



CARD

Kultūras kapitāls
kā resurss Latvijas
ilgtspējīgai attīstībai

VPP "Latvijas kultūra – resurss valsts attīstībai"

Mūzika Latvijā 17.–19. gadsimtā: radošie procesi kultūras kontekstos

JVLMA

Mūzikas akadēmijas raksti

XIX



Mūzikas akadēmijas raksti

Jāzepa Vītola Latvijas Mūzikas akadēmija, 2021

XIX

Mūzikas akadēmijas raksti, XIX

Rīga: Jāzepa Vītola Latvijas Mūzikas akadēmija, 2021, 208 lpp.
ISSN 2243-5719

Numura sastādītāja (zinātniskā redaktore) • Lolita Fūrmane

Numura redaktore • Lauma Mellēna-Bartkeviča

Kopsavilkumu tulkojumi • Lauma Mellēna-Bartkeviča

Angļu valodas redaktore • Ieva Mežulis

Māksliniece un maketētāja • Kristīna Bondare

Nošu datorsalikums • Līga Pētersone

Redakcijas kolēģija • Editorial Board

Galvenā redaktore Lauma Mellēna-Bartkeviča (Jāzepa Vītola Latvijas Mūzikas akadēmija)

Anda Beitāne (Jāzepa Vītola Latvijas Mūzikas akadēmija)

Valdis Bernhofs (Jāzepa Vītola Latvijas Mūzikas akadēmija)

Mārtiņš Boiko (Jāzepa Vītola Latvijas Mūzikas akadēmija)

Lolita Fūrmane (Jāzepa Vītola Latvijas Mūzikas akadēmija)

Baiba Jaunslaviete (Jāzepa Vītola Latvijas Mūzikas akadēmija)

Kevins K. Kārns (*Kevin C. Karnes*; Emorija Universitāte, Atlanta)

Jānis Kudiņš (Jāzepa Vītola Latvijas Mūzikas akadēmija)

Helmūts Loss (*Helmut Loos*, Leipcigas Universitāte)

Jānis Torgāns (Jāzepa Vītola Latvijas Mūzikas akadēmija)

Audrone Žuraitīte (*Audronė Žiūraitytė*; Lietuvas mūzikas un teātra akadēmija)

Katru krājumā iekļauto rakstu anonīmi recenzējuši divi recenzenti

Publicētie pētījumi izstrādāti ar Latvijas Republikas Kultūras ministrijas finansējumu projekta “Kultūras kapitāls kā resurss Latvijas ilgtspējīgai attīstībai” ietvaros, projekta numurs: VPP-KM-LKRVA-2020/1-0003.

Numura dizainam izmantots Rīgas Pilsētas teātra kāpņu attēls no Rīgas Vāgnera biedrības krājuma.

© Mārtiņš Boiko, Eridana Žiba, Lolita Fūrmane, Baiba Jaunslaviete, Zane Prēdele, Jānis Kudiņš

SATURS / CONTENTS

| | |
|--|-----|
| Priekšvārds | 5 |
| Preface | 8 |
| Mārtiņš Boiko | |
| Herders un ielasdziesmas (<i>Gassenhauer / Gassenlieder</i>) | 11 |
| Eridana Žiba | |
| Rīgas 1. Pilsētas (vācu) teātra notis un dramatiskie sacerējumi LNB krājumā | 27 |
| Lolita Fūrmane | |
| Kvodlibeta piedzīvošana. Rīgas Pilsētas teātra triju muzikālo iestudējumu (1814–1835) analīzes | 49 |
| Baiba Jaunslaviete | |
| Jauni meklējumi laikmetīgajā koncertmūzikā Rīgas vācu mūzikas kritikas (1850–1875) skatījumā | 85 |
| Zane Prēdele | |
| No Jelgavas mūzikas vēstures: IV Vispārīgo latviešu Dziesmu un Mūzikas svētku nozīmīgums | 127 |
| Jānis Kudiņš | |
| Mūzikas dzīve Dinaburgā/Dvinskā 19. gadsimta otrajā pusē un 20. gadsimta sākumā: fakti un procesi | 149 |
| Ziņas par autoriem | 187 |
| Summaries | 189 |
| About the Authors | 201 |

Priekšvārds

Šajā krājumā iekļautie raksti aplūko mūzikas norises Latvijas teritorijā 18. un 19. gadsimtā, precīzāk – līdz neatkarīgas valsts (1918) nodibināšanai. Uzmanības degpunktā ir gan mūzikas dzīves panorāma ar tās ietvaros atsevišķi izceltiem radošajiem procesiem un faktiem, gan to uztvere un atspoguļojums kritikā. Vairāki autori savos pētījumos pirmoreiz skāruši tēmas, kurām latviešu muzikoloģijā līdz šim nav bijis nepieciešamās iniciatīvas un dzinējspēka. Dažos gadījumos to tapšanu veicinājuši jauni, salīdzinoši nesen atklāti pirmavoti. Kaut arī daudzi aktualizētie jautājumi vēl tikai ievada diskusiju konkrētajā pētnieciskajā laukā un prasa padziļinātu izvērsumu nākotnē, tie aicina it kā “uzlādēt” līdz šim veiktos pētījumus, krāt zināšanas un veidot daudzslāņaināku skatījumu uz Latvijas mūzikas vēsturisko kopainu.

Krājumu ievada **Mārtiņa Boiko** raksts, kas veltīts vācu apgaismības teologam un filozofam Johanam Gotfrīdam Herderam (*Herder, 1744–1803*), šoreiz – un tas ir pirmoreiz – kā tautiskas dziedāšanas prakses dalībniekam. Raksta autors jau vairākus gadus ir iedziļinājies Herdera pētniecībā; tai veltīta viņa iepriekšējā publikācija *Mūzikas akadēmijas rakstos* (XVI, 2019), kā arī žurnālā *Forschungen zur baltischen Geschichte* (Pētījumi par Baltijas vēsturi, 16. sēj., 2021) – vadošajā periodiski iznākošajā starptautiskajā zinātniskajā izdevumā par Baltijas valstu vēsturi. Jaunākais autora pieteikums šajā tēmā, kas iekļauts patlaban lasītāja rokās nonākušajā krājumā, vērsts uz tā sauktajām “ielasdziesmām” jeb *Gassenhauer/Gassenlieder* (Johana Georga Hāmaņa/Johana Gotfrīda Herdera atšķirīgi lietoti termini), kas atklāj Herderu kā mūzikas praktiķi viņa Rīgas dzīves periodā (1764–1769) un paver jaunas perspektīvas Herdera koptās tautasdziesmas idejas izpratnē.

Latvijas Nacionālās bibliotēkas bibliogrāfe **Eridana Žiba** savā rakstā aktualizē 1782. gadā dibinātā Rīgas Pilsētas (vācu) teātra nošu krājumu. Tas ir unikāls muzikālā teātra un sakrālo skaņdarbu mantojums, par kura esamību kļuva zināms 20. gadsimta 90. gadu sākumā. Tā vērtība ir neaizstājama, jo sniedz iespēju iepazīties ar reāliem vēsturisko uzvedumu materiāliem, kas ietver gan diriģentu partitūras, gan orķestra un vokālās partijas, gan libretus, sufljeru burtnīcas un virkni citu ar izrādēm saistītu avotu. Raksta autore piedalījies krājuma katalogizācijā (2019–2020), un šajā procesā sistematizētās ziņas, veidotie bibliogrāfiskie apraksti, kā arī apzinātais vizuālais materiāls veido būtisku piedāvātā raksta saturu.

Kā pētījums jau ar analītisku skatu pašā Rīgas Pilsētas teātra vēsturisko uzvedumu materiālā izstrādāts jaunais **Lolitas Fūrmanes** raksts. Tas veltīts kvodlibeta (*quodlibet*) fenomenam muzikālajā teātrī, kas plašāk saistīts ar 18. gadsimtā dzimušo un pēdējos gados starptautiskajā pētniecībā aktualizēto *pasticcio* praksi – svarīgu Jauno laiku mūzikas mobilitātes iezīmi. Rakstā tuvāk aplūkoti trīs iestudējumi Rīgas Pilsētas teātrī, kas pārstāv Napoleona un īpaši pēcnapoleona laikā vācu zemēs strauji uzplaukušos vodeviļas un farsa žanrus. Ilgu laiku šie žanri zinātnieku vidū tika uzskatīti par mākslinieciskā ziņā “nenopietniem”. Tomēr tie interesantā veidā izgaismo muzikālo teātri kā sava laika mediju.

Vācu mūzikas kritikas ieguldījumam Latvijā veltīts jaunākais ilggadīgas šīs tēmas pētnieces **Baibas Jaunslavietes** raksts. Šoreiz autore uzmanība pievērsta tādiem 19. gadsimta trešajā ceturksnī Eiropas kultūrtelpā būtiskiem jēdzieniem kā “nākotnes mūzika” (*Zukunftsmusik*) un modernā mūzika – īpaši tā dēvētās jaunvācu skolas kontekstā, kas ietvēra sevī Lista un Vāgnera mūzikas piekritējus. Raksta autore pievērsusi uzmanību tam, kā Rīgā tika uztverti šie laikmetīgās mūzikas strāvotāji, un raksturojusi arī recenzentu skatījumu uz Eiropas mūzikas tendenču atspoguļojumu vietējo komponistu daiļradē. Tādējādi raksts rosina meklēt atbildes uz jautājumiem: kas tālaika muzikālajai Rīgai bija galvenās estētiskās vērtības un kas savukārt tika uztverts neviennozīmīgi? Autore arī izvirza domu, ka Rīgas preses diezgan lielā vienotība uzskatos (atšķirībā, piemēram, no Vācijas) varētu būt saistīta ar vācbaltiešu kopienas vēlmi “solidarizēties”, ņemot vērā, ka tās kultūra 19. gadsimta otrajā pusē sāka zaudēt savu monopolstāvokli.

Divi noslēdzošie raksti šajā krājumā veltīti mūzikas dzīves notikumiem ārpus Rīgas. Tie iezīmē visai atšķirīgus kultūras procesus, kas saistīti ar dažādo Latvijas novadu politisko vēsturi. Tomēr šāds pētniecības virziens palīdz veidot priekšstatu par mūzikas norisēm mūsdienu Latvijas teritorijā pirms neatkarīgas valsts nodibināšanas.

Zanes Prēdeles raksts, atsaucoties uz IV Vispārīgo latviešu Dziesmu un Mūzikas svētku vēsturi, pievēršas Jelgavai. Kādreiz spožā Kurzemes un Zemgales hercogistes galvaspilsēta 19. gadsimtā līdzās vācu *Mitau* apceptēja latviskajos izdevumos *Jelgavas* nosaukumu. Autore darbs šīs nozīmīgās Kurzemes pilsētas mūzikas dzīves izpētē ir vēl procesā, tomēr patlaban rakstā izvirzītie konkrēto svētku nacionālā nozīmīguma aspekti ļauj pietuvoties niansētākai pētniecībai Jelgavas kā Latvijas mūzikas vēsturei ļoti svarīga kultūras centra iepazīšanā.

Savukārt **Jāņa Kudiņa** raksta uzmanības centrā ir mūzikas dzīves procesi kādreizējā Dinaburgā/Dvinskā (tagad Daugavpils) – vienā no 19. gadsimta otrajā pusē un 20. gadsimta sākumā savdabīgākajām Latvijas pilsētām ar savos pamatos krievu valodā sakņotu kultūras telpu. Autors pievērsis uzmanību tieši pilsoniskajai mūzikas dzīvei, īpaši tiem faktiem, kas saistīti ar teātra nodibināšanu Dinaburgā un pilsētas koncertdzīvi, kā arī vietējo muzikāliju tirgu un mūzikas izglītības iespējām.

Visi raksti izstrādāti Latvijas Zinātnes padomes administrētās Valsts pētījumu programmas “Latvijas kultūra – resurss valsts attīstībai” (2020–2022) ietvaros ar projekta CARD (“Kultūras kapitāls kā resurss Latvijas ilgtspējīgai attīstībai”/CARD; Nr. VPP-KM-LKRVA-2020/1-0003) finansiālu atbalstu.

Lolita Fūrmane,
krājuma sastādītāja

Preface

The articles included in this issue tackle music processes in the territory of Latvia in the 18th and 19th centuries, namely, until the proclamation of the independent state in 1918. The attention is focused both on the panorama of music life emphasizing several particular creative processes and facts, as well as their reception and critical reflections. Some of the authors in their research have approached unprecedented subjects that have been overlooked or underestimated in Latvian musicology until now. In some cases, the driving force was new or recent discoveries in terms of the availability of original sources. Although many of the questions brought to light only start the discussion in the research field and will require more in-depth extensions in the future, they somehow invite us to “recharge” the previous research in the field, to accumulate the knowledge and to provide diverse perspectives related to the historical background of the music in Latvia.

The article by **Mārtiņš Boiko** opens the issue with research dedicated to Johann Gottfried Herder (1744–1803), German theologian and philosopher of the Enlightenment, this time – and for the first time ever – as the participant of the singing practice of the street songs. The author continues his ongoing research of Herder presented in his recent publications in the previous issue of *Mūzikas akadēmijas raksti* (Vol. XVI, 2019) as well as in the yearbook *Forschungen zur baltischen Geschichte* (Vol. 16, 2021) – the leading periodical on Baltic history. The newest article uncovers so-called “street songs” or *Gassenhauer/Gassenlieder* (two equivalent terms used by Johann Georg Hamann/Johann Gottfried Herder) showing Herder as music practitioner during his stay in Riga (1764–1769) and opens new perspectives in the understanding of Herder’s idea of folksong.

In her article, **Eridana Žiba**, the bibliographer of the Latvian National Library, uncovers the stock of scores from the Riga City (German) Theatre founded in 1782 (*Rigaer Stadttheater*). It presents a unique heritage of musical theatre and sacred music, which was discovered only in the beginning of the 1990s. Its uniqueness provides the opportunity to work with real materials of historical productions including conductor scores, orchestra and vocal parts, librettos, prompter books and other sources related to the in-theatre processes. The author herself has participated in the catalogization of this stock (2019–2020), and the information, bibliographic descriptions and visual materials found in this process form a significant aspect of the contents of the article.

Search with an analytical perspective in terms of material from the historical productions of the Riga City Theatre follows in the article by **Lolita Fūrmane**. It tackles the phenomenon of quodlibet in musical theatre in a wider sense, touching on the practice of *pasticcio* born in the 18th century that has lately returned to the spotlight of international academic research as an important feature of music mobility of the Modern Age. The article analyzes three productions from the Riga City Theatre that represent vaudeville and farce as widely spreading genres in the Germanic lands in the Napoleonic and post-Napoleonic period. For a long time, these genres were underestimated as being “not serious”. Nevertheless, they add an interesting point of view to musical theatre as a medium of its time.

The article by **Baiba Jaunslaviete**, a distinguished expert of German music criticism, analyzes the contribution of German music criticism in Latvia. This time, the author focuses on such important keywords of the third quarter of the 19th century European cultural space as *Zukunftsmusik* (“music of the future”) and modern music in the context of the so-called New German School that included the followers of Liszt and Wagner. The author pays attention to the reception of these contemporary music phenomena in Riga as well as to the reviews of the critics regarding the reflections of European music trends in the works of local composers. Thus, the article invites the reader to look for the answer to the question of what the main aesthetic values in the musical Riga of the time were and the ambiguities of their reception. Additionally, the author presents the idea that the united opinion of the Riga German press (in contradistinction to Germany) could be related to the willingness to consolidate the Baltic-German community – considering the fact that the Baltic-Germans had loosened their monopoly over culture in the second half of the 19th century.

The two concluding articles of this compendium are dedicated to the musical life outside the capital. They emphasized two absolutely separate cultural processes related to the political history of two different regions of Latvia. This perspective helps to uncover the diversity of musical life history in the territory of Latvia before the proclamation of the independent state.

The article by **Zane Prēdele** refers to the history of the IV Nationwide Song and Music festival and turns to Jelgava. This former capital of the Duchy of Courland and Semigallia boosting in splendor in the 19th century along with German *Mitau* – accepted the name of *Jelgava* in Latvian sources. The work of the author in the research of this important Courland music city is still in progress, however, the aspects of national importance of this particular festival tackled in this article allow us to come closer to the more detailed research of Jelgava as an important cultural centre for music history in Latvia.

Finally, the article by **Jānis Kudiņš** focuses on music life in the former city of Dinaburg/Dvinsk (historically *Dünaburg/Dvinsk*, currently Daugavpils) – one of the most peculiar cities of Latvia in the second half of the 19th century and the first half of the 20th century due to being rooted in Russian language and cultural space. The author has paid particular attention to civic music life and facts related to the first theatre founded in Dinaburg. The concert life of the city as well as the local market of musicalia and musical education are also addressed.

All articles have been developed within the framework of the National Research Program *Latvian Culture – a Resource for the Development of the Country* (2020–2022) administrated by the Latvian Scientific Council and financially supported by the project CARD (*Culture Capital as a Resource for Sustainable Development of Latvia*/CARD; Nr. VPP-KM-LKRVA-2020/1-0003).

Lolita Fūrmane,
Scientific Editor

HERDERS UN IELASDZIESMAS (GASSENHAUER / GASSENLIEDER)

Mārtiņš Boiko



Plašajā tematiskajā laukā “Herders un mūzika” gandrīz neskarta ir tēma “Herders kā mūzikas praktiķis”. Rakstā vēstīts par Herderu viņa Rīgas laikā kā *Gassenhauer/Gassenlieder* (aptuveni: ielasdziesmu) praktizētāju. Hāmanis 1766. gada marta vēstulē Herderam lūdzo no Rīgas uz Jelgavu viņam atvest dziesmugrāmatu, piebilstot, ka tā Herderam “var ceļā labāk kalpot nekā jestrās ielasdziesmas (*Gassenhauer*)”, kurās tas ar savu draugu Johanu Frīdrihu Hartknohu ir “radis vingrināties”. Savukārt Herders vēstulē Hāmanim maija vidū raksta, ka kratīdamies orē ceļā no Jelgavas uz Rīgu, ir “žēlabaini” nodziedājis “duci ielasdziesmu (*Gassenlieder*)”. Herders atklājas kā pieredzējis tautiskas dziedāšanas prakses dalībnieks, kam atmiņā lietošanas gatavībā glabājas ievērojams dziesmu klāsts (repertuārs). Šie fakti paver jaunas Herdera intelektuālās un estētiskās attīstības skatījuma, viņa tautasdziesmas idejas un projekta izpratnes perspektīvas.

Atslēgvārdi: Herders un mūzika, Herders kā *Gassenhauer/Gassenlieder* (ielasdziesmu) praktizētājs, Herders un Hāmanis, Herders un Hartknohs, vācu tautasdziesma

Keywords: Herder and music, Herder as practitioner of *Gassenhauer/Gassenlieder* (street songs), Herder and Hamann, Herder and Hartknoch, German folksong

Ievads

Virsrakstā nosauktais temats iekļaujas plašākā tematiskajā laukā “Herders un mūzika”. Šis lauks milzīgajā Herdera diskursā nav ne tuvu no lielākajiem¹, tai pašā laikā tas nav arī nedz sīks, nedz pamests novārtā. Zīmīgs rādītājs ir jau tas vien, ka Herderam velīti samērā plaši šķirkļi atrodami abās lielākajās mūzikas enciklopēdijās – *Musik in Geschichte und Gegenwart* un *Grove Dictionary of Music and Musicians*. Taču galvenais apliecinājums ir vairāki duči fokusētu pētījumu², kuros skatīts kāds no piederīgajiem aspektiem vai sniegta kopaina. Jāpiebilst, ka “Herders un mūzika” ir ļoti nevienmērīga tematika, kas ietilpina visai dažādas lietas³. Lūk, daži biežāk iztirzātie aspekti: mūzikas un dzejas

1 Tas gan vienā mirklī izmainās, tiklīdz iekļaujam tēmu “Herders un tautasdziesma”. Taču jāņem vērā, ka Herdera tautasdziesmas skatījumā priekšplānā izteikti ir dzejas aspekti, kaut arī viņš apzinājās muzikālās puses nozīmi un to, ka teksts un mūzika tautasdziesmā veido vienību.

2 Ar “fokusētiem pētījumiem” šeit domāti tādi, kuros galvenais vai viens no galvenajiem tematiskajiem fokusiem ir tēmeļs laukā “Herders un mūzika”. Manā redzeslokā pašreiz ir ap 60 šādu pētījumu, taču pie rūpīgākas atlases skaits noteikti pieaugs. Tādu tekstu, kur kāds no ar mūziku saistītajiem aspektiem ir skarts garāmeļot, pieminēts vai raksturots biogrāfijas sakarā, ir vai simtiem.

3 Attiecīgi savu artavu devuši dažādu nozaru pētnieki – vispirms, protams, mūzikas zinātnieki (sistemātiķi, taču visvairāk vēsturnieki), bet arī ģermānistu, literatūrzinātnieku, teologu, vēsturnieku, bibliogrāfu, filozofu u. c.

attiecības Herdera teorētiskajos rakstos⁴, Herdera uzskati un idejas par mūzikas lomu audzināšanā⁵, Herders un luteriskā baznīcdziesma⁶, plašāk – mūzikas un reliģijas saikne viņa uzskatos⁷, Herdera priekšstati par mūzikas vēsturi⁸, kompozīcijas ar Herdera dzeju⁹, Herders vācu mūzikas dzīvē (Herdera godināšanas muzikālās tradīcijas)¹⁰, Herdera dzejoļu folklorizēšanās, kļūstot par tautiskām, populārām dziesmām¹¹, komponisti un muzicētāji Herdera apkārtņē un saziņā ar viņu¹², Herdera idejas par mākslu sinkrētismu¹³,

4 Skat., piemēram, Urzulas Šmices (*Ursula Schmitz*) promocijas darbu *Dichtung und Musik in Herders theoretischen Schriften* ("Dzeja un mūzika Herdera teorētiskajos rakstos"; Schmitz 1960).

5 Šī tematika plaši atspoguļota Aleksandra Cvetko (*Alexander J. Cvetko*) grāmatā *...durch Gesänge lehrten sie... Johann Gottfried Herder und die Erziehung durch Musik* ("...ar dziesmām tie mācīja... Johans Gotfrīds Herders un audzināšana ar mūziku"; Cvetko 2006).

6 Skat. himnologa Konrāda Āmelna (*Konrad Ameln*, 1899–1994) rakstu *Johann Gottfried Herder als Gesangbuch-Herausgeber* ("Johans Gotfrīds Herders kā dziesmugrāmatu izdevējs"; Ameln 1979) un ģermānista Mihaēla Embaha (*Michael Embach*) studiju *Die Hymnologie im Spannungsfeld von Theologie und Ästhetik: zur Bedeutung Johann Gottfried Herders als Gesangbuchherausgeber* ("Himnoloģija sprieguma joslā starp teoloģiju un estētiku: Johans Gotfrīds Herders kā dziesmugrāmatu izdevējs"; Embach 1990).

7 Skat. teologa Markusa Buntfūsa (*Markus Buntfuß*) grāmatas *Die Erscheinungsform des Christentums. Zur ästhetischen Neugestaltung der Religionstheologie bei Herder, Wackenroder und De Wette* ("Kristietības manifestācijas. Par Herdera, Vakenrodera un de Vetes reliģijoteoloģijas estētisko jaunveidi") 2. 4. apakšnodaļu *Transcendentālā māksla* (Buntfuß 2004, 71–81) un ģermānista Ferdinanda van Ingena (*Ferdinand van Ingen*, 1933–2021) *Herders kirchenmusikalische Anschauungen* ("Herdera uzskati par baznīcas mūziku"; Ingen 1963), kā arī Kurta Hofmaņa (*Kurt Hoffmann*) *Herder und die evangelische Kirchenmusik* ("Herders un evaņģēliskā baznīcas mūzika"; Hoffmann 1935).

8 Skat. Valtera Vioras (*Walter Wiora*, 1906–1997) pētījumu *Herders Ideen zur Geschichte der Musik* ("Herdera idejas par mūzikas vēsturi"; Wiora 1953).

9 Piemēram, Beverlijas Jungas Singas (*Beverly Jung Sing*) disertācija *Geistliche Vokalkomposition zwischen Barock und Klassik: Studien zu den Kantatendichtungen Johann Gottfried Herders in den Vertonungen Johann Christoph Friedrich Bachs* ("Garīgās vokālkompozīcijas starp baroku un klasiku: Studijas par Johana Gotfrīda Herdera kantātdzeju Johana Kristofa Frīdriha Baha kompozīcijās"; Sing 1992), Romāna Hankelna (*Roman Hankeln*) pētījums *Johann Friedrich Reichardt (1752–1814) Vertonungen von Herder-Epigrammen* [...] ("Herdera epigrammas Johana Frīdriha Reiharta kompozīcijās [...]"; Hankeln 2002) un Pola Bertanjolli (*Paul A. Bertagnolli*) *A Newly Discovered Source for Franz Liszt's Chöre zu Herder's "Entfesseltem Prometheus"* ("Nesen atklāts avots Lista kordarbiem ar Herdera (dramatiskā dzejoļa – M. B.) "Atsvabinātais Prometejs" tekstu"; Bertagnolli 2002).

10 Skat. Helmūta Losa (*Helmut Loos*) rakstu *Herder-Feste im deutschen Musikleben bis 1903* ("Herdersvētki vācu mūzikas dzīvē līdz 1903. gadam"; Loos 2002).

11 Skat. Pētera Andraškes (*Peter Andraschke*) pētījumu *Der volkstümliche Herder* [...] ("Tautiskais Herders [...]"; Andraschke 2002). Šīs tēmas literatūra gan vienlīdz attiecināma arī uz jomu "Herders un tautasdziesma".

12 Herderam dažādos dzīves posmos bija saskarsme ar ievērojamiem komponistiem: Johanu Gotfrīdu Mīteli (*Johann Gottfried Mithel*, 1728–1788) Rīgas laikā, draudzība viņu saistīja ar Johanu Kristofu Frīdrihu Bahu (*Johann Christoph Friedrich Bach*, 1732–1795) Bībeburgas periodā (1771–1776), viņš sarakstījis ar Gluku (*Christoph Willibald Gluck*, 1714–1787) un bija draugs ar Johanu Frīdrihu Reihartu (*Johann Friedrich Reichardt*, 1752–1814). Herdera tēvs Gotfrīds bija zvaniķis un poļu draudzes kantors Herdera dzimtajā pilsētiņā Morungenē. Hāmanis – Herdera mentors, skolotājs un draugs – bija amatierlautists, Johans Frīdrihs Hartknohs (*Johann Friedrich Hartknoch*, 1740–1789), grāmattirgotājs un daudzu Herdera darbu izdevējs, viens no Herdera vistuvākajiem cilvēkiem un mūžilgi viņa atbalstītājs, bija baudījis muzikālu izglītību, spēlēja klavieres un jaunībā Kēnigsbergā pasniedza mūzikas stundas, bija arī Reiharta klavieriskotājs. Šī plaša tēma vairāk vai mazāk detalizēti parādās daudzos pētījumos un aprakstos, katrā ziņā – gandrīz ikvienā plašākā pārskata rakstura studijā (skat. 19. zemsvītras piezīmi). Tai pašā laikā atsevišķiem gadījumiem veltītu rakstu nav daudz. Lūk, daži piemēri: raksts *Herder an Gluck* ("Herdera vēstules Glukam"; [Anonym] 1830), Valtera Zalmena (*Walter Salmen*, 1926–2013) studija *Herder und Reichardt* ("Herders un Reiharts"; Salmen 1960), Georga Šinemaņa (*Georg Schünemann*, 1884–1945) *Reichardts Briefwechsel mit Herder* ("Reiharta sarakste ar Herderu"; Schünemann 1935).

13 Viens no plašākajiem šīs tematikas darbiem vēl arvien ir Volfganga Nūfera (*Wolfgang Nufer*, 1902–1973) 1929. gadā publicētais pētījums *Herders Ideen zur Verbindung von Poesie, Musik und Tanz* ("Herdera idejas par dzejas, mūzikas un dejas saikni"; Nufer 1929).

Herders un muzikālā drāma/opera¹⁴, dzirdes maņa un toņa jēdziens kā mūzikas uztveres pamatkategorijas Herdera mūzikas antropoloģijā un estētikā¹⁵, Herders kā mūzikas romantiskā klausīšanās veida priekšvēstnesis un agrīns raksturotājs¹⁶, kā mūzikas estētikas iedibinātājs¹⁷, romantisma mūzikas estētikas pamatlīcējs¹⁸ u. c.

Paplašinot pētniecības aspektu raksturojumu, vēlos atsevišķi minēt Berlīnes Humbolta Universitātes profesora Arnes Štollberga (*Arne Stollberg*) vēl viņa studiju laikā publicēto pētījumu *Energieen des Erhabnen. Eine Theorie der Sonatenform bei Johann Gottfried Herder* ("Cildenuma enerģijas. Johana Gotfrīda Herdera sonātes formas teorija"; Stollberg 2006a), kas veltīts sonātes formas procesualitātes metaforiskam iztirzājumam Herdera *Kalligonē*. Vairākos plašākos darbos (no tiem neviens gan nesasniedz monogrāfijas formātu) vienkopus aplūkoti vairāki jomas "Herders un mūzika" aspekti¹⁹. Visbeidzot šim laukam pieder arī tēma "muzicējošais Herders", jeb

14 Kā centrāli šai tēmai nosaucami divi dažādos laikos tapuši darbi: Karla Grunskā (*Karl Grunsky*, 1871–1943) *Klassische Literatur und musikalisches Drama II. Herder* ("Klasiskā literatūra un muzikālā drāma II. Herders"; Grunsky 1899) un Frenka Eižena Kērbija (*Frank Eugene Kirby*, 1928–2007) studija *Herder and Opera* ("Herders un opera"; Kirby 1962).

15 Herders vairākos darbos runā par dzirdes maņu kā estētiskās uztveres spēju un toni kā tās pamatkategoriju. Šī diezgan sarežģītā tematika pētnieku interesi vairāk saistījusi pēdējos padesmit gados. Par dzirdes maņu skat. Klemānsas Kutirjē-Heinrihas (*Clémence Couturier-Heinrich*) 2016. un 2020. gada rakstus (Couturier-Heinrich 2016 un 2020), par toņa izpratni un tā saikni ar dzirdes maņu Hansa Niklausa (*Hans Nicklaus*) grāmatas *Weltsprache Musik. Rousseau und der Triumph der Melodie über die Harmonie* ("Pasaules valoda mūzika. Ruso un melodijas triumfs pār harmoniju") 3. nodaļu "Absolūtais tonis" (Nicklaus 2015: 97–147) un Arnes Štollberga (*Arne Stollberg*) grāmatas *Ohr und Auge – Klang und Form: Facetten einer musikästhetischen Dichotomie [...]* ("Auss un acs – skaņa un forma: kādas muzikālestētikas dihotomijas fasetes [...]") 1. nodaļu "Sajūtu straume, ko ierobežo acumērs. Herdera mūzikas antropoloģija un tās estētiskais konteksts" (Stollberg 2006b: 23–110).

16 Romantisma klausīšanās veida centrālā kategorija ir *Stimmung* (aptuveni – "skaņojums"/"noskaņojums"). Herders savā Rīgas laika darbā *Viertes [kritisches] Wäldchen (Ceturtais [kritiskais] mežiņš, 1769)* un vēlīnajā estētikas traktātā *Kalligone* ("Kalligone", 1800) sagatavo šīs kategorijas un ar to saistītā klausīšanās veida izpratni. (Sīkāk: Wallrup 2015: 24–26 un 2017)

17 Par šo skat. Kurta Hūbera (*Kurt Huber*, 1893–1943), mūzikas zinātnieka un psihologa, savulaik Minhenes Universitātes profesora, pretošanās grupas "Baltā roze" (*Weißer Rose*) dalībnieka pētījums *Herders Begründung der Musikästhetik* ("Herders – mūzikas estētikas iedibinātājs"; Huber 1936). Iznāca tikai 1. daļa "Herdera mūzikas estētikas filozofiskie pamati".

18 Skat. Vilhelma Zeidela (*Wilhelm Seidel*, 1935–2020) studiju *Leidenschaft und Besonnenheit. Herders Akademieschrift, ihre Bedeutung für seine und die romantische Musikästhetik* ("Kaislība un nosvērtība. Herdera akadēmiskais raksts, tā nozīme viņa un romantisma mūzikas estētikai"; Seidel 1993). Ar "akadēmisko rakstu" šeit domāts Herdera darbs *Vom Erkennen und Empfinden der menschlichen Seele. Bemerkungen und Träume* ("Par cilvēka dvēseles atskārsmi un jušanu. Piezīmes un sapņi"), ar kuru Herders 1774. gadā piedalījās Berlīnes Zinātņu Akadēmijas izsludinātā konkursā, precīzāk – tā trešā, pārstrādātā, versija, ko 1778. gadā izdeva JFH izdevniecība, taču drukāta tā tika pie Breitkopfa Leipciģā.

19 Agrākais no tiem – Šūmaņu pāra tuva drauga, mācītāja un mūzikas kritiķa Gustava Ādolfā Kēferšteina (*Gustav Adolf Keferstein*, 1799–1861) studija *Herder in Beziehung auf Musik* ("Herders sakarā ar mūziku") iznāca 1845. gadā (Keferstein 1845). 1893. gadā sekoja fabrikanta un rakstnieka Alfrēda Boka (*Alfred Bock*, 1859–1932) plašai publikai domātā eseja *Herder* ("Herders"), kas kā nodaļa ietverta viņa grāmatā *Deutsche Dichter in ihren Beziehungen zur Musik* ("Vācu dzejnieki to attiecībās ar mūziku"; Bock 1893). 1903. gadā klajā nāca Hansa Gintera (*Hans Paul Edmund Günther*) disertācija *Johann Gottfried Herders Stellung zur Musik* ("Johana Gotfrīda Herdera attieksme pret mūziku"), kas iztirzā gan biogrāfiskos aspektus, gan Herdera skaņumākslas estētiku, arī viņa attieksmi pret baznīcas mūziku, oratoriju un kantāti, operu un dziesmu (Günther 1903). Visnotaļ ievērojams cieniņa ir Jozefa Millera-Blatava (*Josef Müller-Blattau*, 1895–1976) studija *Hamann und Herder in ihren Beziehungen zur Musik* ("Hāmanis un Herders viņu attiecībās ar mūziku"), kas arī tver plašu jautājumu loku (Müller-Blattau 1931). Pilnīgākais, arī plašākais multiaspektālais Herderam un mūzikai veltītais pētījums ir Herdera ilggadējā pētnieka, viņa vēstuļu izdevēja Vilhelma Dobeka (*Wilhelm Dobbeck*, 1888–1971) raksts *Johann Gottfried Herders Musikalität* ("Johana Gotfrīda Herdera muzikalitāte"; Dobek 1975).

“Herders – mūzikas praktiķis”, ko pēta šeit piedāvātais raksts²⁰. Te jāpiebilst, ka tēmas atspoguļojums līdz šim gandrīz vienmēr aprobežojies ar Herdera sievas Karolīnes (*Maria Karoline Herder*, dzim. *Flachsland*, 1750–1809) atmiņu citējumu vai pārstāstījumu par to, ka Herders skolas gados Morungenē reizē ar citiem skolēniem dažkārt ticis pamācīts klavierspēlē pie maza, veca instrumenta (ECvH I 1830: 21) un vēlāk dzīvē “[..] spēlēja klavieres, taču vien reti un tikai vienkāršas melodijas un dziesmas”²¹. Šajā rakstā aplūkots līdz šim palicis ārpus pētnieku uzmanības vai arī pieminēts kādā no aspektiem, kas neskar Herderu kā mūzikas praktiķi. Taču, pirms ķeros pie izklāsta, jāiezīmē stāstījuma hronoloģiskie u. c. atskaites punkti, atgādinot par Herdera dzīvi un darbību Rīgas periodā.

Herdera Rīgas laiks. Orientieri

1764. gada novembra beigās knapi 20 gadus vecais Herders, pabeidzis teoloģijas studijas Kēnigsbergas Universitātē, atsaucoties uz Rīgas Domskolā rektora Johana Gothelfa Lindnera (*Johann Gotthelf Lindner*, 1729–1776) aicinājumu, ierodas Rīgā; drīz uzsāk Domskolā palīgskolotāja un Rīgas pilsētas bibliotekāra palīga darbu. 1765. gada februāra beigās viņš mācītāju padomes (*Geistliches Ministerium*) priekšā kārtā teoloģijas eksāmenu un iegūst tiesības sprediķot. 1765. gada 27. jūnijā Herders oficiāli stājas Rīgas Domskolā palīgskolotāja amatā. 1766. gada jūnijā tiek uzņemts brīvmūrnieku ložā *Zum Schwert* (“Pie zobena”) un drīz kļūst par ložas sekretāru. 1767. gada aprīlī Herders saņem daudzsoļošu aicinājumu kļūt par Sv. Pētera evaņģēliski luteriskās draudzes mācītāju Pēterburgā. Lai noturētu Herderu Rīgā, Rīgas Rāte viņam piedāvā palīgmācītāja vietu divās priekšpilsētas baznīcās – Jēzus un Ģertrūdes baznīcās. Viņš piedāvājumu pieņem. Tomēr pakāpeniski Herderam veidojas sajūta, ka Rīgas iespējas ir izsmeltas un pienācis laiks meklēt plašākus garīgās izaugsmes un darbības laukus. Konflikts ar Jēzus baznīcas mācītāju Georgu Bernhofu (*Georg Bärnhof*) un sarežģījušies personīgie apstākļi šo izjūtu katalizē, tāpēc, iesniedzis atlūgumu un devis solījumu atgriezties, Herders dodas prom no Rīgas – 1769. gada 3. jūnijā kuģis uz Nanti ar Herderu uz klāja pamet Daugavas deltu.

Jau drīz pēc ierašanās Rīgas elite viņu atsaucīgi uzņēma savā vidē. Herders kļuva naskas Rīgas kultūras un intelektuālās dzīves dalībnieks. Tajā laikā Baltijas inteliģencē jau bija iesakņojušās apgaismības idejas, un ap Rīgas lieltirgotāju un rātskungu Johanu Kristofu Bērensu (*Johann Christoph Berens*, 1729–1792), Kēnigsbergas Universitātes absolventu un Kanta draugu, bija izveidojusies rosīga intelektuālā vide, kurā svarīga loma bija arī Herderam.

Neraugoties uz noslodzi darbavietās, Rīgas gadi Herderam bija straujas intelektuālās attīstības laiks, kad viņš lielos daudzumos apguva sava laika vācu un Eiropas

20 Stāstījums par Herderu un ielasdziesmām (*Gassenhauer*) – viņa jaunības aizraušanās ar to, kas savā ziņā ir tautasdziesmu (kā to saprata Herders un daudzi pēc viņa) pretexts – protams, ir saistīts arī ar tematisko lauku “Herders un tautasdziesma”.

21 “*Er spielte das Klavier; doch nur selten, und nur einfache Melodien und Lieder*” (ECvH III 1830: 205).

literatūru, filozofijas un zinātnes atziņas. Tapa tādi ievērojami viņa agrīnie darbi kā *Wie die Philosophie zum Besten des Volks angenehmer und nützlicher werden kann* ("Kā filozofija tautas labā var kļūt tīkamāka un derīgāka", 1765), *Über die neuere deutsche Literatur. Sammlung von Fragmenten* ("Par jaunāko vācu literatūru. Fragmentu krājums", 1766, 1767, 1768), *Kritische Wälder. Oder Betrachtungen, die Wissenschaft und Kunst des Schönen betreffend* ("Kritiskie meži. Jeb apcerējumi, kas attiecas uz daiļā zinātni un mākslu", 1769). Abi pēdējie Herderu īsā laikā padarīja slavenu vācu kultūrtelpā. Tiek uzskatīts, ka Rīgas laikā viņš guva arī izšķirošus impulsus, kas vēlāk sekmēja veikumu tautasdziesmas jomā un arī, ka šajā ziņā īpaši svarīga bijusi pieredze, ko viņš guvis 1765. gada vasarā, draugu vasaras īpašumos pie Juglas ezera, kur varētu būt piedzīvojis latviešu saulgriežu svētkus²². Intelektuālās izaugsmes un ierosmju laukā sevišķi liela nozīme Rīgas gados bija domu apmaiņai un draudzībai ar Johanu Georgu Hāmani, kurš kādu laiku mitinājās Jelgavā. Liela nozīme bija arī tam, ka ikdienā gandrīz vienmēr sasniedzams bija cits viņa tuvs draugs un atbalstītājs – izdevējs un grāmatu tirgotājs Johans Frīdrihs Hartknohs.

Herdera tuvākie draugi Rīgas laikā

Divas personības, kas Rīgas periodā Herderam stāvēja vistuvāk un bija viņam ļoti svarīgas, kaut arī katra citādā veidā, tātad, bija filozofs, apgaismības skeptiķis, Herdera skolotājs un šajā laikā viņam vislielākā intelektuālā autoritāte Johans Georgs Hāmanis (*Johann Georg Hamann, 1730–1788*) un grāmatu tirgotājs un izdevējs Johans Frīdrihs Hartknohs (*Johann Friedrich Hartknoch, 1740–1789*)²³, kura apgādā iznākuši gandrīz visi Herdera Rīgas un daudzi vēlāko periodu darbi, un kurš vēlāk Herderu daudzkārt tika finansiāli atbalstījis. Herders abus pazina kopš Kēnigsbergas. Apstākļi sagādījis tā, ka viņi visi trīs atkal satikās Baltijā.

Hartknohs 1765. gada 21. novembrī Rīgā, Jaunajā ielā, ķirurga Herolda namā atvēra grāmatnīcu (A 2001: 801). Jau kopš 1763. gada viņam (kopā ar kādreizējo Rīgas Domskolas palīgskolotāju Fincu (*J. H. Fintz*)) piederēja no Kēnigsbergas grāmattirgotāja un izdevēja Johana Jākoba Kantera (*Johann Jakob Kanter, 1738–1786*) pārpirktā filiāles grāmatnīca Jelgavā. Hartknohs vairāk vai mazāk regulāri bija gan Jelgavā, gan Rīgā. Ikdienā Herders ar Hartknohu tikās Rīgā.

Biznesmenis Hartknohs bija ieguvis labu izglītību – studējis teoloģiju Kēnigsbergā, kur arī iepazinās ar Herderu, turklāt bija ļoti muzikāls. Hartknoha tēvs viņa dzimtajā Goldapā (*Goldap* – pēc Otrā pasaules kara *Goldap* Polijā) bija ērģelnieks un pilsētas muzikants. Savos studiju laikos Kēnigsbergā Hartknohs pelnīja iztiku ar mūzikas stundām (skat. Reymann und Hupel 1791). Jau Kēnigsbergā Herderu un Hartknohu saistīja cieša draudzība. Lūk, kā 19. gadsimta beigās savā plašajā darbā *Herder nach*

22 Šī ideja parādās filozofa un kultūrvēsturnieka Kurta Štāfenhāgena (*Kurt Stavenhagen, 1884–1951*) esejā *Herder in Riga* ("Herders Rīgā", 1925), kas balstīta viņa 1922. gada uzrunā Rīgas Herdera Institūta svinīgajā aktā (Stavenhagen 1925). Tā savulaik guva plašu piekrišanu, tikusi citēta un aplūkota daudzu Herdera pētnieku darbos, taču vēl arvien izpaliek tās detalizēta, kritiska analīze.

23 Hartknoha grāmattirgotavās bija pasūtāmas un nopērkamas arī muzikālījas.

seinem Leben und seinen Werken dargestellt ("Herders, kāds tas aprakstīts no viņa dzīvesgājuma un darbu viedokļa", 1880) Herdera un Hartknoha attiecības Rīgas laikā iztēlojās Herdera ievērojamākais biogrāfs, filozofs, literatūrzinātnieks un politiķis Rūdolfs Haims (*Rudolf Haym*, 1821–1901):

"Nichts aber war erwünschter für ihn, als daß sein Freund Hartknoch, der schon im Jahre 1763 eine Buchhandlung in Mitau und bald danach eine zweite in Riga gegründet hatte, zwei Jahre später in letzterer Stadt, wohin ihn immer schon seine Geschäfte zu längerem oder kürzerem Aufenthalt gerufen hatten, seinen dauernden Wohnsitz aufschlug. Hier vor Allem, in Hartknochs Hause, wo nun bald auch eine freundliche Hausfrau waltete, fühlte er sich heimisch. Es waren gute Stunden, deren Erinnerung allen Beteiligten lange im Herzen geblieben ist, wenn er dort vor einem dankbar empfänglichen Kreise bald ein Fragment aus dem Messias, bald eine gute Stelle aus einem neu erschienenen Buche, bald von ihm selbst übersetzte Stücke aus Yoricks empfindsamer Reise vorlas, oder wenn Hartknoch ihm zu Liebe neue Musikalien auf dem Klavier probierte. Zwanglos ließ man sich gehen; alle Töne der Geselligkeit wurden angeschlagen, und wenn man immer bereit war, ernsteren Anregungen sich hinzugeben, so schwärmte man ein andermal bis tief in die Nacht." (Haym 1954 [1880]: 92)

"Nekas viņam (Herderam – M. B.) nebija ilgotāks kā tas, ka viņa draugs Hartknohs, kas jau 1763. gadā bija nodibinājis grāmatnīcu Jelgavā un drīz pēc tam vēl otru Rīgā, divus gadus vēlāk šajā pilsētā, kur viņš jau pirms tam veikala darīšanās allaž tika īsaku vai garāku laiku uzturējies, iekārtoja sev pastāvīgu dzīvesvietu. Visupirms šeit – Hartknoha namā –, kur drīz vien jau valdīja draudzīga namamāte, viņš jutās kā mājās. Tās bija laimīgas stundas, kas visiem dalībniekiem ilgi palika atmiņā, kad viņš tur ar patecību uzklausošam pulciņam nolasīja priekšā te kādu fragmentu no *Mesijas*, te labu vietu no kādas nule iznākušas grāmatas, te viņa paša pārtulkotu gabalu no *Jorika sentimentālā ceļojuma*, vai arī, kad Hartknohs viņam par prieku uz klavierēm izmēģināja jaunās muzikālijas. Šeit bija brīv nākt un iet; te skanēja it visi saviesīguma toņi, un, kad bija vēlme nodoties nopietnākām ierosmēm, aizrautīgas sarunas citkārt ievilkās vēl naktī."

16

Savukārt Hāmani viņam grūtā dzīves situācijā pie sevis uz Jelgavu tika uzaicinājis viņa draugs Kristofs Antons Totīns (*Christoph Anton Tottien*, 1721–1790) – jurists, galma padomnieks, valstsvīrs, lielas bibliotēkas īpašnieks. Hāmanis ieradās Jelgavā 1765. gada 19. jūnijā un palika tur līdz 1767. gada janvāra divdesmitajiem datumiem – vairāk nekā pusotru gadu. Zināms, ka 1767. gada 25. janvārī viņš bija atpakaļ Kēnigsbergā. Hāmanis pildīja Totīna palīga pienākumus, pieskatīja muižu, kamēr saimnieks bija devies prom kārtot lietas. Rīga un Herders bija turpat netālu, un tas pavēra tikšanās iespējas. Jāpiebilst, ka Hāmanim šis nebija pirmais Baltijas periods: jau laikā no 1752. līdz 1759. gadam viņš šeit vairākās vietās bija mājskolotājs (aumeistars), turklāt kādu laiku bija dzīvojis un darbojies Rīgā.

Tas, ka Hartknohs, Hāmanis un Herders bija nonākuši Baltijā, nav nekas pārsteidzošs: 17. un 18. gadsimtā, arī vēlāk, Vidzemes, Kurzemes, Igaunijas un Rīgas literātu²⁴ rindas vairāk vai mazāk regulāri papildināja un lielā mērā veidoja ienācēji – pārsvarā Kēnigsbergas Universitātes absolventi. Šeit pēc viņu zināšanām un prasmēm bija pieprasījums, ko ar vietējiem resursiem nebija iespējams apmierināt, jo Tērbatas Universitāte no 1710. līdz 1802. gadam bija slēgta. Austrumprūši šeit atrada labus dzīves apstākļus un drošus iztikas avotus kā mājskolotāji muižnieku ģimenēs, mācītāji,

²⁴ "Par literātiem Baltijā sauca akadēmiski izglītotos brīvo profesiju darbiniekus, kas nebija dzimtu muižnieku dēli – mācītājus, ārstus, advokātus, tiesnešus, skolotājus" (Švābe 1958: 7).

ārsti, juristi, veikalnieki. Gan Hartknohs, gan Hāmanis, arī Herders te ieradās pa šo tradicionālo Austrumprūsijas – Baltijas trajektoriju²⁵.

Tikšanās ar Hāmani

Herders pie Hāmaņa Jelgavā pirmoreiz ciemojās 1765. gada vasarā – no 1. līdz 4. augustam (Nadler 1949: 164). Savukārt Hāmanis pie Herdera Rīgā ciemos bija kaut kad 1766. gada februāra pirmajā dekādē, atceļā no Varšavas, kur viņš piecus mēnešus uzturējās kopā ar Totīnu, kas tur vadīja lielu tiesas procesu Kurzemes hercoga Ernsta Johana Bīrona uzdevumā. (Ir zināms, ka 11. februārī Hāmanis jau atkal bija Jelgavā.) Rīgas tikšanās dalībnieks bija arī Hartknohs. Pēc tam uz Jelgavu Hāmanis un Hartknohs devās kopā. Herders vēlreiz apciemoja Hāmani 1766. gada aprīļa pēdējā dekādē vai maija pirmajā pusē. Arī šoreiz klāt bija Hartknohs.

Par tikšanās reižu saturu neviens no dalībniekiem vēstulēs neko tuvāk nepasaka. Ir netiešas liecības, ka gājis visai liksmi, taču tikšanās ir bijušas arī intelektuāli piesātinātas un bagātinošas. Vēlāk vēstulēs ir runa par to, ka Herders varētu vēlreiz doties uz Jelgavu, kas tomēr nenotiek. Tad Hāmanis piesakās, ka pirms atceļa uz Kēnigsbergu apmeklēsot Herderu Rīgā. Arī no tā nekas neiznāk: sarežģījušos ģimenes apstākļu pasteidzināts, Hāmanis Jelgavu pamet, neiegriežoties Rīgā. Herders un Hāmanis vairs netiekas, taču sarakste, kas gan nekad vairs nebūs tik piesātināta kā 1765. un 1766. gadā, turpinās.

17

Herders, Hartknohs un ielasdziesmu dziedāšana

No šajā nelielajā pētījumā risināmā jautājuma perspektīvas izšķiroši svarīga ir kāda detaļa, kas pavīd Hāmaņa un Herdera sarakstē īsi pirms un drīz pēc Herdera Jelgavas apmeklējuma 1766. gada aprīļa pēdējā dekādē vai maija pirmajā pusē. Pirms citēju, ir svarīgi atgādināt, ka Hāmanis no 1752. līdz 1759. gadam jau bija dzīvojis un strādājis Vidzemē, Zemgalē un Rīgā. Šeit viņam izveidojās draudzīgas, vēlāk arī biznesa attiecības ar lieltirgotāju Bērensu ģimeni: brāļiem Ārendu, Karlu, Georgu un, kas jo sevišķi svarīgi, jau minēto Johanu Kristofu, kuru viņš pazina vēl kopš tā studiju laikiem Kēnigsbergā. 1756. gada vasarā Hāmanis kļuva par Bērensu nama (firmas) pārstāvi un drīz vien tika nosūtīts darījumu braucienā uz Londonu. 1758. gada jūlijā pēc galēji neveiksmīgā brauciena viņš bešā pārradās Rīgā. Neveiksme viņam tika piedota, taču drīz sekoja vēl viens izaicinājums, ko brāļi Bērensi nespēja ņemt par labu: īsi pirms 1758. un 1759. gadu mijas Hāmanis bildināja Bērensu māsu Katarīnu. Tā deva jāvārdu. Taču pretēji māsas un Hāmaņa vēlmei Kristofs Bērenss strikti noraidīja laulības iespēju, un viņa griba (kas saskanēja ar pārējo brāļu viedokli) bija noteicoša. 1758. gada janvārī Hāmanis pameta Rīgu. Kaut arī pēc kāda laika komunikācija atjaunojās, Hāmaņa cerības, ka galu galā laulībai tomēr tiks dota iespēja, nepiepildījās un savstarpējā

²⁵ Par austrumprūšu un dažu citu vācu zemju jauniešu ieceļošanu Baltijā 17. un 18. gadsimtā, arī vēlāk, skat. Vilhelma Lenca (*Wilhelm Theodor Georg Lenz*, 1906–1976) *Der baltische Literatenstand* ("Baltijas literātu kārta"; Lenz 1953).

uzticēšanās un patiess draudzīgums attiecībā ar Bērensiem nekad vairs neatjaunojās. (Par šo Hāmaņa dzīves drāmu sīkāk: Nadler 1949: 82–116.) Pirms Hāmanis 1758. gada janvārī aizbrauca no Rīgas, viņš dažas savas lietas tika nodevis glabāšanā jaunākajam no brāļiem – Georgam Bērensam. Par tām ir runa viņa vēstulē Herderam 1766. gada martā, kad tas taisījās kopā ar Hartknohu doties pie Hāmaņa uz Jelgavu. Hāmanis piekrodina:

“[...] entschließen Sie sich diesen Winter mich noch zum letzten mal zu sehen: so bitte ich, daß Sie so gut sind mein rothe<s> lederne Schachtel mitzubringen, worinn mein Pathengeld liegt, und das ich dem HE. Georg Berens aufzuheben gegeben habe. Vielleicht bekommen Sie noch ein paar Bücher eine liebe Bibel und ein liebs Gesangbuch mit; Letzteres kann Ihnen unterwegs gute Dienste thun anstatt der witzigen Gaßenhauer, in denen Sie sich mit Ihrem HE. Verleger zu üben gewohnt sind.“ (ZH 1956: 362–363)

“[...] ja Jūs izšķīraties mani šoziem vēl pēdējo reizi redzēt, tad es lūdzu, ka esat tik labs un līdzī atvedat manu sarkano ādas lādīti, kurā ir mana pādesnauda, un ko es tiku nodevis glabāšanā Georgam Bērensa kungam. Varbūt Jūs vēl dabūsiēt līdzī dažas grāmatas: vienu mīļu Bībeli un mīļu dziesmu grāmatu. Pēdējā Jums ceļā var labāk kalpot nekā jestrās ielasdziesmas (*Gaßenhauer*), kurās Jūs ar savu izdevēja kungu (Hartknohu – M. B.) esat radis vingrināties.”

Drīz pēc atgriešanās Rīgā (Herders atceļā devās viens) viņš vēstulē, kas datējama aptuveni ar 1766. gada maija vidu, Hāmanim aprakstīja savu atpakaļbraucieni:

“Präcise 2. fuhr ich ab, u. war drei Meilen durch, stumm und Gedanken voll [...] Ich nahm mir dabei vor, gleich Abends an meinem Hamann einen langen, vollen Brief zu schreiben [...] Aber unter allen diesen Entschlüssen kam ich dem Schlaf nahe, und wäre näher gekommen, wenn nicht der schnelle Fuhrmann, und der höckerische Weg den Schlummer von meinen Augenliedern weggescheucht hätte. Ich fing also an zu singen: das Rütteln der Kibitka schlug Takt, machte Triller, Bebungen u. Kontrapunkte, Schleifungen u. Sprünge; dem ohngedacht sang ich ein Duzend Gaßennieder “kläglich” ab. Und kam, nach Regen und Wind an die Düna, ließ mich schnell übersetzen, denn ob gleich an eben dem Tage 2. Mädchen ersoffen waren [...]“ (DA 1977: 53–54)

“Es izbraucu precīzi divos un nobraucu trīs jūdzes klusēdams un pilns domu [...] Es apņēmos tūlīt pat vakarā savam Hāmanim uzrakstīt garu, izsmēlošu vēstuli [...] Taču pie visiem šiem nodomiem man uznāca miegs un (tas – M. B.) būtu uzmācies vēl vairāk, ja ātrais ormanis un dangainais ceļš snaudu no maniem plakstiem nebūtu aizbaidījuši prom. Tad nu es sāku dziedāt: ores kratīšanās sīta takti, taisīja trillerus, *vibrati* un kontrapunktus, šleiferus un lēcienus; neraugoties uz to es “žēlabaini” nodziedāju duci ielasdziesmu (*Gassenlieder* – M. B.). Un pēc lietus un vēja nonācu pie Daugavas, liku sevi ātri pārcelt pāri, kaut arī nupat tai pašā dienā bija noslikušas divas meitenes [...]”

Ja nav zināms Hāmaņa vēstulē teiktais, Herdera rakstītajam par ielasdziesmu dziedāšanu var viegli paiet garām. Pēc manas zināšanas, tā Herdera pētniecības literatūrā līdz šim, ar nedaudziem izņēmumiem, arī ir noticis.²⁶ Taču Hāmaņa daudz izsakošais teikums Herdera ielasdziesmu duci ieliek izteiksmīgā kontekstā un padara par kaut ko daudz vairāk nekā detaļu. Hāmanis, tāpat, Herderam raksta: “[...] jestrās ielasdziesmas (*Gaßenhauer*), kurās Jūs ar savu izdevēja kungu (Hartknohu – M. B.) esat radis vingrināties“. Te runa nepārprotami ir par kaut ko, kas tiek piekopts, kam ir noteikta vieta abu toreiz pavisam jauno cilvēku (Hartknoham tolaik bija 25, Herderam – 20 gadu)

26 Herdera ielasdziesmu dziedāšanu orē 1766. gada maijā, taču neizdarot no tā nekādus secinājumus, min, piemēram, Dobeks savā pētījumā par Herdera muzikalitāti (Dobek 1975: 189). Vienīgi Ulrihs Gaierš šo faktu īsi skar Herdera tautasdziesmu projekta kontekstā (Gaier 1990: 853–854).

dzīvē.²⁷ Savukārt tas, ka Herders no galvas un viens pats drebelīgā orē nodzied duci ielasdziesmu, liecina, ka viņa aktīvajā atmiņā glabājās vērā ņemams dziesmu klāsts²⁸.

Tādējādi šeit ir darīšana ar kaut ko, ko raksturo divi akadēmiski jēdzieni: “prakse” un “reperuārs”. Šis, bez šaubām, ir uzmanības vērts lietu stāvoklis.

Daži apsvērumi un secinājumi

Termini nule sniegtajos citātos nedaudz atšķiras: Herders lieto formu *Gassenlieder*, kamēr Hāmanis – *Gassenhauer*²⁹. Diezin vai ir pamats šaubīties, ka abi domā vienu un to pašu un termins *Gassenlieder* uztverams kā *Gassenhauer* variācija, ar kuru Herders reaģē uz Hāmaņa audzinošo pamācību, tā varbūt tišām pasvītrotot trivialitātes pieskaņu. Hāmaņa ieteikumā, ka labāk lai ņem dziesmu grāmatu, nekā ar Hartknohu vingrinās “jestro ielasdziesmu” dziedāšanā, skaidri saklausāma kritiska nots (Hāmanis gan neizsakās asi nosodoši, taču liek skaidri saprast, ka to neatbalsta – ir labākas dziesmas, ko varētu dziedāt), kamēr Herdera izteikumos drīzāk jaušams prieks par pamatīgo (“duci [!] ielasdziesmu”) vokālo veikumu, spītējot ores grabēšanai un dangām. Herdera vārdos arī samānāma Hāmaņa pavilkšana uz zoba: sak, neņem vis dziesmu grāmatu – dziedu ielasdziesmas: “žēlabaini” un daudzas! Saistībā ar Herdera un Hartknoha dziedāšanu, to plašāk skatot, jāpiemetina, ka kopus dziedāšana pilsoniskajās, arī citās aprindās, sevišķi saviesīgās reizēs viņu laikā bija plaši izplatīts laika kavēklis. Atsausim atmiņā idillisko ainu, ko uzbur Haims, iztēlojot Herdera ikdienišķo ciemošanos Hartknoha namā (skat. 16. lpp.) – cik dabiski šajā vidē un apstākļos iekļautos Herdera un Hartknoha, varbūt arī visas kompānijas kopus dziedāšana. Jāpieņem arī, ka

19

27 Hāmaņa izteikums liek domāt par trim iespējām: ka Herders un Hartknohs dziedāja divatā, ka Hartknohs uz klavierēm pavadīja Herdera dziedāšanu, gan arī, ka Herders dziedāja un Hartknohs gan dziedāja, gan spēlēja pavadījumu. Varbūt tas ietver visas trīs iespējas.

28 Herdera rakstūtais ļauj noprast, ka dziedāšanu pārtrauca nonākšana pie Daugavas. Ja brauciens būtu turpinājies ilgāk, iespējams, lielāks būtu bijis arī nodziedāto dziesmu skaits. Tomēr ļoti var būt, ka Herders skaitīja vārdu “ducus” šeit lieto kā īsu, aptuvenu apzīmējumu ievērojamam dziesmu skaitam – diezin vai viņš skaitīja līdzī, cik tad īsti ir nodziedājis.

29 Termins *Gassenhauer* (vsk. nom. *der Gassenhauer*, dsk. nom. *die Gassenhauer*) ir saliktenis: *Gasse* “iela” + *hauen*: agrīnajā jaunaugšvācu valodā darbības vārda *gehen* (“iet”) ekspletīvs ([Anonym] 1995: 100). Savukārt 16. gadsimta literatūrā par *Gassenhauer* dēvētas personas, kas “bez kādas jēgas vāzājas pa ielām”; termins parādās arī kā viņu dziedāto/viņiem domāto dziesmu apzīmējums. (Ar muzikālu nozīmi tas rakstos pirmo reizi lietots 1517. gadā.) Agrajos jaunajos laikos *Gassenhauer* pārsvarā bija neitrāls vienkāršu, populāru laicīgo dziesmu, kas dzīvo pilsētnieku zemākajos slāņos, nosaukums (Wenzel 2005–2012). Šī žanra dziesmu vairumam raksturīgs skarbs, pat rupjš humors ([Anonym] 1995: 100). Līdz 18. gadsimta sākumam termins lietots bez niecinošas pieskaņas. Tas mainījās 18. gadsimta gaitā, un gadsimta beigās ģermānists un leksikogrāfs Johans Kristofs Adelongs (*Johann Christoph Adelong, 1732–1806*) savā *Grammatisch-kritisches Wörterbuch der Hochdeutschen Mundart* (“Gramatiski kritiska augšvācu izloksnes vārdnīca”) rakstīja: “*Gassenhauer*: [...] slihta dziesma, ko vazaņķi dzied visās ielās; ielasdziesma. Tāpat šādas visās ielās zināmas dziesmas melodija.” (“*Der Gassenhauer, [...] ein schlechtes Lied, welches von dem Pöbel auf allen Gassen gesungen wird; ein Gassenlied. Ingleichen die Melodie eines solchen auf allen Gassen bekannten Liedes.*”) (Adelong 1796: 427) Mūsdienās izplatīts ir priekšstats par *Gassenhauer* kā populārām dziesmām vācu valodā, kas 19. gadsimtā skanēja ielās, pilsētu laukumos, krogos, iebraucamajās un izprieču vietās un kuru lietotāji bija galvenokārt zemākie sociālie slāņi – amatnieki, siktirgoņi, kalpotāji, arī lumpēni. *Gassenhauer* bija minēto grupu kultūras integrāla daļa, to muzikālās komunikācijas forma (Wenzel 2005–2012). Visbeidzot 20. un 21. gadsimtā šis vārds mēdz parādīties kā sinonīms terminam ‘šlāgeris’, dažkārt pat apzīmējot sevišķi izcilu, veiksmīgu šlāgeri. Te sevi piesaka darbības vārda *hauen* mūsdienu nozīme: “cirst”, “gāzt”, “sist” – *Gassenhauer*: šlāgeris, kas “gāz gar zemi (ļaudis) veselām ielām”; grāvējs, hits.

Hartknoha kā grāmatu un muzikāliju tirgotāja rīcībā nonāca dažādi dziesmu izdevumi. Tas, protams, neizslēdz iespēju, ka kāda daļa viņu kopīgā repertuāra varētu nākt vēl no studiju laika Kēnigsbergā vai no kādiem citiem avotiem.

Termina *Gassenlied* parādīšanās 1766. gada maija vidū Hāmanim rakstītājā vēstulē ir vienīgā man zināmā reize, kad Herders to lieto. Un forma *Gassenhauer*, cik man zināms, viņa rakstos neparādās. Netieši, nenosaucot vārdā, kā būs redzams vēlāk, Herders tomēr šo žanru piesauc. Par to, ka mēdzis dziedāt kopā ar Hartknohu ielasdziesmas, viņš nekad neko nav rakstījis. Iespējams, tas liecina, ka šo savas jaunības pieredzi Herders neuzskatīja par pieminēšanas vērtu, vai varbūt viņš atturējās to pieminēt, lai nekaitētu savam tēlam un reputācijai. Par to ziņu nav arī Karolīnes Herderes atmiņās.

Iegūt skaidrību par to, kā skatīties uz Herdera 1766. gada dziedāšanu, kratoties orē, un, plašāk, uz viņa kopā ar Hartknohu piekopto praksi, par to, kāda loma tai varētu būt vai nebūt bijusi Herdera intelektuālajā un estētiskajā attīstībā, traucē tas, ka atklāts paliek jautājums – ko tieši viņš toreiz dziedāja? Tas nav zināms. Vienu svarīgu orientieri sniedz Ulrihs Gaiers (*Ulrich Gaier*) – viens no mūsdienu respektētajiem Herdera pētniekiem: viņš nonācis pie secinājuma, ka neviena no Herdera tautasdziesmu krājumos – *Senajās tautasdziesmās* (1764) un *Tautasdziesmās* (1778/1779), attiecīgi, arī *post mortem* iznākušajā, teologa, historiogrāfa un politiķa Johana Georga Millera (*Johann Georg Müller*, 1759–1819) izdotajā krājumā *Tautu balsis dziesmās* (1807) – iekļautajām vācu tautasdziesmām nebūs bijusi starp orē dziedātajām ielasdziesmām³⁰. Tomēr šis konstatējums pie pilnīgi drošām atziņām neved, jo, pirmkārt, 1766. gadā Herders vēl nebija formulējis tautasdziesmas jēdzienu, ar kura palīdzību tad varētu dziesmas šķirot, un otrkārt, ielasdziesmas, kā liecina vēstulē Hāmanim rakstītais, viņa izpratnē toreiz vēl nebija (vismaz no prakses viedokļa) negatīvi konotētas, ja jau viņš tās dziedāja un turēja savā atmiņā ievērojamā skaitā. Īsi sakot, pašlaik zināmais neizslēdz, ka starp viņa (un Hartknoha) repertuāra dziesmām varēja būt viskautkas: nevar izslēgt nedz to, ka tās varēja būt dziesmas, kas vēlāk izpelnījās Herdera nopelumu un neiekļaušanu tautasdziesmu kategorijā, un tikai tādas, nedz arī to, ka starp tām varēja būt dziesmas, ko viņš vēlāk būtu ar mieru tomēr ierindot pie tautasdziesmām. Pirmā varbūtība liekas ticamāka: ja jau, kā raksta Gaiers, ir izslēgts, ka kāda/kādas no krājumos iekļautajām vācu dziesmām (iekļaušana krājumos būtu droša liecība ierindošanai pie tautasdziesmām) varētu būt bijusi/bijušas starp orē dziedātajām, tad tas var vadināt nosliekties par labu pirmajam pieņēmumam, proti, ka Herders tautasdziesmas savā ar Hartknohu kopīgajā repertuārā nebūs atradis. Taču, lai kopaina būtu pilnīgāka, jāpiezīmē, ka Herdera attieksme pret vācu tautasdziesmu, arī tad, kad viņš nodarbojās ar tautasdziesmu krājumu gatavošanu un izdošanu, un viņa tautasdziesmas izpratne bija sasniegusi briedumu, bija rezervēta un rezignēta. 1779. gada *Tautasdziesmu* 2. daļas, kurā izcilu vietu ieņēma lietuviešu, igauņu, arī latviešu tautasdziesmas, ievadā Herders par vācu gadījumu saka šādus rūgtus vārdus:

30 Visu Herdera krājumos publicēto vācu dziesmu ceļš uz šiem krājumiem ir izsekojams un zināms. Neviens pāveiciens nepazūd tumsā, atstājot vietu minējumam, ka tas varētu vest pie 1766. gada ielasdziesmu klāsta (Gaier 1990: 853–854).

“[...] so war von jeher die Deutsche Harfe dumpf, und die Volksstimmen niedrig und wenig lebendig. Eine Sammlung Lehr- und Sinngedichte ließe sich sehr reichlich und auch in den schlechten Dichtern gute und leidliche Stellen dazu auffinden; eigentlicher Gesang aber ist entweder verhallt, oder wenn man nicht Kot und Unkraut zusammen auftragen will, ists schlimm und arm, ein Deutscher Percy zu werden. Leider aber hats schon mein erster Teil gesagt, daß zu einem solchen mir nie Sinn oder Mut gestanden.“ (Herder 1779: 27)

“[...] tā nu vācu arfa jau kopš seniem laikiem bija neskanīga un tautas balsis piezemētas un maz dzīvīgas. Didaktisku dzejoļu un prātulu krājums sanāktu ļoti bagātīgs, un arī sliktu dzejnieku labas un ciešamas vietas varētu sameklēt, taču īstais dziedājums ir vai nu [sen] izskanējis, vai arī, ja negribam kopā ar to celt priekšā draņķus un nezāles, ir vājš un trūcīgs, lai kāds varētu kļūt par vācu Pērsiju³¹. Diemžēl, jau mana (krājuma *Tautasdziesmas* – M. B.) pirmā daļa parādīja, ka man uz ko tādu nekad nav nesies prāts vai nav bijis drosmes.“

Tā nu nonākam pie atziņas, ka nav iespējams pilnīgi izslēgt, ka 1760. gadu vidū Herdera un Hartknoha repertuārā varēja būt arī vienības, kuras vismaz daļēji atbilda Herdera vēlākajiem priekšstatiem par tautasdziesmu (aptuveni: tomēr “īstais dziedājums”, kaut arī “vājš un trūcīgs”, un varbūt atšķaidīts ar “draņķiem un nezālēm”), taču kuras viņam, sastādot krājumus, “neizturēja konkursu” sacensībā ar citām, Herderprāt, pārākām kandidatūrām. Varbūt darbs ar arhivētajiem Herdera vācu dziesmu materiāliem kādreiz palīdzēs iegūt pieturpunktus šī jautājuma risināšanai.

Pie nule iezīmētā dziesmu iedalījuma divās atšķirīgās vērtības kategorijās (tautasdziesma *versus* ielasdziesma), kas Herdera domāšanā izveidojās vai nostiprinājās kaut kad pēc 1766. gada, der nedaudz pakavēties. Savu tautasdziesmas jēdzienu viņš laida aprītē 1773. gadā plašajā esejā *Auszug aus einem Briefwechsel über Ossian und Lieder alter Völker* (“Izvilksms no sarakstes par Osiānu³² un senu tautu dziesmām”) – aptuveni trīs gadus pēc tam, kad bija pametis Rīgu. Ap esejas iznākšanas laiku viņš mēģināja īstenot arī sava pirmā tautasdziesmu krājuma *Alte Volkslieder* (“Senās tautasdziesmas”) ieceri, taču sarežģījušos apstākļu dēļ tas publicēts netika. Tā ievadā atrodami izteikumi, kas rāda, ka Herdera prātā pastāv ass tautasdziesmu, kādas viņš tās iztēlojās, un tautplaši cirkulējošo populāro dziesmu pretstats: kādā vietā ievadtekstā Herders raksta, ka gribētu “[...] parādīt, kāda ir starpība starp īstenu tautasdziesmu [...] un jaunāko salkano ielastoni” (Herder 1774/73: 23)³³. Termins “ielastonis” (*Gassenton*) – “tonis, kas valda ielās” – Herderam varbūt ne gluži sakrīt ar *Gassenhauer/Gassenlieder*, taču katrā ziņā tos ietver. Dažus gadus vēlāk *Tautasdziesmu* 2. sējuma ievadā Herders raksta: “Tauta nav pūlis ielās (*Gassen*), kas nekad nedzied un nedzejo, bet gan blāuj un izkropļo” (Herder 1779: 19)³⁴. Šeit, tātad, sniegts sociāls pretnostatījums: “tauta” *versus* “pūlis ielās”. Tauta Herderam ir tautasdziesmas nesējslānis. Par pūli ielās teikts,

31 Domāts Tomass Pērsijs (*Thomas Percy*, 1729–1811) – slavenā krājuma *Reliques of Ancient English Poetry* (“Senās angļu dzejas relikvijas”, 1765) autors.

32 Osiāns – kopapzīmējums skotu dzejnieka Džeimsa Makfersona (*James Macpherson*, 1736–1796) episko poēmu ciklam, ko tas publicēja, noklusējot savu autorību un piedēvējot ķeltu mitoloģijas personāžam, bardam Osiānam. Makfersona dzejojumi atstāja spēcīgu iespaidu uz viņa laika literatūras procesiem Eiropā. Tiek uzskatīts, ka tie rosināja Herderu pievērsties tautasdziesmai. Herders līdz mūža beigām nespēja pieņemt domu, ka Osiāna dzejojumi varētu būt tīra falsifikācija (sīkāk par to: Gillies 1933: 139–149).

33 “[...] zeigen, was es Unterschied sey, ein wahres Volkslied [...] und der neuere süßliche Gassenton.“

34 “Volk heißt nicht der Pöbel auf den Gassen, der singt und dichtet niemals, sondern schreit und verstümmelt.“

ka tas pats neko nerada, tikai bļauj un izkropļo. Ja mēģinām laikmetam atbilstoši nosaukt vārdā, kas varētu Herderam būt darinājumi, ko pūlis ielās lieto ("bļauj"), atkal nonākam pie ielasdziesmām – *Gassenhauer/Gassenlieder*³⁵, spriežot pēc viņa izteikuma, varbūt savienojumā ar deģenerējušajiem (pūļa izkropļotām) tautasdziesmām.

Ir iespējams izteikt pieņēmumus par to, kas laikā starp 1766. gada pavasari un 1773./1774. gadu varētu būt izraisījis vai veicinājis Herdera uzskatu attīstību nule aprakstītajā virzienā. Kā norāda Leonīds Arbusovs (*Leonid Arbusow*, 1882–1951) savā lielajā *post mortem* publicētajā pētījumā *Herder und die Begründung der Volksliedforschung im deutschbaltischen Osten* ("Herders un tautasdziesmu pētniecības iedibināšana vācbaltiskajos austrumos", 1953): "Herdera Osīana iepazīšanas kulminācija Rīgas periodā iekrīt tikai 1768. gada vasarā" (Arbusow 1953: 136)³⁶, proti, kaut gan Osīans Herderam nebija svešs arī pirms tam, tikai 1768. gada vasarā viņš attiecīgos dzejasdarbus iepazīna tik dziļi, ka no šīs pieredzes attīstījās viņa turpmākajam intelektuālajam un radošajam sniegumam ļoti svarīgi, paliekoši uzskati par dzeju un tautasdziesmu. 1771. gadā Herdera rīcībā nonāca vēl cita viņa tautasdziesmas idejai un projektam ne mazāk nozīmīga literatūra: anglikāņu bīskapa un dzejnieka Pērsija krājums *Reliques of Ancient English Poetry* ("Senās angļu dzejas relikvijas", 1765)^{37/38}. "Izvilumā no sarakstes par Osīanu un senu tautu dziesmām" ir redzams, cik spēcīgu iespaidu uz Herderu, viņa dzejas izjūtu un estētisko vērtību sistēmu bija atstājuši abi minētie darbi.

Tā nu Herdera (un Hartknoha) dziedātās ielasdziesmas liek uzdot jautājumus un rada vietu pieņēmumiem. Taču ir atziņas, kas ir negrozāmas un dara būtiski pilnīgāku ainavu "Herders un mūzika", proti: Herders (vismaz agrā jaunībā) bija tautiskas dziedāšanas prakses dalībnieks, un viņa atmiņā gatava lietošanai glābājās visai prāva šīs prakses repertuāra daļa. To, kādu iespaidu šie fakti atstās uz Herdera intelektuālās un estētiskās attīstības skatījumu, uz viņa tautasdziesmas idejas un projekta izpratni, rādīs nākotne.

35 Ap 18. gadsimta 70. gadu pēdējo trešdaļu plašāk pazīstams kļuva termins *Pöbellied* (arī *Pöbelslied*) – burtiski: "pūladziesma". To veicināja Frīdriha Nikolai (*Christoph Friedrich Nicolai*, 1733–1811) izdots, pret Herdera tautasdziesmu centieniem vērstais krājums *Eyn feyner kleyner Almanach vol schönerr echterr liblicherr Volckslieder* (stilizējot: *Viens feins mazs almanahs pills skaistu, istu, milīgu tautas dziesmu, 1777–1778*), kurā kā tautasdziesmas publicētas tādas, ko Herders par tautasdziesmām mūžam neatzītu. Taču iedziļināšanās Nikolai un Herdera strīdā, kas tuvāk paskaidrotu minētā termina "uzvirmojumu" nosauktajā laikā, nozīmētu pamatīgu atkāpi no šeit risināmās tēmas. Tādēļ tikai piebildīšu, ka *Pöbellied* arī vēl 19. gadsimtā bieži parādījās līdzās *Gassenhauer* kā saturā tam tuvu radniecīgs vai pat sinonimisks termins.

36 "Der Höhepunkt von Herders Ossiankenntnis in der Rigaer Periode fällt erst in den Sommer 1768."

37 Atšķirībā no Osīana šis krājums ietvēra īstus (lai arī apstrādātus un rediģētus) folkloras tekstus.

38 1771. gada maijā Herders lūdza bibliotekāru un rakstnieku, grāmatas *Münchhausens Abenteuer* ("Minhauzena piedzīvojumi") iespējamo autoru Rūdolfu Ērihu Raspi (*Rudolf Erich Raspe*, 1736–1794) atsūtīt viņam Pērsija *Relikvijas*. Sūtījums tika saņemts augustā. (Gaier 1990: 860)

BIBLIOGRĀFIJA

AVOTI

A (2001) = *Johann Gottfried Herder. Briefe*, Bd. 10: *Register*. Bearb. von Günther Arnold unter Mitwirkung von Günther Effler und Claudia Taszus. Weimar: Verlag Hermann Böhlaus Nachfolger.

Adelung, Johann Christoph (1796). *Der Gassenhauer. Grammatisch-kritisches Wörterbuch der Hochdeutschen Mundart, mit beständiger Vergleichung der übrigen Mundarten, besonders aber der Oberdeutschen*, von Johann Christoph Adelung. T. 2: *Von F–L*. Leipzig: bey Johann Gottlob Immanuel Breitkopf und Compagnie, 427.

DA (1977) = *Johann Gottfried Herder. Briefe*, Bd. 1: *April 1763–April 1771*. Bearb. von Wilhelm Dobbek und Günter Arnold. Weimar: Hermann Böhlaus Nachfolger.

ECvHI (1830) = *Erinnerungen aus dem Leben Joh. Gottfrieds von Herder*. Gesammelt und beschrieben von Maria Carolina von Herder, geb. Flachslund. Hrsg. durch Johann Georg Müller, Doctor der Theologie und Professor zu Schaffhausen. T. 1. Stuttgart und Tübingen: in der Gotta'schen Buchhandlung.

ECvH III (1830) = *Erinnerungen aus dem Leben Joh. Gottfrieds von Herder*. Gesammelt und beschrieben von Maria Carolina von Herder, geb. Flachslund. Hrsg. durch Johann Georg Müller, Doctor der Theologie und Professor zu Schaffhausen. T. 3. Stuttgart und Tübingen: in der Gotta'schen Buchhandlung.

Herder, Johann Gottfried (1773). Auszug aus einem Briefwechsel über Ossian und Lieder alter Völker. *Von deutscher Art und Kunst. Einige fliegende Blätter*. Hrsg. von Johann Gottfried Herder. Hamburg: bey Bode, 3–70.

Herder, Johann Gottfried (1773/74). Alte Volkslieder [Vorreden]. *Johann Gottfried Herder. Werke*, Bd. 3: *Volkslieder, Übertragungen, Dichtungen*. Hrsg. von Ulrich Gaiert. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag: 1990, 11–70.

Herder, Johann Gottfried (1779). *Volkslieder. Nebst untermischten anderen Stücken*. T. II. Leipzig: Weygandsche Buchhandlung.

Reymann, Karl, und August Wilhelm Hupel (1791). Dem Andenken des verstorbenen Herrn Johann Friedrich Hartknoch. *Nordische Miscellaneen*, St. 26. Hrsg. von August Wilhelm Hupel. Riga: bey Johann Friedrich Hartknoch, 263–279.

ZH (1956) = *Johann Georg Hamann. Briefwechsel*, Bd. 2: *1760–1769*. Hrsg. von Walther Ziesemer und Arthur Henkel. Wiesbaden: Insel-Verlag.

LITERATŪRA

Ameln, Konrad (1979). Johann Gottfried Herder als Gesangbuch-Herausgeber. *Jahrbuch für Liturgik und Hymnologie*, Bd. 23: 132–144.

Andraschke, Peter (2002). Der volkstümliche Herder: Ausblicke in die Moderne. Eine musikalische Dokumentation. *Ideen und Ideale. Johann Gottfried Herder in Ost und West*. Hrsg. von Peter Andraschke und Helmut Loos. Freiburg im Breisgau: Rombach Druck- und Verlagshaus, 167–207.

[Anonym] (1830). Herder an Gluck. *Steiermärkische Zeitschrift*. H. 10. Grätz, 84–85.

[Anonym] (1995). Gassenhauer. *Brockhaus Riemann Musiklexikon*. Hrsg. von Carl Dahlhaus, Hans Heinrich Eggebrecht und Kurt Oehl. 2. Auflage. Mainz: Atlantis-Schott Musikbuch-Verlag, 100–101.

Arbusow, Leonid (1953). Herder und die Begründung der Volksliedforschung im deutschbaltischen Osten. *Im Geiste Herders. Gesammelte Aufsätze zum 150. Todestag J. G. Herders*. Hrsg. von Erich Keyser. Kitzingen am Main: Holzner-Verlag, 129–256.

Bertagnolli, Paul A. (2002). A Newly Discovered Source for Franz Liszt's Chöre zu Herder's "Entfesseltem Prometheus". *The Journal of Musicology*, vol. 19, No. 1, 125–170.

Bock, Alfred (1893). Herder. *Deutsche Dichter in ihren Beziehungen zur Musik*, von Alfred Bock. Leipzig: Verlag von Carl Reißner, 116–135.

Buntfuß, Markus (2004). *Die Erscheinungsform des Christentums. Zur ästhetischen Neugestaltung der Religionstheologie bei Herder, Wackenroder und De Wette*. Berlin, New York: Walter de Gruyter.

Couturier-Heinrich, Clémence (2016). "Der Innigste, der Tiefste der Sinne" – Das Gehör in Herders Viertem Kritischen Wäldchen. *J. G. Herder: From Cognition to Cultural Science / Von der Erkenntnis zur Kulturwissenschaft*. Hrsg. von Beate Allert. Heidelberg: Synchron, 79–94.

Couturier-Heinrich, Clémence (2020). Mensch, Tier und Welt als "Saitenspiel". Das akustische Phänomen der Sympathie beim jungen Herder. *Herder on Empathy and Sympathy/Einführung und Sympathie im Denken Herders*. Hrsg. von Eva Piirimäe, Liina Lukas und Johannes Schmidt. Leiden, Boston: Brill, 74–98.

Cvetko, Alexander J. (2006). "...durch Gesänge lehrten sie..." *Johann Gottfried Herder und die Erziehung durch Musik. Mythos – Ideologie – Rezeption* (Beiträge zur Geschichte der Musikpädagogik, 16). Frankfurt am Main, Berlin, Bern usw.: Peter Lang, Europäischer Verlag der Wissenschaften.

Dobbeck, Wilhelm (1975). Johann Gottfried Herders Musikalität. *Musik des Ostens: Sammelbände im Auftrag des J. G. Herder-Forschungsrates*. Hrsg. von Fritz Feldmann. Bd. 7. Kassel, Basel & London: Bärenreiter, 174–256.

Embach, Michael (1990). Die Hymnologie im Spannungsfeld von Theologie und Ästhetik: zur Bedeutung Johann Gottfried Herders als Gesangbuchherausgeber. *Euphorion*. Bd. 84, H. 2, 131–146.

Gaier, Ulrich (1990). Kommentar. *Johann Gottfried Herder. Werke*, Bd. 3: *Volkslieder, Übertragungen, Dichtungen*. Hrsg. von Ulrich Gaier. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag, 839–927.

- Gillies, Alexander (1933). *Herder und Osian*. Berlin: Junker und Dünnhaupt.
- Grunsky, Karl (1899). Klassische Literatur und musikalisches Drama, II. Herder. *Bayreuther Blätter* XXII, 230–265.
- Günther, Hans (1903). *Johann Gottfried Herders Stellung zur Musik*. Inaugural-Dissertation, Universität Leipzig. Leipzig: E. Schneider.
- Hankeln, Roman (2002). Johann Friedrich Reichardts (1752–1814) Vertonungen von Herder-Epigrammen. Zur Komposition antikenorientierter Metren um 1790. *Ideen und Ideale. Johann Gottfried Herder in Ost und West*. Hrsg. von Peter Andraschke und Helmut Loos. Freiburg im Breisgau: Rombach Druck- und Verlagshaus, 125–151.
- Haym, Rudolf (1954 [1880]). *Herder [Herder nach seinem Leben und seinen Werken dargestellt]*. Bd. 1. Berlin: Aufbau-Verlag.
- Hoffmann, Kurt (1935). Herder und die evangelische Kirchenmusik. *Musik und Kirche* 7, 121–127.
- Huber, Kurt (1936). Herders Begründung der Musikästhetik, I. Teil: Die philosophischen Grundlagen von Herders Musikästhetik. *Archiv für Musikforschung*, Jg. 1, H. 1: 103–122.
- Ingen, Ferdinand van (1963). Herders kirchenmusikalische Anschauungen. *Musik und Kirche* 33: 193–201.
- Keferstein, Gustav Adolf (1845). Herder in Beziehung auf Musik. *Weimarisches Herder-Album*. Jena: Krökersche Buchhandlung, 271–332.
- Kirby, Frank Eugene (1962). Herder and Opera. *Journal of the American Musicological Society*. Vol. 15, No. 3 (Autumn, 1962), 316–329.
- Lenz, Wilhelm (1953). *Der baltische Literatenstand* (Wissenschaftliche Beiträge zur Geschichte und Landeskunde Ost-Mitteleuropas 7). Marburg a. d. Lahn: Johann Gottfried Herder-Institut, Marburg/Lahn.
- Loos, Helmut (2002). Herder-Feste im deutschen Musikleben bis 1903. *Ideen und Ideale. Johann Gottfried Herder in Ost und West*. Hrsg. von Peter Andraschke und Helmut Loos. Freiburg im Breisgau: Rombach Druck- und Verlagshaus, 209–226.
- Müller-Blattau, Josef (1931). *Hamann und Herder in ihren Beziehungen zur Musik. Mit einem Anhang ungedruckter Kantatendichtungen und Liedmelodien aus Herders Nachlaß* (Schriften der Königlichen Deutschen Gesellschaft zu Königsberg Pr., H. 6). Königsberg: Gräfe und Unzer.
- Nadler, Josef (1949). *Johann Georg Hamann 1730–1788. Der Zeuge des Corpus mysticum*. Salzburg: Otto Müller Verlag.
- Nicklaus, Hans Georg (2015). *Weltsprache Musik. Rousseau und der Triumph der Melodie über die Harmonie*. Paderborn: Wilhelm Fink Verlag.
- Nufer, Wolfgang (1929). *Herders Ideen zur Verbindung von Poesie, Musik und Tanz*. Berlin: Verlag von Emil Ebering.

Salmen, Walter (1960). Herder und Reichardt. *Herder-Studien*. Hrsg. von Walter Wiora. Würzburg: Holzner-Verlag, 95–108.

Schmitz, Ursula (1960). *Dichtung und Musik in Herders theoretischen Schriften*. Inauguraldissertation zur Erlangung des Doktorgrades der Philosophischen Fakultät der Universität Köln. Köln: Universität Köln.

Schünemann, Georg (1935). Reichardts Briefwechsel mit Herder. *Festschrift Max Schneider zur 60. Geburtstag überreicht von Kollegen, Freunden und Schülern*. Hrsg. von Hans Joachim Zingel. Halle: E. Schneider, 110–125.

Seidel, Wilhelm (1993). Leidenschaft und Besonnenheit. Herders Akademieschrift, ihre Bedeutung für seine und die romantische Musikästhetik. *Akademie und Musik: Erscheinungsweisen und Wirkungen des Akademiegedankens in Kultur- und Musikgeschichte: Institutionen, Veranstaltungen, Schriften; Festschrift für Werner Braun zum 65. Geburtstag; zugleich Bericht über das Symposium "Der Akademiegedanke in der Geschichte der Musik und Angrenzender Fächer"* (Saarbrücken 1991). Hrsg. von Wolf Frobenius u. a. Saarbrücken: Saarbrücker Druckerei und Verlag: 301–316.

Sing, Beverly Jung (1992). *Geistliche Vokalkomposition zwischen Barock und Klassik: Studien zu den Kantatendichtungen Johann Gottfried Herders in den Vertonungen Johann Christoph Friedrich Bachs* (Collection d'études musicologiques 83). Baden-Baden: Koerner.

Stavenhagen, Kurt (1925). Herder in Riga. Rede, gehalten am Festaktus des Herder-Institutes am 4. September 1922. *Abhandlungen des Herder-Instituts zu Riga*. Bd. 1, Nr. 1. Riga: G. Löffler, 3–22.

Stollberg, Arne (2006a). "Energieen des Erhabnen." Eine Theorie der Sonatenform bei Johann Gottfried Herder. *Archiv für Musikwissenschaft*, Jg. 63, H. 1, 13–34.

Stollberg, Arne (2006b). *Ohr und Auge – Klang und Form: Facetten einer musikästhetischen Dichotomie bei Johann Gottfried Herder, Richard Wagner und Franz Schreker* (Archiv für Musikwissenschaft, Beihefte, Bd. 58). Stuttgart: Franz Steiner Verlag.

Švābe, Arveds (1958). *Kāda mācītāja dzīve*. Stokholma: Daugava.

Wallrup, Erik (2015). *Being Musically Attuned: The Act of Listening to Music*. Farnham, Burlington: Ashgate.

Wallrup, Erik (2017). Die dunkle Gegend der Stimmungen. Heidegger und Herder, Aufklärung und Politik. *Stimmungen und Vielstimmigkeit der Aufklärung*. Hrsg. von Silvan Moosmüller, Boris Previšić und Laure Spaltenstein. Göttingen: Wallstein Verlag, 336–353.

Wenzel, Silke (2005–2012). Gassenhauer. *Enzyklopädie der Neuzeit Online*. Hrsg. von Friedrich Jaeger. Metzlersche Verlagsbuchhandlung und Carl Ernst Poeschel Verlag GmbH. http://dx.doi.org/10.1163/2352-0248_edn_SIM_268773 (skatits 21.08.2021.).

Wiora, Walter (1953). Herders Ideen zur Geschichte der Musik. *Im Geiste Herders. Gesammelte Aufsätze zum 150. Todestag J. G. Herders*. Hrsg. von Erich Keyser. Kitzingen am Main: Holzner-Verlag, 73–128.

RĪGAS 1. PILSĒTAS (VĀCU) TEĀTRA NOTIS UN DRAMATISKIE SACERĒJUMI LNB KRĀJUMĀ

Eridana Žiba



Raksta uzmanības centrā ir Latvijas Nacionālās bibliotēkas pārziņā nonākušais vēsturiskā Rīgas Pilsētas (vācu) teātra nošu un citu rakstveida materiālu krājums (LNB katalogā apzīmēts ar abreviatūru NRT). Raksts atspoguļo bibliogrāfisku skatījumu uz LNB sienās veikto darbu ar šī krājuma apzināšanu un sākotnējo izpēti, primāri izskatot tieši nošu un dramatisko sacerējumu sadaļu. Jauniegvuma apstrādes procesā tika veikta vispārīga krājuma satura izpēte, veidoti bibliogrāfiskie apraksti, atšifrēti vairāki autogrāfi, zīmogi un ieraksti, kā rezultātā tika iegūtas vēsturiskas liecības par nošu un/vai dramatiskā materiāla saikni ar teātra repertuāru, aktieru un mūziķu dalību uzvedumos, kā arī veidu, kā konkrēti darbi tolaik tikuši iestudēti. Raksts piedāvā sistematizējošu ieskatu jaunajā, unikālajā LNB rīcībā nonākušajā kolekcijā.

Atslēgvārdi: Rīgas Pilsētas teātris, nošu rokraksti un izdevumi, lugas, libreti, zīmogi, autogrāfi

Keywords: *Rigaer Stadttheater*, hand-written scores and editions, plays, librettos, stamps, autographs

Ievads

Rīgas 1. pilsētas vācu teātra (turpmāk – Rīgas Pilsētas teātris) nošu, libretu un citu ar muzikālo teātri saistītu materiālu kolekcija Latvijas Nacionālās bibliotēkas krājumā nonāca 2012. gadā, kad tā bija nomainījusi jau vairākas mājvietas. Kolekcijas pamatu veido teātra darbības laikā (1782–1919) izveidotā bibliotēka. Pēdējos aptuveni piecdesmit savas darbības gadus teātris atradās Rīgā, Teātra bulvārī¹ (tagadējās Latvijas Nacionālās operas un baleta telpās), tādēļ tas, ka kolekcija uzieta operas ēkā, tās remonta laikā 1991. gadā, ir tikai likumsakarīgs fakts. Tālāk senā bibliotēka mēroja ceļu uz Latvijas Valsts arhīvu, bet pēc tam nokļuva Latvijas Nacionālās bibliotēkas krājumā².

2019. gadā Latvijas Nacionālā bibliotēka uzsāka kolekcijas sakārtošanu un katalogizāciju. Kopumā apstrādes procesā tika iesaistītas vairākas LNB struktūrvienības – Krājuma saglabāšanas centrs, Digitālā mantojuma centra digitalizācijas sektors, Alfrēda Kalniņa Mūzikas lasītava, Alekseja Apīņa Reto grāmatu un rokrakstu lasītava, Sikiespieddarbu lasītava un Bibliogrāfijas institūts. Padziļinātai kolekcijas

1 Tagad Aspazijas bulvāris 3.

2 Saskaņā ar Latvijas Valsts arhīva ziņojumu par Rīgas Pilsētas teātra materiālu apsekošanu (balstoties uz 1998. gada 25. maija aktu) daļa no šiem materiāliem tika atstāta un apstrādāta Latvijas Valsts arhīvā, izveidojot patstāvīgu fondu “*Baleta soliste Melānija Lence*” (fonds Nr. 2117).

satura izpētei tika pieaicināta Jāzepa Vītola Latvijas Mūzikas akadēmijas profesore, mūzikas zinātniece Lolita Fūrmane.

Lai uzlabotu materiālu fizisko un mikrobioloģisko stāvokli, sākotnēji tika veikta to dezinfekcija un manuāla atputeķļošana. Kataloģizācijas veiksmīgākai un produktīvākai norisei krājumā esošās vienības tika klasificētas – tika apzināti un sakārtoti kolekcijas nošu materiāla komplekti, saliktas vienkopus attiecīgā skaņdarba partitūras, orķestra balsis, libretu izdevumi, suflieru un aktieru teksta burtnīcas. Tam sekoja eksemplāru detalizēta aprakstīšana, ietverot ziņas par autoru, nosaukumu, notīm – partitūras tipu, instrumentālo un vokālo balsu sastāvu, tipogrāfisko plātņu numuriem, papīra īpatnībām un ūdenszīmēm, kā arī ar roku veiktām piezīmēm un autogrāfiem. Precīzākam aprakstam tika konkretizētas eksemplārā trūkstošās norādes par skaņdarba izdošanas vietu un gadu, vai (nepilnīga eksemplāra gadījumā) pat tā autoru un nosaukumu. Bibliogrāfiskie ieraksti tika bagātināti ar orķestra skaņdarbu partitūru pirmo nošu lappušu digitāliem attēliem.

Visas iepriekšminētās ziņas tika ievadītas un pašlaik atrodamas LNB elektroniskajā katalogā, veidojot atsevišķu ierakstu kopumu “Rīgas Pilsētas teātra kolekcija” un nodrošinot neierobežotu informācijas piekļuvi plašam interesentu lokam.

Tā kā Rīgas Pilsētas teātrī darbojās gan drāmas, gan operas, gan baleta trupa, attiecīgi šajā krājumā sastopami kā nošu, tā lugu eksemplāri, kā arī nedaudz citas vienības – recenzijas, sarakstes, deju horeogrāfiskie zīmējumi, vizītkartes, vairākas piezīmju grāmatiņas, akts par biļešu pārbaudi, dažādi rokrakstu fragmenti un citi dokumenti.

Kopumā kolekcija ietver ap 2000 vienību – ap 380 skaņdarbu nošizdevumu vai manuskriptu, 1600 grāmatu (tostarp arī vairāki viena izdevuma eksemplāri) un neliels skaits citu avotu. Krājumā sastopami gan seniespiedumi un pirmizdevumi, gan manuskripti.

Teātra nošu krājums

Aptuveni puse nošu materiāla (ap 200 nosaukumu) skar muzikālā teātra iestudējumus. Šeit atrodamas operu, dziesmuspēļu un vodeviļu partitūras, orķestra instrumentu partijas jeb orķestra balsis, kā arī klavierizvilkumi. Otra nozīmīgākā nošu materiāla daļa ir garīga satura vokālie un vokāli simfoniskie skaņdarbi (ap 140 nosaukumu), ievērojami mazāk sastopami simfoniskās mūzikas darbi (ap 20 nosaukumu). Pavisam niecīgs ir instrumentālās kameramūzikas skaņdarbu un baletu partitūru klāsts. Nošu materiāli ir gan iespiestā veidā, gan rokrakstā.

No līdzšinējiem pētījumiem par Rīgas Pilsētas teātri ir zināms, ka tā repertuāru veidoja ievērojami un citos Eiropas operamos bieži iestudēti darbi. To vidū bija itāļu un vācu/austriešu komponistu Kristofa Villibalda Gluka (*Christoph Willibald Gluck*, 1714–1787), Volfganga Amadeja Mocarta (*Wolfgang Amadeus Mozart*, 1756–1791),

Džoakīno Rosīni (*Gioachino Rossini*, 1792–1868), Gaetāno Doniceti (*Gaetano Donizetti*, 1797–1848) un Kārļa Marijas fon Vēbera (*Carl Maria von Weber*, 1786–1826) operas. Arī Rīgas Pilsētas teātrī iestudēto franču kultūrai piederīgo autoru darbu apjoms ir iespaidīgs – teātra repertuārā tika uzņemti Pjēra Aleksandra Monsiņi (*Pierre-Alexandre Monsigny*, 1729–1817), Fransuā Andrē Danikana Filidora (*François-André Danican Philidor*, 1726–1795), Nikolā Daleiraka (*Nicolas Dalayrac*, 1753–1809), Daniela Fransuā Espri Obēra (*Daniel-François-Esprit Auber*, 1782–1871), Luidži Kerubīni (*Luigi Cherubini*, 1760–1842), Džakomo Meierbēra (*Giacomo Meyerbeer*, 1791–1864) un Andrē Ernesta Modesta Gretrī (*André-Ernest-Modeste Grétry*, 1741–1813) skaņdarbi (Breģe 1997: 111–114; Lindenberga 1997: 48–50). Taču iepriekšminēto komponistu operu partitūras un klavierizvilkumi aizņem nelielu kolekcijas daļu, bieži sastopami vien darbu fragmenti (atsevišķas ārijas vai ansamblī).

Turpretim nozīmīgu vietu kolekcijā ieņem dziesmuspēles un poses (farsa tipa lugas ar mūziku), kas tolaik vācu publikas aprindās bija ļoti iecienītas un tika bieži iestudētas. Jauniegtajā krājumā ir ap piecdesmit šādu skaņdarbu nošu vienību, piemēram, Karla Ditera fon Dittersdorfa (*Karl Ditters von Dittersdorf*, 1739–1799) *Mīlestība trakonamā* (*Die Liebe im Narrenhause*) un *Piemuļķotais līgavainis* (*Der gefoppte Bräutigam*), Johana Baptista Klerra (*Johann Baptist Klerr*, 1830–1875) *Mazais Josi* (*Der kleine Josi*), Eduarda Simona (*Eduard Simon*) *Trīnītes* (*Die weiblichen Drillinge*). Par iepriekšminēto darbu eksemplāru izmantošanu iestudējumā veidošanā liecina dažādi vēsturiski ieraksti un autogrāfi. Piemēram, Klerra dziesmuspēles *Mazais Josi* libreta grāmatas titullapā redzamas vairākas vēsturiskas liecības: divi zīmogi – “*Theater-Apparats-Actionnaire in Riga*” (“Rīgas Teātra akcionāru apvienība”) un “*Theater-Agentur E. Mellin Wien*” (“E. Mellīna teātra aģentūra, Vīne”), ieraksts “*Souff[leur] Buch A. Lukan*” (“A. Lūkana sufliera grāmata”)³ un iespējamā cenzora ieraksts “*Genehmigt im Auftrage* (tālāk neatšifrēts autogrāfs – E. Ž.), 25. October 1864” (“Apstiprināts, /autogrāfs/ 25. oktobris, 1864”) (1. attēls). Lapojot tālāk dziesmuspēles *Mazais Josi* materiālu kopumu, orķestra balsīs un solistu lomu burtnīcās atrodami ar zīmuli izdarīti ieraksti, kas, visticamāk, veikti darba procesā, iestudējot izrādi.

Īpaša sadaļa iegūtajā nošu kolekcijā ir mūzika teātra izrādēm. Piemēram, kādreizējā Meiningenes galma kapelas klarnetista, vēlāk galma mūzikas direktora⁴ Vilhelma Reifa (*Wilhelm Reif*, 1832–1890) kompozīcijas. Savā krājumā *Mūzika divdesmit skatuves darbiem* (*Zwanzig Bühnenmusiken*) viņš iekļāvis mūziku dažādiem uzvedumiem, to skaitā Frīdriha Šillera (*Friedrich Schiller*, 1759–1805) lugām *Orleānas jaunava* (*Die Jungfrau von Orleans*), *Vilhelms Tells* (*Wilhelm Tell*), *Mesīnas līgava* (*Die Braut von Messina*) un triloģijai *Vallenšteins* (*Wallenstein-Trilogie*), Viljama Šekspīra (*William Shakespeare*, 1564–1616) lugām *Jūlijs Cēzars* (*The Tragedy of Julius Caesar*; vāc. *Julius Caesar*) un *Venēcijas tirgotājs* (*The Merchant of Venice*; vāc. *Der Kaufmann von Venedig*). Uz Reifa mūzikas krājuma eksemplāra ir lasāma norāde (datēta Meiningenē 1895. gada novembrī) par to, ka

3 Augusts Lūkans (*August Lukan*) no 1861. līdz 1882. gadam bija suflieris Rīgas Pilsētas teātrī (Rudolph 1890: 148). Viņa autogrāfs sastopams vairāk nekā simt kolekcijas lagu eksemplāros.

4 Par viņu tuvāk skat. Goltz, 2009: 76–77.

konkrēto skaņdarbu atskaņojuma tiesības ir iegādājamas, tikai nopērkot partitūru no komponista mantiniekiem, un jebkura slepena partitūras vai atsevišķu tās daļu izplatīšana ir stingri aizliegta.

Iepriekšminētajā kolekcijas sadaļā atrodama arī vācu komponista Ludviga Mendelszona (*Ludwig Mendelssohn*)⁵ skatuves mūzika Gerharta Hauptmaņa (*Gerhart Hauptmann*, 1862–1946) drāmai *Elga* (*Elga*), Maksa Maršalka (*Max Marschalk*, 1863–1940) skatuves mūzika tā paša rakstnieka pasaku lugai *Un Pippa dejo* (*Und Pippa tanzt*), austriešu komponista Karla Lafites (*Carl Lafite*, 1872–1944) dziesmas Oto Jūliusa Bērbauma (*Otto Julius Bierbaum*, 1865–1910) lugai *Stella un Antonija* (*Stella und Antonie*), Jūliusa Rīca (*Julius Rietz*, 1812–1877) mūzika Karla fon Holteja (*Karl von Holtei*, 1798–1880) – kādreizējā Rīgas Pilsētas teātra direktora⁶ – parodiskajai joku lugai *Lauru koks un ubaga spieķis* (*Lorbeerbaum und Bettelstab*), kā arī citi sacerējumi.

Rokrakstu vienībā *Skatuves mūzikas partitūra Nr. 2* (*Partitur für Bühnenmusik Nr. 2*) iekļauta Rīgas Pilsētas teātra kapelmeistaru Georges Ota (*George Ott*, 1803 vai 1808–1860)⁷, Maksa Kneflera (*Max Knöfler*, 1861–1900)⁸ un Oto Lozes (*Otto Lohse*, 1858 vai 1859–1925)⁹ sacerētā mūzika lūgām. Jāteic, ka ieraksti notīs ir visai nepilnīgi. Lugu autori bieži nav minēti, tomēr vairākas norādes vedina meklēt literāros avotus sava laika dramaturģijā. Iepriekšminēto krājumu ievada Georges Ota Sēru maršs (*Trauermarsch*), kam nav norādīta piederība kādai konkrētai izrādei, tam seko Oto Lozes mūzika Frīdriha Hebela (*Friedrich Hebbel*, 1813–1863) antīkās mitoloģijas sižetos balstītajam sacerējumam *Gigs un viņa gredzens* (*Gyges und sein Ring*). Vairākus dramatiskos uzvedumus Rīgas teātrī ar savu mūziku ir nodrošinājis Makss Kneflers. Šādu piemēru vidū ir konkrētajā rokraksta krājumā iekļautā mūzika vācu rakstnieku Paula Heizes (*Paul Heyse*, 1830–1914) lugai *Hanss Lange* (*Hans Lange*) un Ernsta fon Vildenbruha (*Ernst von Wildenbruch*, 1845–1909) vēsturiskajai traģēdijai *Harolds* (*Harold*) par bruņinieku laika Angliju, austriešu dramaturga Franča Grillparcera (*Franz Grillparzer*, 1791–1872) triloģijas *Zelta aunāda* (*Das goldene Vließ*) trešajai daļai *Mēdeja* (*Medea*) un visbeidzot – Viljama Šekspīra lugai *Hamlets* (*Hamlet*). Pārsvārā tie ir nelieli muzikāli iestarpinājumi, lai pasvītrotu uz skatuves notiekošo darbību un emocionālo noskaņu. Šeit sastopami uzvaras un sēru marši, kaujas mūzika, notīs izrakstītas fanfaras un bungu rīboņa.

Interesi izraisa 17 krājumi ar orķestra instrumentu partiju apkopojumu. Lielākoties šie krājumi ir bez nosaukuma, un uz to apvāka uzrakstīts vien vēsturiskais krājuma

5 Iespējams, domāts komponists, pianists un dzejnieks Ludvigs Mendelszons (1858–1921). Dzīves laikā sarakstījis ap 300 kompozīciju. Radnieciskas saites ar Fēliksu Mendelszonu Bartoldi nepastāv (Frühaufl 2013: 14).

6 Karls fon Holtejs – komponists, dzejnieks, dziedātājs; no 1837. līdz 1839. gadam vadīja Rīgas Pilsētas teātri. Viņa darbības laikā Rīgā par kapelmeistaru tika angažēts tolaik jaunais Rihards Vāgners (Rudolph 1890: 103–105; Koch 2015: 98).

7 George Ots bija kapelmeistars Rīgas Pilsētas teātrī no 1853. līdz 1860. gadam (Rudolph 1890: 175, 176; Koch 2015: 174).

8 Makss Kneflers – Rīgas Pilsētas teātra kapelmeistars un kora diriģents no 1887. līdz 1900. gadam (Rudolph 1890: 119; Koch 2015: 118).

9 Oto Loze savas darbības sākumā bija Rīgas Pilsētas teātra 2. kapelmeistars (1882–1884), vēlāk – teātra 1. kapelmeistars (1889–1893) (Rudolph 1890: 145, 146; Koch 2015: 142).

numurs¹⁰. LNB katalogizētāji, atbilstoši saturam, tos apzīmējuši kā *Orķestra instrumentu balsis – dažādu autoru skaņdarbu izlases, fragmenti*. Trim krājumiem (Nr. 4, Nr. 10 un Nr. 11) uz apvāka ir nosaukums *Starpbrīžu mūzika (Zwischenaktsmusik)*, kas, atbilstoši nosaukumam, visdrīzāk bijusi iecerēta atskaņošanai starp izrādes cēlieniem. Šeit dominē dažādu Rietumeiropas autoru skaņdarbi vai skaņdarbu fragmenti un to pārlikumi orķestrim, veidojot savdabīgu, raibu mūzikas mozaīku. Tikpat liela daudzveidība vērojama arī krājumu fiziskajā veidolā – viena iesējuma ietvaros redzami gan skaņdarbu rokraksti, kas veikti ar dažādu personu roku, gan vairāku, pārsvarā vācu izdevniecību, nošu publicējumi.

Vērtējot mūzikas žanrisko daudzveidību, jāsecina, ka aprakstītajos krājumos dominē deju mūzika – valši, polkas, kadriļas, marši, bet pāris krājumos sastopamas arī Vīnes klasiķu simfonijas vai to atsevišķas daļas, kā arī dažādu komponistu uvertīras.

Diemžēl krātuvē lielākoties nonākuši skaņdarbu nepilni komplekti – pieejamas tikai atsevišķas orķestra instrumentu balsis bez partitūras. Dažkārt nav minēti nedz komponistu vārdi, nedz skaņdarbu nosaukumi. Piemēram, Džoakīno Rosīni operas *Žagata zagle (La gazza ladra; vāc. Die diebische Elster)* partitūras noraksta eksemplārs sākas ar 12. lappusi, līdz ar to prasa no bibliogrāfa reālas mūzikas materiāla zināšanas. Virkne piemēru ļauj tikai minēt, kas ir autori un kādos uzvedumos vai koncertos mūzika tikusi spēlēta. Retos gadījumos pavisam niecīga muzikālā piemēra detaļa tomēr ļauj atskārst vai sameklēt atbilstošo avotu un konkretizēt fragmentu.

Kolekcijā atrodami arī vēl citi sacerējumi simfoniskajam orķestrim. Pie tādiem pieder Ernsta Mīriha (*Ernst Mürich*) kadriļa *Pavasara atmoda (Frühlingserwachen)*, Jozefa Štrēbingera (*Josef Strebingner*)¹¹ valsis *Vecie vecpuiši (Die alten Junggesellen)*, dāņu komponista Hansa Kristiana Lumbī (*Hans Christian Lumbye*)¹² *Šampanieša galops (Champagner-Galopp)*, Arnošta Vančuras (*Arnošt Vančura*, arī Ernests Vanžura (*Ernest Vanžura*))¹³ *Trīs nacionālās simfonijas lielam orķestrim par krievu, ukraiņu un poļu dziesmu tēmām (Trois symphonies nationales à grand Orchestre arrangées de plusieurs Chansons Russes, Ukrainiennes et Polonaises)* un citi darbi.

Rīgas Pilsētas teātrī bija iedibinājusies visai izplatīta tradīcija, ka arī kapelmeistariem ir jāpierāda komponista prasmes, koncertos diriģējot savas kompozīcijas (Breģe 1997: 97; Lindenberga 1997: 52). Iespējams, ka tieši tādēļ simfonisko darbu klāstā sastopami Rīgas Pilsētas teātra kapelmeistaru skaņdarbi – Emanuela Faltisa (*Emanuel*

10 Sastopami krājumi ar numerāciju Nr. 1, Nr. 2 (divi dažāda satura krājumi apzīmēti ar Nr. 2), Nr. II, Nr. 4, Nr. 5 (divi dažāda satura krājumi apzīmēti ar Nr. 5), Nr. 6, Nr. 7, Nr. 8, Nr. 9, Nr. 10, Nr. 11, Nr. 12, Nr. 14. Diviem krājumiem trūkst numerācijas.

11 Jozefs Štrēbingers (1819–1885) – austriešu komponists, vairāku militāro orķestru kapelmeistars (Rausch 2006: 2333–2334).

12 Hanss Kristians Lumbī (1810–1874) – dāņu komponists, īpaši pievērsies valšu, polku, galopu un maršu komponēšanai, bijis trompetists un kapelmeistars.

13 Arnošts Vančura (ap 1750–1802) – čehu cilmes krievu komponists, pirmā periodiskā mūzikas žurnāla Krievijā *“Journal de musique dédié aux dames”* izdevējs, strādājis vadošos amatos vairākās Maskavas mūzikas iestādēs.

Faltis, 1847–1900)¹⁴ *Uvertīra*, Karla Onezorga (*Carl Ohnesorg*, 1867–1919)¹⁵ *Zvārgulīšu balets* (*Schellenballet*), jau pieminētā Maksa Kneflera *Jubilejas uvertīra “Mans Leopolds!”* (*Jubilāums Ouverture “Mein Leopold!”*), kā arī skaņdarbs *Dzirkstošais vīns* (*Excelsior mousseux*). Pēdējā skaņdarba eksemplārs ir bagāts ar dažādām piezīmēm un laika liecībām: no partitūras un orķestra balsu titullapas redzams, ka sākotnējais nosaukums *Svētku balles burvība* (*Fest-Ball-Zauber*) ticis nosvītrots un nomainīts pret esošo, bet zemāk lasāma piezīme par spēles skāruma veidu piederību: “*Die Striche gelten für das Excelsior Ballet*” (“Skāruma norādes domātas *Excelsior* baletam”) (2. attēls). Otrās vijoles partijā atzīmēts atskaņošanas gads un vieta – “*Riga, d[en] 10. octob[er] 92*”, savukārt citās orķestra instrumentu balsīs datējumi tikuši papildināti ar informāciju par precīzu norises vietu, kā arī atskaņotāja autogrāfu, piemēram, 1. obojas nošu materiālā atrodams ieraksts “*Otto Seidler[,] Riga Stadttheater[,] d[en] 8./2.91*”¹⁶, bet 1. klarnetes partijas norakstā – “*Stadttheater Riga[,] C. Ploß[,] 8ten 2/91. 92. 93*”¹⁷. Kompozīcijas partitūrā pamanāmas bagātīgas piezīmes attiecībā uz skaņdarba interpretāciju – skāruma veidi, cezūras, dinamikas zīmes un citas muzikālā izpildījuma norādes.

Ievērojamu vietu Rīgas Pilsētas teātra kolekcijā ieņem garīgās mūzikas nošizdevumi un rokraksti. Arī šeit pamatu veido pazīstamāko baroka, klasiskā un romantiskā laikmeta komponistu – Johana Sebastiāna Baha (*Johann Sebastian Bach*, 1685–1750), Johana Nepomuka Hummela (*Johann Nepomuk Hummel*, 1778–1837), Volfganga Amadeja Mocarta, Jozefa Haidna (*Joseph Haydn*, 1732–1809), Ludviga van Bēthovena (*Ludwig van Beethoven*, 1770–1827), Fēliksa Mendelszona Bartoldi (*Felix Mendelssohn Bartholdy*, 1809–1847) izvērstas formas darbi – mesas, kantātes un oratorijas. Sadaļā pamanāmi arī nelieli dziedājumi ar garīgiem tekstiem, piemēram, korāļi, motetes un himnas, kopumā ap pusotra simta darbu. Šeit sastopami arī mūsdienās mazāk iestudēti komponistu skaņdarbi, kā, piemēram, Frīdriha Ernsta Feskas (*Friedrich Ernst Fesca*, 1789–1826) *Devītais psalms* (*Der neunte Psalm*) un *Mūsu Tēvs debesīs* (*Vater Unser*), Georga Jozefa Foglera (*Georg Joseph Vogler*, 1749–1814) *Pastorālā* (*Ganu mesa*) (*Missa pastoritia*) Nr. 2, Salomona Jadaszona (*Salomon Jadassohn*, 1831–1902) *Mierinājuma dziesma* (*Trostlied*), Emanuela Faltisa *Te Deum*. Īpašu uzmanību LNB krājumā pelna daži jauniegūtie pirmizdevumi, piemēram, Johana Frīdriha Reiharta (*Johann Friedrich Reichardt*, 1752–1814) himna *Miltona Rītadziesma* (*Miltons Morgengesang*, ar 17. gadsimta angļu dzejnieka Džona Miltona tekstu no poēmas *Zaudētā paradīze* vācu dzejnieka Zāmuēla Gotlība Birdes (*Samuel Gottlieb Bürde*) tulkojumā) četrām solobalsīm un jauktajam korim ar orķestri (Cassel: Beym Autor, [1808]), kā arī Jozefa Haidna oratorijas *Radīšana* (*Die Schöpfung*) klavierizvilkums (Berlin: Chéz J. J. Hummel, [ap 1800–1801]) un paša autora izdota partitūra (Vienna, 1800) (3. attēls).

14 Emanuels Faltiss no 1870. līdz 1871. gadam bija 2. kapelmeistars un kora direktors Rīgas Pilsētas teātrī (Rudolph 1890: 57, 58; Koch 2015: 54).

15 Karls Onezorgs no 1900. līdz 1910. gadam bija 1. kapelmeistars Rīgas Pilsētas teātrī, Bruno Valtera pēctecis kapelmeistara amatā (Koch 2015: 173).

16 Oto Zeidlers – Rīgas Pilsētas teātra obojists (1886–?) (Rudolph 1890: 226; Koch 2015: 225).

17 Kurts Ploss – mūzikas pedagogs un Rīgas Pilsētas teātra klarnetists (1887–1914) (Rudolph 1890: 183; Koch 2015: 185).

Ir zināms, ka izvērsta formas garīgās mūzikas skaņdarbi ilgākā laikā posmā Rīgā tika atskaņoti Lielās Piektdienas koncertos. Par šo faktu vēsta ne tikai vēsturiskā Rīgas prese un saglabājušās koncertu afišas, bet arī ieraksti notīs, piemēram, liecība par Baha kantātes *Kā mans Dievs vēlas, tā lai notiek* (*Was mein Gott will, das g'scheh allzeit*) atskaņojumu 1893. gadā Doma baznīcā. Uz orķestra balsu notīm lasāms paskaidrojums par iestudējumu: "*Erweiterte Instrumentation und ausgesetzte Orgelstimmen v. W. Bergner*¹⁸. (*Charfreitag 1893.*) *Dom-Kirche*" ("V. Bergnera paplašināta instrumentācija un izrakstīta ērģeļu partija. (Lielā Piektdiena 1893.), Doma baznīcā"). Savukārt šīs kantātes flautas partijas norakstā lasāms konkrēts datums – 1893. gada 26. marts, ko parakstījis mūziķis Laubenders (*Laubender*)¹⁹. Līdzīga liecība atrasta saistībā ar V. A. Mocarta Lielās mesas (*Grosse Messe in c-Moll*) iestudējumu Lielās Piektdienas koncertā Rīgā 1903. gadā, ko savā partijā atzīmējis mežradznieks Frīdrihs Štrībe (*Striebe*)²⁰, ierakstīdams: "*Charfreitag, 1903. 4. April zum ersten Mal. Striebe*" ("Lielā Piektdiena, 1903. gada 4. aprīlī pirmo reizi. Štrībe") (4. attēls).

Ja runājam par instrumentālo kameramūziku, šeit atrodams vien pāris kompozīcijas un atsevišķas instrumentu partijas. Taču uzmanības vērts ir solodziesmu un duetu krājums, kur apkopoti ap 50 skaņdarbu. Tajā sastopams daudzkrāsains komponistu spektrs, kas mūsu dienās liecina par sava laika publikas iecienītiem skaņražiem un viņu darbiem. Krājumā apkopoti Frīdriha Vita (*Friedrich Witt, 1770–1836*), Frīdriha Vilhelma Grunda (*Friedrich Wilhelm Grund, 1791–1874*), Karla Lēves (*Carl Löwe, 1796–1869*), Franča Šūberta (*Franz Schubert, 1797–1828*), Fēliksa Mendelszona Bartoldi, Ferdinanda Hillera (*Ferdinand Hiller, 1811–1885*), Roberta Franca (*Robert Franz, 1815–1892*), Nīlsa Gādes (*Niels Gade, 1817–1890*), Riharda Viersta (*Richard Wüerst, 1824–1881*), Heinriha Zārera fon Zāra (*Heinrich Sahrer von Sahr, 1829–1898*), Gustava Jansena (*Gustav Jansen, 1831–1910*) un citu komponistu vokālie sacerējumi. Daži komponisti, kā, piemēram, Jansens un Zārers fon Zārs bija dziesmu autori no Brāmsa draugu loka.

Dramatisko sacerējumu krājums

Teātra dramatiskās trupas repertuāra pamatu veidoja pasaulē atzītu rakstnieku kā Viljama Šekspīra, Gotholda Efraima Lesinga (*Gotthold Ephraim Lessing, 1729–1781*), Frīdriha Šillera un Johana Volfganga fon Gētes (*Johann Wolfgang von Goethe, 1749–1832*) lugas. Neskaitāmi pierādījumi par šo un citu autoru darbu iestudēšanu atrodami kolekcijas lugu eksemplāros. Interesanti un vērtīgi ir *Šekspīra dramatisko darbu* (*Shakespeare's dramatische Werke, 1844*) apvienotā 11./12. sējuma pirmajā atvērumā atrastie lugas *Otello* uzvedumu datējumi. Šeit atrodams ziņas par vairākām izrādēm, kas notikušas 1874., 1875., 1878., 1880. un 1882. gadā; katram gadskaitlim iepretim ir

18 Vilhelms Frīdrihs Bergners jun. (*Wilhelm Friedrich Bergner jun., 1837–1907*) bija ievērojams ērģelnieks, diriģents un komponists, rosinājis Rīgas baznīcu ērģeļu remontdarbus un būvniecību, kā arī daudzus gadu desmitus sekmejis un vadījis garīgās mūzikas koncertdzīvi Rīgā (Scheunchen 2002: 33–34).

19 Šī flautista vārds nav minēts nozīmīgākajos Baltijas mūziķu rādītājos, leksikonos un datu bāzēs, tādēļ konkrētais ieraksts ir īpaši vērtīgs.

20 Frīdrihs Štrībe bija mežradznieks Rīgā no 1884. līdz 1908. gadam (Breģe 2001: 186).

personvārdi – galveno lomu atveidotāji. Piemēram, ar 1874. gadu datēts ieraksts “*Mit Fräulein Haffner als Desdemone*” (“Ar Hafneres jaunkundzi Dezdemonas lomā”²¹), vai ar 1880. gadu datētais ieraksts “*Othello (L. Barnay a[ls] G[ast]*”²²), *dieselbes Werk mit Barnay in Mitau*” (“Otello (Bārņajs kā viesmākslinieks), tas pats darbs ar Bārņaju Jelgavā”) (5. attēls). Pārļapojot šo izdevumu tālāk, titullapā redzams sufliera A. Lūkana ieraksts, nākamajā atvērumā seko lomu uzskaitījums ar attiecīgo aktieru uzvārdiem, bet lugas tekstā ir dažādi svītrojumi, papildinājumi, ielīmējumi un piezīmes.

Caurskatot kolekcijā atrodamo lugu autorus, var secināt, ka ļoti plaši pārstāvēti ir vācu, kā arī vācu valodā rakstošie dramaturgi. Viņu vidū ir Roderihs Benedikss (*Roderich Benedix*, 1811–1873), Gustavs fon Mozers (*Gustav von Moser*, 1825–1903), Jūliuss Rozens (*Julius Rosen*, īst. v. Nīkolauss Dufeks (*Nikolaus Duffek*), 1833–1892), Oskars Blūmentāls (*Oscar Blumenthal*, 1852–1917), Ludvigs Fulda (*Ludwig Fulda*, 1862–1939) un Gerharts Hauptmanis.

Arī dramatiskajos sacerējumos, līdzīgi kā nošu krājumā, daudzos lugu eksemplāros atrodamas, visticamāk, režisoru, suflieru un aktieru piezīmes, svītrojumi un papildinājumi – pierādījums tam, ka grāmatas savulaik tikušas izmantotas iestudējumos. Tuvāk apskatot Gustava fon Mozera un viņa līdzautora Oto Girnta (*Otto Girndt*, 1835–1911) kopīgi sarakstītās joku lugas *Ar prieku (Mit Vergnügen*, publicēta Berlīnē, 1884) trīs eksemplārus, iepretim lomu uzskaitījumam atrodami ar zīmuli ierakstīti aktieru uzvārdi Göbel²³, Würzburg²⁴, Butterweck²⁵, Eichberger²⁶ un citi (6. attēls). Pēdējiem diviem nosauktajiem aktieriem cildinošus vārdus veltījis teātra un literatūrzinātnieks Kārlis Pēteris Kundziņš savā grāmatā *Latviešu teātra vēsture*, aprakstot 19. gadsimta 70.–80. gadu situāciju Rīgas Pilsētas teātra dramatiskajā trupā:

“Vislielāko popularitāti nu ieguva izcilākie komēdiju aktieri, īpaši ilggadīgais skatītāju mīlulis Konrāds Buterveks, kas Rīgas teātri strādājis vairāk nekā 30 gadu (1864–1896), un līdzās viņam Augusts Markvorts, Līvija Eihbergere, kas tāpat bija ilggadēji Rīgas trupas locekļi, komēdijas un operetes aktieri.” (Kundziņš 1968: 97)

21 Iespējams, šeit domāta Kristīne Hafnere, kas bija angažēta Rīgas Pilsētas teātrī kā aktrise galvenajām sieviešu lomām (Rudolph 1890: 84).

22 Ludvigs Bārņajs (*Ludwig Barnay*, 1842–1924) – viens no pazīstamākajiem 19. gadsimta otrās puses vācu aktieriem, ar lieliem panākumiem uzstājies Rīgas Pilsētas teātrī 1864./1865. gada sezonā (Rudolph 1890: 12; Kundziņš 1968: 97). Vēlāk – 1880. gadā – Bārņajs atgriezās uz Rīgas teātra skatuves viesizrādēs un acimredzot tieši ar šīm izrādēm ir saistīts konkrētais ieraksts *Otello* izdevumā.

23 Engelharts Gēbels (*Engelhardt Göbel*) bija publikas iemīļots pirmo lomu atveidotājs (1870–1881, arī 1882–1883) (Rudolph 1890: 74).

24 Ludvigs Virburgs (*Ludwig Würzburg*) – vācu aktieris, darbojies vairākos teātros Vācijā un Austrijā, kā arī Rīgas Pilsētas teātrī (1882–1884) (Rudolph 1890: 271).

25 Konrāds Buterveks (*Conrad Butterweck*, 1825–1899) – aktieris, režisors un dziedātājs. Darbojies Rīgā no 1864. līdz 1896. gadam, gūstot lielu popularitāti un atzinību kā komisko lomu atveidotājs (Rudolph 1890: 34; [Anonym] 1899).

26 Līvija Eihbergere (*Livia Eichberger*, 1837–1931) – aktrise un dziedātāja, ilgstoši darbojusies Rīgas Pilsētas teātrī, kur iemantojusi slavu kā izcila komisko lomu atveidotāja, īpaši dziesmuspēlēs un vodevilās (Rudolph 1890: 52; Kutsch, Riemens 1997: 1010).

Īpaši uzskatāmi gan iepriekš pieminētās Mozera un Girnta lugas *Ar prieku*, gan citu dramatisko darbu režijas eksemplāros (*Regie-Buch*) ir tur atstātie skatuves iekārtojuma zīmējumi un piezīmes – tie veikti tukšajā grāmatas atvēruma daļā (7. attēls). 19. gadsimta vidū Eiropā sāka izdot speciālus iesējumus ar režisora piezīmēm paredzētām tukšām lapām.

No līdzšinējās iepazīšanās ar dramatisko darbu vākumu ir skaidrs, ka Rīgā bija iemīļotas un bieži tika iestudētas vācbaltiešu rakstnieka un libretista Augusta fon Kocebū (*August von Kotzebue*, 1761–1819) lugas. Teātra krājumā ir nonākuši vairāki viņa lugu izdevumi vācu valodā, piemēram, *Saules jaunava* (*Die Sonnenjungfrau*, 1791), *Baijārs* (*Bayard*, 1801), *Naida un mīlas atriebība* (*Des Hasses und der Liebe Rache*, 1815), *Hābsburgu Rūdolfs un Bohēmijas karalis Otakars* (*Rudolph von Habsburg und König Ottokar von Böhmen*, 1816) un citas. Dažas vēlāk tika tulkotas un iestudētas arī latviešu teātrī. Piemēram, luga *Vientiesis gadatirgū* (*Der Gimpel auf der Messe*, 1805) tika izrādīta jau 1869. gadā – tā tad latviešu skatuves mākslas rītausmā – Jelgavā ar nosaukumu *Lustīgais nerris uz tirgus plača*; tas bija vācbaltiešu gleznotāja un literāta Johana Heinriha Baumaņa (*Johann Heinrich Baumann*, 1753–1832) veikts lugas lokalizējums latviešu valodā. Interesi raisījusi arī Kocebū luga *Vācu mazpilsētnieki* (*Die deutschen Kleinstädter*, 1802), kas 1876. gadā Lapas Mārtiņa lokalizējumā ar nosaukumu *Malēnieši* tika izrādīta Rīgas Latviešu teātrī (Kundziņš 1968: 347, 350).

Secinājumi

Pēdējo divu gadu laikā apzinātā Rīgas Pilsētas teātra nošu un dramatisko darbu kolekcija ir ļāvusi fiksēt dažādas laikmeta liecības, kas saglabājušās konkrētā krājuma materiālos.

Daudzkārt notis atrodamas piezīmes par izpildījumu (skāruma veidi, cezūras, norādes par dinamisko zīmju, reģistru, konkrētu ērģeļu manuāļu izmantošanu). Ļoti vērtīgi ir arī izrāžu datējumi – dažviet tikai ar gada, bet bieži arī ar precīzu kalendāro dienu datējumu un atskaņojuma vietu. Īpaši bagāti ar piezīmēm ir režisoru un sufljeru eksemplāri (*Regie-Buch*, *Souffleur-Buch*). Šeit bieži sastopami mizanscēnu zīmējumi – savā ziņā izrāžu scenogrāfiskie meti –, lomu izpildītāju uzvārdi, rekvizītu un honorāru izmaksu saraksti, kā arī dažādi ielīmējumi, piezīmes un papildinājumi tekstā, kas radušies lugas iestudējuma procesā. Ļoti izteiksmīgi ir dažkārt detalizētie dejas zīmējumi (8. attēls).

Nozīmīgi ir atrastie vairāku mūziķu autogrāfi, eksemplāru piederības personvārdi, viņu vidū teātra koncertmeistars Drekslers²⁷, kapelmeistari Johans Jozefs Šrāmekss²⁸, Frīdrihs Keizers²⁹, Karls Onezorgs un citi mūziķi (9.a–c attēli).

27 Aleksandrs Vilhelms Drekslers (*Alexander Wilhelm Drechsler*, 1830–1889) – vijolnieks, dziedātājs, komponists, pianists, Rīgas Pilsētas teātra koncertmeistars no 1864. līdz 1889. gadam (Rudolph 1890: 48; Koch 2015: 44).

28 Johans Jozefs Šrāmekss (*Johann Josef Schrāmek*, 1814–1864) – vijolnieks, komponists, diriģents, Rīgas Pilsētas teātra kapelmeistars no 1844. līdz 1855. gadam un no 1859. līdz 1862. gadam (Rudolph 1890: 217; Koch 2015: 217).

29 Šī kapelmeistara vārds Rūdolfa un vēlāk Koha leksikonā norādīts kā Fricis Keizers (*Fritz Keiser*, 1848–?) (Rudolph 1890: 115; Koch 2015: 113). Taču vairākās Rīgas Pilsētas teātra afixās, kas attiecas uz iepriekšminētā diriģenta darbības laiku Rīgā (1871–1874), viņa vārds fiksēts kā Frīdrihs Keizers.

Interesanti ir izsekot arī eksemplāros sastopamajiem zīmogiem. Izplatītākie ir, piemēram, "*Stadttheater-Bibliothek Riga*" ("Rīgas Pilsētas teātra bibliotēka"), "*Ständisches Theater Riga*" ("Rīgas Kārtu teātris"), "*Theater-Apparats-Actionaire in Riga*", "*Unterstützungs Casse der Musiker Riga*" ("Rīgas mūziķu pašpalīdzības kase") un "*Eigentum der Bibliothek Stadt-Theater Riga*" ("Rīgas Pilsētas teātra bibliotēkas īpašums"). Vairākos krājumā esošajos izdevumos atrodami latviešu mūzikas veikalu un izdevēju zīmogi: "*P. Neldner, Riga*", "*W. Mellin & Co, Riga*", "*Verlag dramatischer Werke Mellin & Neldner, Riga Buch- und Musikalienhandlung*" ("Dramatisko darbu izdevniecības Mellin & Neldner Rīgas grāmatu un muzikāliju veikals") un "*Müller's Leihbibliothek in Riga an dem Petri-Friedhof*" ("Millera Rīgas maksas bibliotēka pie Pēterbaznīcas kapiem"). Diezgan daudz ir arī zīmogu krievu valodā. Biežāk sastopami ir šādi spiedogi: "*Teatral'nyj komitet*" bol'šoj gil'dii Riga" ("Rīgas Lielās Ģildes teātra komiteja"), "*Glavnago upravleniâ po delam pečati*" ("Galvenā iespieddarbu pārvalde"), "*Gerbovyj sbor "uplačen" Za Pomošnika Pravitelâ del*" ("Ģerboņa nodeva samaksāta lietu vadītāja palīgam") un "*K" predstavleniû dozvoleno, S.-Peterburg*" ("Atļauts iestudēt, Sanktpēterburga"). Piemēram, Kristiana Dītriha Grabes (*Christian Dietrich Grabbe*, 1801–1836) lugas *Joki, satīra, ironija un dziļāka nozīme* (*Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung*, izdota Leipciģā, [1900]) titullapā redzami trīs zīmogi (10. attēls). Jāatzīmē, ka visas iepriekšminētās specifiskās ziņas ir iekļautas eksemplāru bibliogrāfiskajos aprakstos un atrodamas LNB elektroniskajā katalogā.

36

Ļoti vērtīgi ir iegūtie mūzikas pirmizdevumi, kā arī retumi – skaņdarbi, kas nav atrodami nedz pasaules katalogā (*WorldCat*)³⁰, nedz RISM (*Répertoire International des Sources Musicales*) datubāzē³¹. To skaitā ir Heinriha Dorna (*Heinrich Dorn*, 1804–1892)³² operas *Anglijas karogs* (*Das Banner von England*) partitūra, orķestra balsis un lomu burtnīcas un Karla Onezorga opusa *Zvārgulīšu balets* (*Schellenballet*) partitūra un orķestra balsis. Šie skaņdarbi līdz šim nav publicēti. Paši darbi varētu būt ar lokālu nozīmi, taču nepieciešama rūpīga pētniecība, lai spriestu par skaņdarbu māksliniecisko nozīmi.

Kolekcijas vērtība ir neizmērojami liela. Pirmkārt, nozīmīgs ir tās saturs, jo kolekcija atspoguļo Rīgas Pilsētas teātra žanriskos virzienus un arī specifiskus iestudējuma elementus, tā parāda kopīgās Rīgas un Eiropas muzikālo teātru repertuāra tendences attiecīgajā laika periodā. Otrkārt, svarīgas ir mākslinieku, režisoru, suflieru, mūziķu un aktieru rokrakstos atstātās liecības, kas noved mūs tuvāk vēstures faktiem par teātra uzvedumiem un koncertiem, to iestudējumu īpatnībām, kā arī aktieru un mūziķu līdzdalību tajos. Šī kolekcija paver lielākas iespējas pētīt 18. un 19. gadsimta mūzikas dzīvi Rīģā, teātra darbu interpretācijas un izpildījuma kultūru.

30 *WorldCat* ir pasaulē lielākā bibliogrāfiskā datubāze – katalogs, kurā sīkāk uzskaitītas 15 637 bibliotēku kolekcijas no 107 valstīm.

31 RISM ir starptautiska organizācija, kuras mērķis ir vispusīgi dokumentēt pastāvošos mūzikas vēsturiskos avotus visā pasaulē. RISM katalogā atrodami ap 37 000 skaņdarbu (manuskripti un iespieddarbi) no vairāk nekā 900 bibliotēkām, arhīviem un privātkolekcijām.

32 Heinrihs Dorns darbojies Rīģā no 1832. līdz 1843. gadam, bijis Rīģas Pilsētas teātra kapelmeistars (Rudolph 1890: 46–47; Koch 2015: 43, 44).

BIBLIOGRĀFIJA

AVOTI

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

Notis rokrakstā

[Anonym] (o. J.). *Das Gewitter*. NRt/308.

Bach, Johann Sebastian (o. J.). *Was mein Gott will, das g'scheh allzeit*. NRt/211.

Bourgeois, Émile (o. J.). *La véritable Manola*. NRt/205.

Knöfler, Max (o. J.). *Excelsior mousseux*. NRt/190.

Partitur für Bühnenmusik Nr. 2 (o. J.). NRt/270.

Rossini, Gioachino (o. J.). *Die diebische Elster*. NRt/51.

Zwanzig Bühnenmusiken (o. J.). NRt/187.

Nošizdevumi

Auber, Daniel-François-Esprit ([1824?]). *Léocadie*. Paris: I. Pleyel & Fils ainé. NRt/6.

Auber, Daniel-François-Esprit (1847). *Haydée, ou le secret*. Paris: chez E. Troupenas & Cie. NRt/22.

Haydn, Joseph (1800). *Die Schoepfung*. Vienna: [Selbstverlag]. NRt/4.

Mozart, Wolfgang Amadeus ([1901]). *Grosse Messe in c-Moll*. Leipzig: Breitkopf & Härtel. NRt/188.

Lugu vēsturiskie izdevumi

Benedix, Roderich (1884). *Mit Vergnügen*. Berlin: Theater-Agentur von Felix Bloch. NRt/748.

Grabbe, Christian Dietrich (o. J.). *Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung*. Leipzig: Druck und Verlag von Philipp Reclam jun. NRt/1589.

Klerr, Johann Baptist (ca. 1870). *Der kleine Josi*. [Wien]: [Ungár-Szentmiklósy]. NRt/158.

Shakespeare, William (1843/1844). *Shakespeare's dramatische Werke*. Berlin: Druck und Verlag von G. Reimer. NRt/709.

LITERATŪRA

[Anonym] (1899). [Nekrolog]. *Libausche Zeitung*, 15.(27.)01., Nr. 11, 2.

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

Breġe, Ilona (2001). *Cittautu mūziķi Latvijā 1401–1939. Leksikons*. Rīga: Zinātne.

Čeže, Mikus (2006). Rīgas pilsētas teātra kolekcijas vēsture. *Mūzikas akadēmijas raksti, II*. Sast. Baiba Jaunslaviete. Rīga: JVLMA, 6–13.

Frühau, Tina (2013). *German-Jewish Organ music. An Anthology of Works from the 1820s to the 1960s*. Middleton, Wisconsin: A-R Editions.

Goltz, Maren (2009). Die Praxis der Bühnen- und Zwischenaktmusik bei den Theateraufführungen der "Meininger" während der Regierungszeit Herzog Georgs II. von Sachsen-Meiningen (1866–1914). *Theater und 19. Jahrhundert* (Schriften 2 der Hochschule für Musik und Theater "Felix Mendelssohn Bartholdy" Leipzig). Hrsg. von Petra Stuber und Ulrich Beck. Hildesheim: Georg Olms Verlag, 73–93.

Jaunslaviete, Baiba (2019). 18. gadsimta nogales (1782–1800) koncertdzīve Rīgā *Theaterzettel* kolekcijas liecībās. *Mūzikas akadēmijas raksti, XVI*. Sast. Lolita Fūrmane. Rīga: JVLMA, 135–158.

Jürgensen, Knud Arne (2004). Lumbye, Hans Christian. *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, hrsg. von Ludwig Finscher. Personenteil, Band 11. Kassel: Bärenreiter; Stuttgart, Weimar: Metzler, 605–606.

Koch, Klaus Peter (2015). *Deutsche Musiker in Lettland einschließlich dem südlichen Livland*. <https://ul.qucosa.de/api/qucosa%3A16176/attachment/ATT-2/> (skatīts 21.09.2021.).

Kundziņš, Kārlis (1968). *Latviešu teātra vēsture*. 1. daļa. Rīga: Liesma.

Kutsch, Karl J., und Leo Riemens (1997). Eichberger, Livia. *Großes Sängerlexikon*, hrsg. von K. J. Kutsch und L. Riemens unter Mirwirkung von Hansjörg Rost. Dritte erweiterte Auflage, Band 2. Bern und München: K. G. Saur, 1010.

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

Purtov, Feliks (2006). Vančura [...]. *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, hrsg. von Ludwig Finscher. Personenteil, Band 16. Kassel: Bärenreiter; Stuttgart, Weimar: Metzler, 1309–1310.

[Rausch, Alexander] (2006). Strebing, Familie. *Oesterreichisches Musiklexikon*, hrsg. von Rudolf Flotzinger. Band 5. Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 2333–2334.

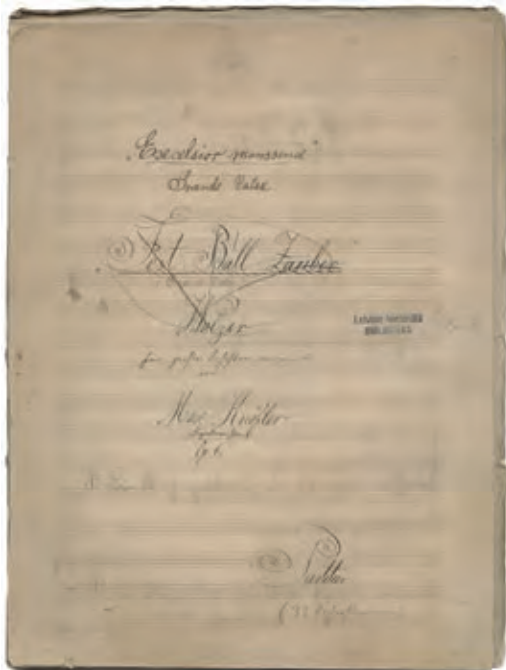
Rudolph, Moritz (1890). *Rigaer Theater- und Tonkünstler-Lexikon nebst Geschichte des Rigaer Theaters und der Musikalischen Gesellschaft*. Riga: Kommissions-Verlag von N. Kymmel.

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

ATTĒLI



1. attēls. Johana Baptista Klerra komiskās dziesmuspēles *Mazais Josi* (*Der kleine Josi*) libreta izdevuma (Vīne, ap 1870) titullapas atvērums. – LNB, NRt/158.



2. attēls. Maksa Kneflera opusa *Dzirkstošais vīns* (*Excelsior mousseux*) partitūras rokraksta titullapa. – LNB, NRt/190.

DIE SCHOEPFUNG

Ein
Oratorium

In Musik gesetzt

von

JOSEPH HAYDN

*Lehrer der Tonkunst, der königl. Schwedischen. Academie der
Musik Mitglied, eine Kapellmeister in würtlichen Diensten
seiner Durchlaucht des Herrn Fürsten von Esterhazy.*

THE CREATION

An
Oratorio

Composed

by

JOSEPH HAYDN

*Doctor of Music, and Member of the royal Society of
Musik in Sweden, in actual Service of his highness
the Prince of Esterhazy*

Vienna

1800.

Horn I.

7

in C.
Allegro comodo.

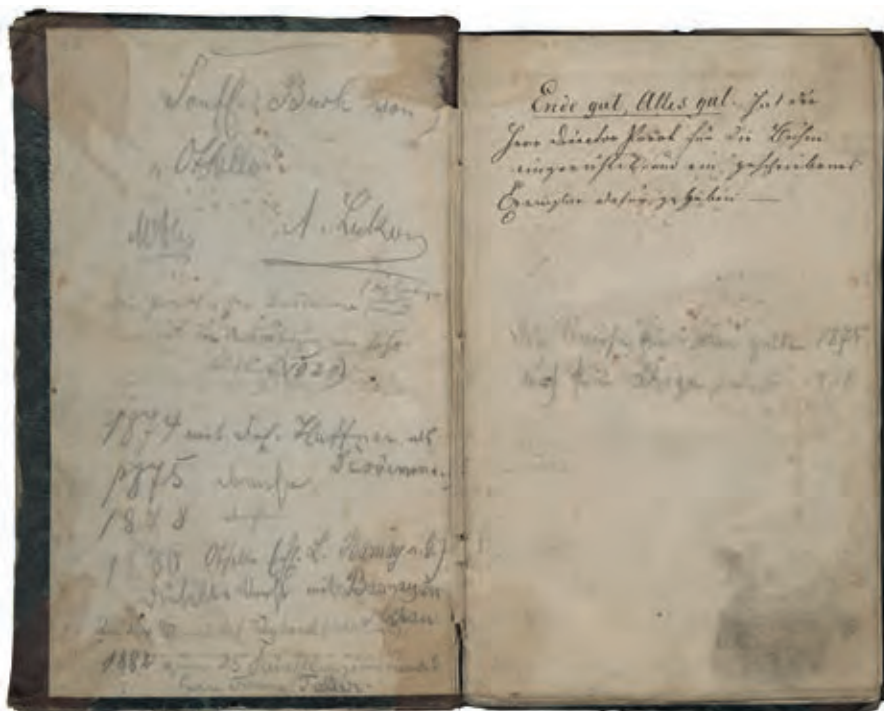
N° 17. Benedictus.

in C.
Andante moderato.

N° 18. Agnus Dei.

Orch. B. 1381/1a

4. attēls. Volfganga Amadeja Mocarta Lielās mesas *c moll* izdevuma (Leipciga, [1901]) 1. mežraga partijas fragments ar mežradnieka Fridriha Štrībes (*Striebe*) ierakstu. Tajā norādīts, ka mesa atskaņota 1903. gada 4. aprīlī, Lielajā Piektdienā. – LNB, NRT/188.



42

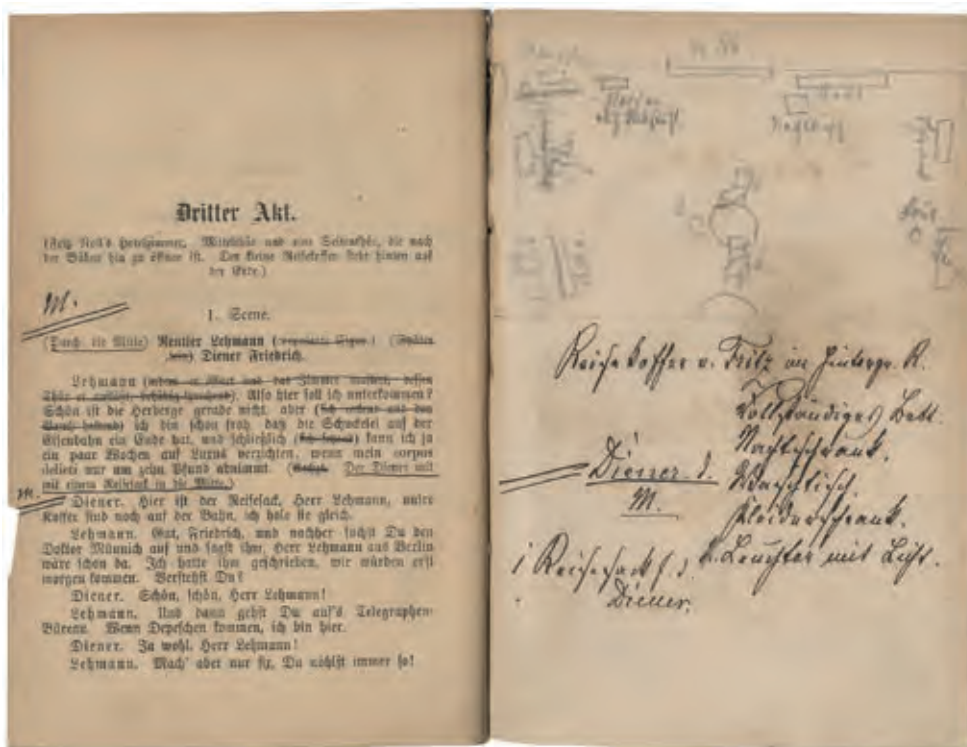
5. attēls. Viljama Šekspīra traģēdija *Otello* ar piezīmēm un teksta korekcijām Rīgas Pilsētas teātra iestudējumā. Šekspīra dramatisko darbu (*Shakespeare's dramatische Werke*) apvienotā 11./12. sējuma (Berlīne, 1844) izdevums. – LNB, NRt/709.

Pirmais atvērums: lapas augšpusē sufliera A. Lūkana autogrāfs un ieraksti par Dezdemonas un Otello lomas tēlotājiem (1874–1882).

Otrais atvērums: skats no lugas 2. cēliena.



6. attēls. Roderika Benediksa lugas *Ar prieku* (Mit Vergnügen; Berline, 1884) trešais atvērums. – LNB, NRt/748.



7. attēls. Roderika Benediksa lugas *Ar prieku* (Mit Vergnügen) tā paša izdevuma 48.–49. lappuses atvērums. – Turpat.



Meissner Porzellan

Gavotte der Zwiebelmuster

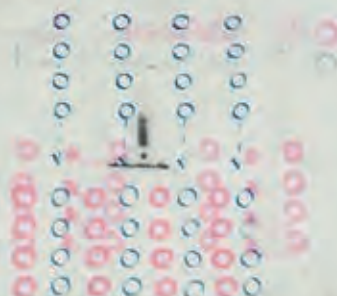
Schäfer und Schäferinnen Kinder

16 Mädchen → 16
16 Jungen mit Schäferstäben

I

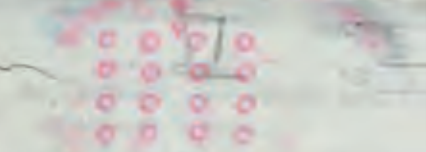


Mädchen auf jeder Seite paarweise 6 herauslaufen, dann Wendung mit Gesicht zum Zuschauer. So in 4 Reihen je zu 4 vorlaufen



Vorgekommen gibt Junge dem Mäd. die Hand (rechter Junge und Mäd. chen mit 2 Tempo Oberkörper vor 3^{te} 4^{te} wieder hoch, dies 2 mal dann Wendung gegen den König.

44



Während die Mädchen vorlaufen, stellen sich die Jungen rückwärts in 4 Reihen je zu 4 an Schäferstäbe auf der linken Schulter und bleiben ruhig stehen.

2 mal dort Verbeugung, dann wieder in 2 Reihen paarweise gegenseitig rechte Hand geben und rechten Fuß vor.

II a



Mädchen vorne mit 2 Tempo Oberkörper vorbeugen 3^{te} 4^{te} wieder heben, dann eine Tour am Platz. Diese Figur 2 mal beim 3^{te} mal nur Verbeugung. - Während dieses 3^{te} males kommen die Jungen zu Schäferstäbe auf linker Schulter.

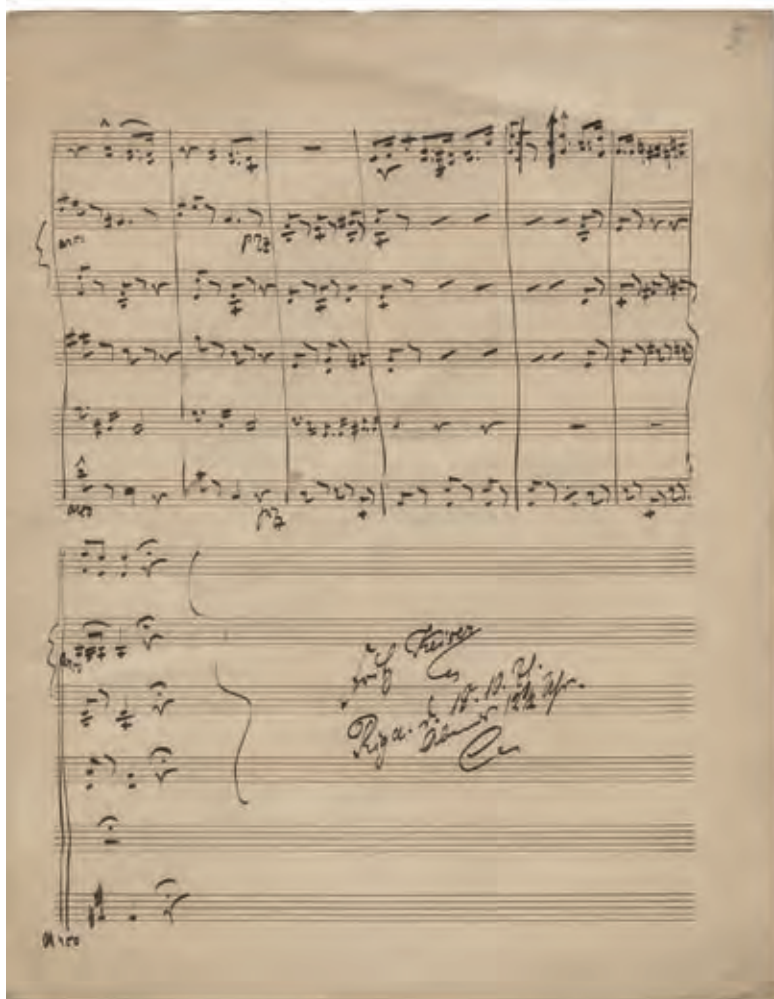
Mit 2 schnellen Polkaschritten paarweise am Platz eine Tour. - dann mit 2 Polkaschritten paarweise kreuzisieren.

8. attēls. Zilā porcelāna gavote (Gavotte der Zwiebelmuster) no uzveduma par Meisenes porcelānu. Dejas zīmējums. Rozā krāsā atzīmētas 16 meitenes ar vēdekļiem, bet zilā krāsā – 16 jaunekļi ar aitugana spiekjiem. – LNB, RX, A 422, 93.

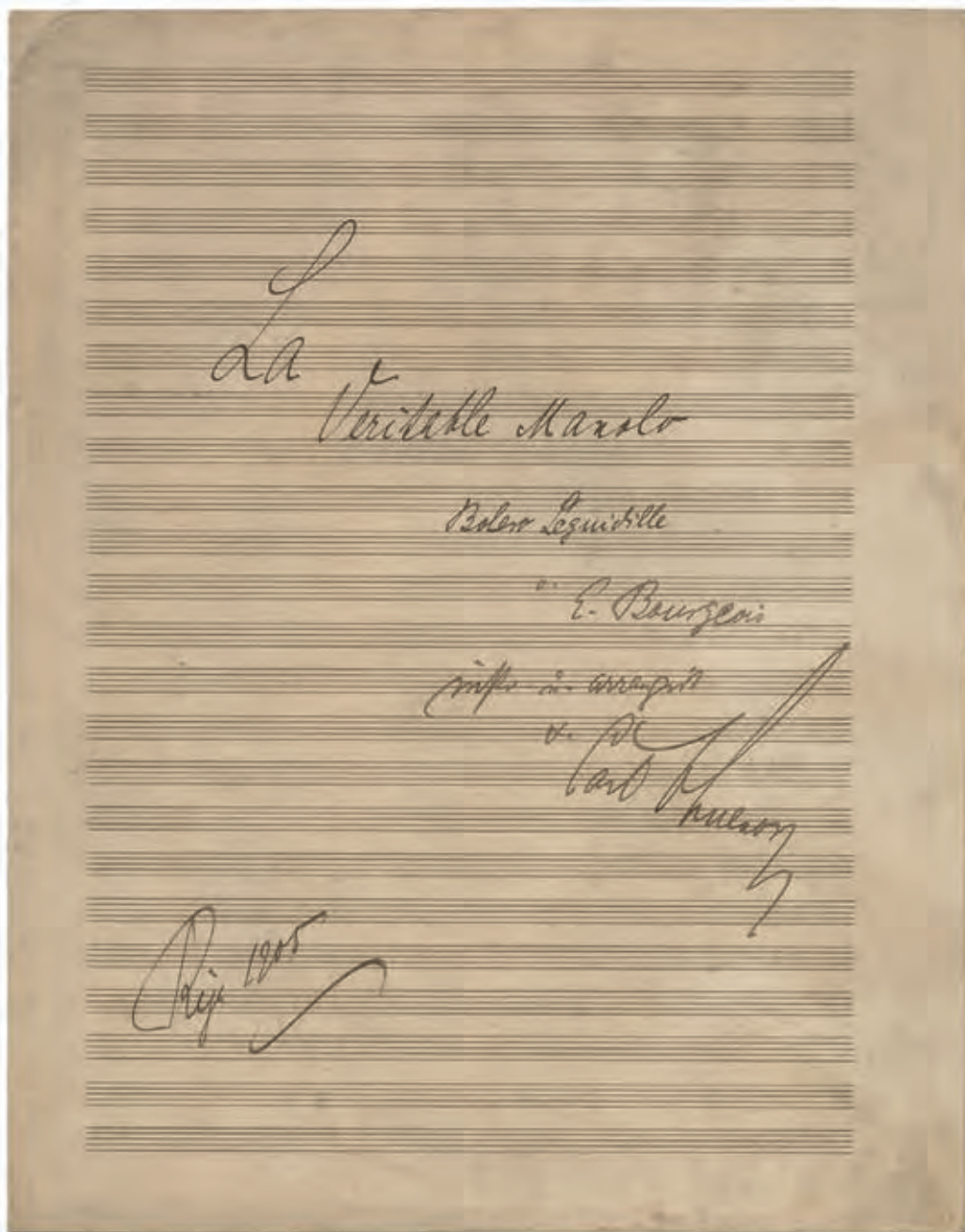
9.a-c attēli. Trīs autogrāfi



9.a: Teātra kapelmeistara Johana Jozefa Šrāmeķa (*Schrämek*) autogrāfs Daniela Fransuā Esprī Obēra operas *Haidē, jeb Noslēpums* (*Haydée, ou Le secret*) partitūrā. Ieraksts par operas pirmizrādi Rīgā 1848. gada 20. novembrī. – LNB, NRt/22.



9.b: Teātra kapelmeistara Frīdriha (Friča) Keizera (*Keiser*) ieraksts ar autogrāfu viņa komponētajā partitūrā – mūzika krievu rakstnieka Aleksandra Ostrovska lugai *Negaiss* (*Das Gewitter*). Ieraksts vēsta: "Fritz. Keiser. Riga. d[en] 18.10.71 Abends 12½ Uhr" ("Fricis Keizers. Rīga, 18.10.71., 00.30 vakarā"). Spriežot pēc saglabājušās afišas, uzveduma pirmizrāde notika 1871. gada 20. oktobrī (LUAB RRGN, R. 9.119). Tādēļ konkrēto autogrāfu var saistīt ar iestudējuma ģenerālmēģinājumu, kas beidzies pēc pusnakts. – LNB, NRt/308.



Titullapa: Teātra kapelmeistara Karla Onezorga (*Ohnesorg*) autogrāfs. Uz titullapas rakstīts: “*La véritable Manolo: Bolero Seguidille v[on] E. Bourgeois, instr[umentiert] u[nd] arrangirt v[on] Carl Ohnesorg. Riga 1905*” (“E. Buržuā *Īstā Manola*: Bolero segidilja, instrumentējis un aranžējis Karls Onezorgs. Riga 1905”).

Bolero

Ad libitum

Chorus

Flute
Clarinet
Bassoon
Trumpet
Trombone
Horn
Violin
Viola
Cello
Double Bass
Piano

a b c d e f g

Bolero partitūras fragments. Lapaš augšpusē Karla Onezorga autogrāfs.

981643

NRT

344

Scherz, Satire
Ironie und tiefere Bedeutung.

Нелки



Ein Lustspiel in drei Aufzügen

4379

Christian Dietrich Grabbe.

Гербовый сборъ уплаченъ
за Помощника Правителя Дѣлъ

По представлению дозволено

С. Петербурга, 12. Июля 1909

Визирь

Leipzig.

Druck und Verlag von Philipp Reclam jun.



10. attēls. Kristiana Dītriha Grabes (Grabbe) lugas Joki, satīra, ironija un dziļāka nozīme (Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung, Leipciga, b. g.) titullapa ar Krievijas impērijas zīmogiem cenzora izdotās uzveduma atļaujas apstiprināšanai. – LNB, NRT/1589.

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

Lolita Fūrmane



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

Pētījuma pamatā ir trīs iestudējumi Rīgas Pilsētas teātrī no 1814. līdz 1835. gadam. Izvēli būtiski ietekmēja iestudējumu avotu pieejamība – visi analizētie darbi izvēlēti no LNB speciālā *Rīgas Pilsētas teātra krājuma*, kura katalogizēšanā (2019–2020) iesaistījās arī pati raksta autore¹. Tās ir rokrakstā saglabājušās partitūras un orķestra vai vokālās balsis, kā arī izrāžu teksta burtnīcas. Šie materiāli pirmoreiz sniedz iespēju kaut daļēji rekonstruēt dažus vēsturiskos iestudējumus Rīgā, kas līdz šim tika aplūkoti galvenokārt caur periodikas vai ceļotāju aprakstu un memuāru prizmu. Tā kā raksta fokusā ir kvodlibeta parādība, raksta autore mēģinājusi kristalizēt tās izpausmes Rīgas iestudējumu vidē, vienlaikus iezīmējot saikni ar plašākiem muzikālā teātra procesiem.

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

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

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

Pirmais skatītājs: Attiecībā uz kvodlibeta plānu...

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

(Müller 1811: 62)

Termins “kvodlibets” un tā lasījuma nianse

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

Uzmanību piesaista tāda jēdziena kā kvodlibētika (*quodlibetaire* jeb *quodlibétique*) skaidrojums 18. gadsimta franču enciklopēdistu Didro un Dalambēra fundamentālajā vārdnīcā: viduslaiku sholastiķi šo vārdu lietoja, lai apzīmētu tēzi vai problēmu, kuru viņi ierosināja apspriest drīzāk brīva, nepiespiesta domāšanas vingrinājuma un (*sic!*) ziņkāres, nekā patiesības noskaidrošanas dēļ³ (*Encyclopédie* 1765: 727–728). Autori nošķir tikko pieminēto izsmalcināto, tādā kā intelektuālas bagatelles žanrā funkcionējošo kvodlibeta pasauli no kvolibeta (*quolibet*) – franču valodā lietota latīņu vārda parupja, nereti triviāla joka apzīmēšanai. Speciālā šķirkli, kas veltīts jau tieši kvolibetam, apraksta autors (tas ir apgaismības intelektuālis Luijs de Žokūrs – *Louis de Jaucourt*, 1704–1780) visai skarbi raksturojis šo fenomenu; viņaprāt, tas ir neciešams žargons, un kārtīgam vīram (*l'honnête homme*) tas būtu jāatmet, jo ar savu seklumu apliecina sliktu izglītību un piederību pūļa padibenēm (turpat: 728).

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

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

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

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

Kvodlibets teātrī. Žanra un laikmeta fokuss

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

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

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

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

Neraugoties uz teju vai divus gadsimtus ilgušo vienaldzību pret šo muzikālā teātra parādību akadēmiskajā pētniecībā, *pasticcio* tomēr vērtējama kā izcila parādība Eiropas mūzikas vēsturē. Uzskats, ka tas ir kaut kas nevērtīgs, tikai viena vai vairāku autoru skaņdarbu sajaukums, šodien vairs nešķiet dzīvotspējīgs. To pārliciecināši pierāda pēdējo gadu starptautiskais projekts *Pasticcio* (kopš 2018), kura izstrādē piedalās Varšavas un Greifsvaldes Universitātes mūzikas zinātnieki⁶. Viņu publiskotajā pētījuma aprakstā ir uzsvērts, ka *pasticcio* prakse pievērš uzmanību Jauno laiku mūzikas mobilitātei – principiāli būtiskai šī vēstures perioda iezīmei, ar kuras palīdzību noteiktas muzikālās struktūras un vispār talantīgas radošās idejas tika izplatītas pārreģionāli.⁷ Tajā pašā laikā *pasticcio* kļuva par jauna radošās domāšanas veida iemiesotāju lielā mērā tādēļ, ka baroka mūzika jau pazina parodiju. Šo kompozīcijas praksi 18. gadsimta pirmās puses operteātrī stimulēja operas žanra komercializācija; tā deva iespēju kādai ārijai no jauna skanēt citu varoņu balsīs ar citu literāro tekstu, turklāt atšķirīgās dramatiskajās situācijās. Atgriešanās vai pat atkārtota atgriešanās pie reiz sacerēta un uzvesta skaņdarba ļāva it kā pagarināt tā dzīvi. Jāņem vērā, ka 18. gadsimta opera nerēķinājās ar garu iestudējuma mūžu, jo komponisti šajā sava laika spožākajā žanrā bija ieinteresēti piedāvāt arvien jaunus sacerējumus.

Tas nozīmē, ka kvodlibeta konteksti teātrī ir slāņaini. Parodija, cita materiāla “aizņemšanās” jeb *pasticcio*, popurijs un kvodlibets – visi šie apzīmējumi kaut kādā mērā ir saistīti, veido tiešas vai pastarpinātas attiecības jēdzieniskā līmenī. Tajā pašā laikā tie ir nostiprinājušies mūzikas vēsturē kā pietiekami suverēni radošās prakses raksturotāji. Par kvodlibeta popularitāti 19. gadsimta pirmajā trešdaļā liecina ne tikai konkrēti muzikālā teātra opusi, bet arī vairākkārt teātrī organizētie vakari ar šādu apzīmējumu. Kā literāra pērlīte starp šīm programmām izceļas Frīdriha Gustava Hāgemaņa (*Friedrich Gustav Hagemann, 1760–ap 1830*) dzejas intermeco *Eliass Kvodlibets, jeb Ceļojošais ģēnijs* (*Elias Quodlibet, oder Das reisende Genie, 1818*) – asprātīgs “šis un tas” 64 atskaņu pantos, kas tika deklamēti arī uz Rīgas Pilsētas teātra skatuves⁸. Citiem vārdiem, kvodlibets var tikt attiecināts ne tikai uz muzikālu, bet arī literāru sacerējumu, darbības ainām, situācijām un pat atsevišķiem izspēlētiem jokiem.

Kvodlibets kā viena vai vairāku autoru darbu mistrojums muzikālajā teātrī īpaši uzplauka tajā repertuāra laukā, kas attiecas uz vodeviļu, farsu ar dziedāšanu jeb t. s. posi (*die Posse*) un dziesmuspēli⁹. Šo žanru popularitāti 19. gadsimta 20.–30. gados

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

7 Turpat.

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

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

varētu pielīdzināt operas *buffa* fenomenam 18. gadsimta otrajā pusē. Atcerēsimies, ko par pēdējo rakstija vācu dzejnieks Heinrihs Heine savā *Ceļojumā no Minhenes uz Dženovu* (1828), kad Eiropā popularitāti baudīja Rosīni operas – Heine nodalīja operas *buffa* ezoterisko jēgu no eksoteriskās sardzes¹⁰, kurai klātesot šo operu izrāda:

“‘Tas ir muļķīgs gabals’, saka eksoteriskā sardze, un ir labi, ka viņa nekā nemana. Jo citādi impresārijs ar visu primadonnu un premjeru drīz vien nokļūtu uz dēļiem, kas saucas cietoksnis; tiktu iecelta izmeklēšanas komisija, ieprotokolētu visus valstij bīstamos trillerus un revolucionārās koloratūras, apcietinātu daudzus arlekīnus, kas iejaukti noziedzīgās savvērestības tālākajos atzarojumos, apcietinātu arī Tartalu¹¹, Brigellu, pat veco apdomīgo Pantaloni; Boloņas doktoram aizzīmogotu papīrus, viņš pats sevi ietarkšķētu vēl dziļāk aizdomās, un Kolombīnai būtu par šo ģimenes nelaimi jāsarau acis sarkanas.” (Heine 1830/1950: 218–219)

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

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

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

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

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

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

*Pumpērniķeļa kāzu diena*¹²

(muzikāls kvodlibets trijos cēlienos)

Šis sacerējums ir trešā daļa no savulaik populārās izrāžu sērijas par bagāto, bet vientiesīgo lauku aldara dēlu Rohu Pumpērniķeli. Izrādes teksta autors bija austriešu aktieris un komponists Mateuss Štegmajers (*Matthäus Stegmayer*, 1771–1820). Ap gadsimtu miju viņš darbojās kā komiķis un libretists Emanuela Šikanēdera vadītajā Vīdenes teātrī (tolaik Vīdene bija Vīnes priekšpilsēta; tur 1791. gada 30. septembrī notika Mocarta operas *Burvu flauta* pirmizrāde). Ne tik liela vienprātība ir attiecībā uz mūzikas partitūras veidotājiem. Jaunākajā literatūrā¹³ tiek apšaubīti līdzšinējie pieņēmumi par divu autoru – Ignaca fon Zeifrīda (*Ignaz von Seyfried*, 1776–1841) un Jākoba Haibela (*Jakob Haibel*, 1762–1826) – līdzdalību, kaut arī Zeifrīds kā kapelmeistars un Haibels kā aktieris un komponists zināmu laiku darbojās Šikanēdera teātrī. Tomēr Haibela iesaiste konkrētajā kvodlibetā ir ļoti neskaidra. Turklāt nevienā no oriģinālajiem manuskriptiem, kas bija pieejami šīs tēmas pētniekiem, nav atrastas jēlkādas norādes par muzikālo aranžējumu autorību.

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

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

13 Feurzeig, Sienicki 2008: XIII–XIV.

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

ikreiz pēc Vīnes apmeklējuma¹⁵ –, “tagad vairs neviens ārzemnieka kungs nevarēs pārnest vīniešiem sliktu gaumi, jo mēs tik bieži skrienam uz teātri, lai skatītos Pumperņiķeli” ([Richter], 1810; Heft 7: 36). Īsā laikā Štegmaiera radītais tēls uzrunāja ne tik vien Vīnes, bet arī citu, to skaitā ceļojošo, vācu teātru skatītājus. Prominentajā datubāzē RISM ir atrodamas ziņas, ka Pumperņiķeļa lomu citu skaitā jaunībā spēlējis vācu komponists Alberts Lorcings (*Albert Lortzing*, 1801–1851). Šobrīd Detmoldā pieejamajā lomas norakstā, kas piederējis Lorcīngam, ir saglabājusies viņa skicēta dziesma *Arlekīns un Kolombīne Alpos*, kas acīmredzami bijusi paredzēta izrādei¹⁶.

Rīgas teātris iestudēja visus trīs *Pumperņiķeļus*, kas bija radīti Vīnē: tas vispirms bija *Rohs Pumperņiķelis* (*Herr Rochus Pumpernickel*, 1809; Rīgā 1810. gada 8.(20.) septembrī¹⁷), tad *Pumperņiķeļa ģimene* (*Die Familie Pumpernickel*, 1810; Rīgā 1814. gada 3.(15.) februārī), visbeidzot *Pumperņiķeļa kāzu diena* (*Pumpernickels Hochzeitstag*, 1811; Rīgā 1814. gada 23. februārī (7. martā) (LUAB, R 6741: 218; R 6745: 42, 65). Visas daļas tomēr neraisīja vienlīdz lielu interesi apmeklētājos. Zīmīga ir divu skatītāju saruna, kas drīz pēc *Pumperņiķeļa* trešās daļas pirmizrādes parādījās Vīnes vakara laikrakstā dramatiskās mūzas draugiem *Talija* (*Thalia*). Viens no sarunas dalībniekiem aizstāvēja “augsto” dramaturģiju, bet otrs simpatizēja plašas publikas teātrim. Pirmais galu galā konstatēja: “Viss šīs operas *vis comica*¹⁸ slēpjas apģērba gabalos. Šajā izrādē drēbnieks papildina dzejnieku.”¹⁹ (Müller 1811: 61). Tomēr, neraugoties uz “augstās” mākslas cienītāja viedokli, laikraksts savā beigu lapā, ziņojot par tuvāko dienu repertuāru Vīnes teātros, atzina, ka tieši veiksmīgi izvēlētie skaņdarbi puslīdz mazina sižeta garlaicību šajā teātra produktā ([Anonym] 1811: 64).

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

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

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

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

18 No latīņu valodas: komiskuma spēks jeb komiskuma efekts.

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

Pumperņiķeļa trešās daļas (*Pumperņiķeļa kāzu diena*) mūzikas materiāls ļauj iepazīt ne mazāk bagātu 18. gadsimta pēdējā ceturkšņa un 19. gadsimta sākuma mūzikas produkciju. Lai gan ir pieejams speciāls, savam laikam raksturīgi tiražēts vokālo numuru teksta izdevums (*PH 1811*), tas nesniedz norādes par ārijās, duetos vai citos partitūras numuros adaptēto mūziku. Lai identificētu šo materiālu, raksta autorei neatsveramu palīdzību sniedza divi turpmāk aplūkoti retie literārie avoti. Tie tika pētīti ciešā saiknē ar Latvijas Nacionālajā bibliotēkā un Saksijas Zemes bibliotēkā glabātajām rokraksta partitūrām²⁰.

Pirmais no avotiem ir unikāls lugas manuskripts, kas saglabājies saistībā ar vēsturisko Rīgas uzvedumu²¹. Šis manuskripts ļauj iepazīties ar pilnu izrādes tekstu, kā arī vairākām režijas un scenogrāfijas detaļām. Pēdējās manuskriptā ir aizvien pasvītrotas, tādējādi uzmanība tiek pievērsta personāžu darbībai uz skatuves, viņu mīmikai, mizanscēnām un arī skatuves dekoratīvajam ietērpam. Lūk, piemēram, “mīlas saliņas” raksturojums pirmspēdējā ainā: uz zaļa pakalna stāv Amora statuja, pār to slejas ziedu arka; pakalna vidū gāžas ūdenskritums, bet salai visapkārt plūstošajos ūdeņos peld gulbji... Šādi scenogrāfiskie apraksti piešķir jebkuras vēsturiskās izrādes iepazīšanai tik nepieciešamo vizualizācijas iespēju – neaizmirsīsim, ka teātris ir baudāms vispirms ar acīm – un ļauj spilgtāk priekšstatīt uzveduma sižetisko norisi. Šajā rakstā tālāk sniegtais izrādes darbības izklāsts izriet tieši no Rīgas manuskripta. Avotā ir arī fiksēti daži skaņdarbi, kas iegūlušī konkrētajā *Pumperņiķeļa* daļā. Norādes nav pilnīgas, taču tās ir pietiekamas, lai sekmētu mūzikas piemēru atšifrēšanu.

Otrs avots ir 19. gadsimta sākuma Vīnes sufliera Jozefa Rekla (*Joseph Räckl*) izdotā *Teātra grāmatiņa saviesīgam laika kavēklim* (*Theatralisches Taschenbuch zur geselligen Unterhaltung*), kas nāca klajā 1811. gadā vai drīz pēc tam. Grāmatiņā ir fragmenti no izrādēm, vairāku tolaik iemīļotu operu dziedājumu teksti. Fragmentos no *Pumperņiķeļa kāzu dienas* Reklis norādījis galvenā varoņa kalpa – viņa “ieroču nesēja” – Cahārija ārijas avotu 1. cēlienā (Räckl [ca. 1811]: 18). Tā kā Rīgas teksta eksemplārā šāda precizējuma nav, Rekla piezīme ir svarīga. Tā ir arī ļoti vērtīga tādēļ, ka norādītais avots ir baleta mūzika, kas muzikālā teātra pētījumos – īpaši attiecībā uz 19. gadsimta sākumu – nav pārāk izkopts zinātnisko studiju lauks. Var diezgan droši teikt, ka Rekla pieminētais balets *Ciltis* (*Volksstämme*) ir austriešu komponista un kapelmeistara Mihaela Umlaufa (*Michael Umlauf* vai *Umlauff*, 1781–1842) sacerējums, tā pilnais nosaukums ir *Abenserāgi un segri, jeb Naidīgās ciltis* (*Die Abencerragen und Zegrís, oder Die feindlichen Volksstämme*, 1806). Drīz pēc pirmizrādes šī baleta fragmenti nonāca populāras mūzikas izdevumos klavierēm vai ģitārai²².

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

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

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

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

1. cēliens.

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

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

2. cēliens.

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

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

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

3. cēliens.

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

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

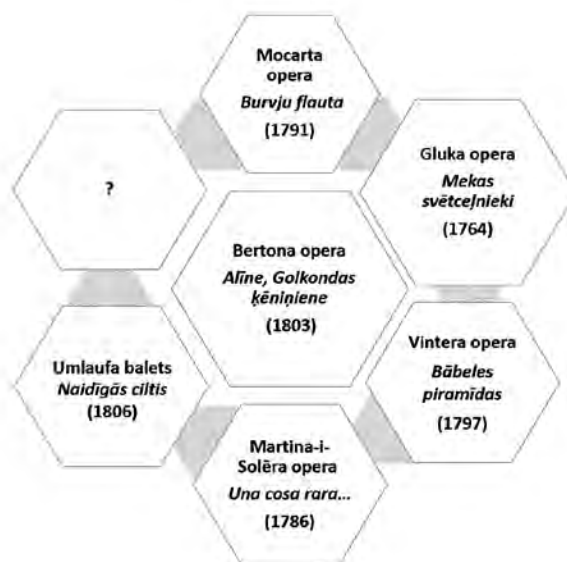
Izklāstītājā sižetā ir vairāki uzmanību saistoši skati. Piemēram, interesantā “nakts tempļa” aina. Rīgas teksta manuskriptā ir ļoti smalki attēlots tās skatuviskais iekārtojums un atmosfēra: pilnmēness, zvaigznes, tālumā skan “harmoniska” mūzika. Lai arī šo ainu var iztēloties kā pietiekami reālistisku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

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

Vienlaikus pašā tēlu attiecību modelējumā var saskatīt zināmu līdzību ar franču klasisko komēdiju, piemēram, Moljēra un Lillī²⁵ komēdijbaletu *Pursoņjaka kungs* (*Monsieur de Pourseaugnac*, 1669). Pursoņjaks ir bagāts Limožas pilsonis – tātad, provinciālis Parīzē, kur viņš vēlas ieprecēties un, iespējams, tieši sava provinciālisma dēļ nemītīgi iekrīt viņam izliktos intrigu tīklos. Pumpērniķelis ir ne mazāk provinciālis, šoreiz savā vācu muižas šaurībā: centieni pieteikt sevi apkārtējiem par to, kas ir svešs viņa patībai, padara viņu smieklīgu. Līdzību var noteikti pamanīt arī atjautīgā neapolieša Sbrigani (Moljērs viņu sauca par “*homme d'intrigue*”) un viņa sabiedroto izdomā, lai palīdzētu diviem mīlētājiem tikt vaļā no Pursoņjaka. *Pumpērniķeļa* trešajā daļā Sbrigani funkciju zināmā mērā veic jaunais “mākslinieks” Reinbergs. Viņš ir šīs teātra spēles īstā “atspere”. Jauneklis izdomā arvien jaunu veidu, kā izjaukt Pumpērniķeļa precības ar Vilhelmīni – sava drauga Velmaņa iemīļoto. Bet te ir svarīga arī muzikālā citāta atlase. Tieši muzikālie portretējumi, kas šajā teātra kvodlibetā izmantoti abu mīlētāju raksturojumam, izceļ viņu atšķirīgās, bet vienlaikus tik saderīgās dabas: Reinbergs ir vairāk Arlekīns – vienmēr darbībā, pavadinošs, izdomas pilns, savukārt Velmanis – drīzāk grūtsirdīgais sapņotājs Pjero. Reinberga solo dziedājuma (1. nr.) pamatā ir Papageno dziesma “*Der Vogelfänger bin ich ja*” no Mocarta operas *Burvu flauta*, Velmaņa dziedājuma (3. nr.) avots turpretim ir mīlošā Timoneja ārija no Pētera Vintera operas *Bābeles piramīdas*. Jautājums paliek: vai abas šīs ārijas tiešām tika iekļautas Rīgas uzvedumā? Rīgas teksta eksemplārā atrodamās piezīmes ar zīmuli liek noprast, ka gan viena, gan otra ārija, iespējams, tika izslēgta no uzveduma (ieraksts “*weg*”) (LNB, NRt/30 [librets]: 7, 19). Tikmēr partitūrā (turpat [partitūra]) šādu norāžu nav.

59

Zemāk redzamajā attēlā piedāvāts precizēts skats uz konkrētajā kvodlibetā (1. cēlienā) sastopamajiem mūzikas piemēriem un līdz ar to tur eksistējošām autorības salām²⁶.



25 Korekti atveidots franču komponista Lully uzvārds.

26 Pilns darbu atšifrējums ir pielikumā.

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

(Gluks)

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

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

(Štegmaiers)

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

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

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

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

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

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

Indija šajā operā saistīja franču publiku ne tikai kā tāla austrumu zeme. Tā bija viena no tās vēsturiskajām kolonijām, kuras atgūšana ar jaunu spēku aktualizējās Napoleona valdīšanas laikā. Patiesībā šis “sapnis par Indiju” piedzima jau 18. gadsimta 60. gados, kad Septiņgadu kara rezultātā Francija zaudēja Indijā lielu daļu savas kolonijas apgabalu. Pāris gadu pēc pieminētās militārās kampaņas franču komponists Pjērs Aleksandrs Monsiņi (*Pierre-Alexandre Monsigny*, 1729–1817) sacerēja baletoperu *Alīne, Golkondas ķēniņiene* (1766) – galantā stila opusu, kas izrādījās ar tālejošu iespaidu uz Bertonu, jo savu operu viņš veltīja tobrīd vēl dzīvajam franču *opéra comique* klasiķim Monsiņi. Augstāk minētais maršs skan Bertona operas 1. cēliena finālā, kad golkondiešu koris – un līdz ar kori arī hindu tempļa dejotājas – sagaida franču vēstnieku un viņa svītu: “*Honneur, honneur aux françois descendus sur nos rivages*” (“*Gods, gods francūžiem, kas nokāpuši mūsu krastos*”). Protams, šādu operas ainu nevar nesaisīt ar pašas Francijas tālaika politiskās dzīves atmosfēru, jo vēstījums ir augstākajā mērā tiešs un nepārprotams. Alīne liek savam svētku intendantam Uzbekam sagatavot pili viesu uzņemšanai: lai gavilē ostas un mošeju minareti²⁷! Muzikālā tēma var šķist elementāra, taču tā paliek atmiņā ar savu eleganti maršējošo sākuma frāzi:



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

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

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

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

Zosulis un Zosīte

(vodeviļa vienā cēlienā)

1823. gada 27. aprīlī (9. maijā) Rīgas Pilsētas teātri piedzīvoja pirmizrādi vodeviļa *Zosulis un Zosīte* – vācu valodā saukta *Gänserich und Gänschen* (LUAB, R 6754: 109). Rīgas uzveduma afišā tā tika pieteikta kā “jaunākā dziesmuspēle” *Liederspiel* nozīmē, un šāds pieteikums nebija pārspilēts, jo vien sešus mēnešus agrāk – 1822. gada 25. oktobrī – notika minētās vodeviļas pirmizrāde Berlīnes Karaliskajā Spēļu namā (*Königliche Schauspiele*)²⁸. Tā bija sirsnīga un vienlaikus pamācoša, ar saknēm apgaismības sentimentālisma literatūrā veidota viencēliena ludziņa, kurā vācu aktieris, libretists un dziesmu komponists Karls Blūms (*Karl Blum*, 1786 vai 1790²⁹–1844) bija adaptējis 18. gadsimta franču dramaturga Šarla Simona Favāra (*Charles-Simon Favart*, 1710–1792) sacerējumu³⁰. Par lugas jautrības pamatu kļūst *prāta* meklēšana – spēlēs un atjautībās vadīti centieni noskaidrot šo dīvaino sfinksu, par kuru runā visi izglītotie ļaudis. Bet kas ir prāts? Mātei Zosij jeb Zosmāmiņai (*Mutter Gans*) tas liek meklēt labu partiju otrajā laulībā – gudru vīru, kam vajadzīga atbilstoša sieva. Taču gudrais notārs Superfeins (*Superfein*, t. i., “supersmalkais”, “lieliskais”, Favāra lugā viņš ir kaktu advokāts, *tabellion*) iededzies maigās jūtās pret daiļo Zosīti (*Gänschen*). Māte uzskata meitu par muļķa bērnu, kuram jāiemācās nākt pie prāta, taču Zosīte ir pietiekami attapīga, lai mācītos mīlas jūtas, kurās par sabiedroto nāk Superfeina dēls – jaunais dīkdienīgais Zosulis (*Gänserich*). Iesākumā viņi abi meklē prātu (kurš pirmais to atradīs, lai pasaka priekšā), bet tad attopas viens otra apskāvienos. Kāds tam sakars ar prātu? Rotaļīgajā teātra spēlē Zosīte provocē virkni situāciju, lai paliktu kopā ar mīļo Zosuli, bet māte – ar respektablo Superfeinu.

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

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

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

Šī vodeviļa ir viens no desmitiem piemēru, kas 19. gadsimta 20. gadu sākumā nokļuva uz vācu teātra skatuves. Karls Blūms – īpaši pēc savas operas *Rožcepurīte* (*Das Rosenhütchen*, 1819) milzīgajiem panākumiem – bija iecelts par Berlīnes Ķeizarkās galma operas komponistu un centās popularizēt no franču teātra aizgūto vodeviļas žanru. Iemeslus šādai dedzībai atradīsim paša žanra piedāvātajās iespējās. Vācu teātrim nebija analogas nacionālā teātra formas – dziesmuspēle jeb *Singspiel* bija visai maz vērsta uz safīru un populāra mūzikas materiāla “pārintonēšanu”, kas savukārt piemita franču vodeviļai un bija tās ģenēzes pamatā. Pēdējā ietvēra arī noteiktu auditoriju³¹. Blūms talantīgi uztaustīja šo jauno “āderi” un pieskaņoja Prūsijas teātrim vairākas jaunas, lielākoties didaktiskas franču autoru lugas ar dziedāšanu. 1824. gadā Berlīnē iznāca viņa pirmais adaptētu vodeviļu krājums *Vaudevilles, für deutsche Bühnen und gesellige Zirkel*, tātad paredzēts vācu skatuvēm un saviesīgajiem pulciņiem. Krājums bija velīts libretista draugam, Vīnes teātru dzejniekam un kritiķim Ignacam Francim Kastelli (*Ignaz Franz Castelli*, 1781–1862), bet līdz ar viņu vairākiem Vīnes intelektuāļiem, kas pulcējās Kastelli dibinātajā mākslinieku biedrībā *Ludlamas ala*³².

Pretstatā tā dēvētajai “lielajai operai” (*grand opéra*), kurā francūži gadsimtu mijā izrādīja simpātijas afektētai deklamācijai (Karls Blūms sava pirmā vodeviļu krājuma priekšvārdā mazliet ironizē, ka francūzis ar šīs deklamācijas palīdzību vēlas imponēt nopietnajai (itāļu) operai, bet vienmēr paliek nelaimīgs³³), vodeviļa ienāca ar zināmu labskanīgumu, vienkāršību, sirsnīgumu. Taču tā bija tikai viena šī žanra iezīme. Daudz būtiskāki bija asprātīgie dialogi, kuros zemākas kārtas personāži (viņi pārsvarā bija arī publikā) demonstrēja izveicīgo prātu un aso mēli. Kaut gan satīriskums bija ieausts pašos šī žanra pamatos, tas bieži – atkarībā no izstrādātās tēmas – kļuva par kritisku punktu iestudējumos. Karls Blūms atzīmējis šo problēmu ķeizara Frīdriha Vilhelma III valdīšanas (1797–1840) laikā, rakstīdams šādus vārdus:

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

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

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

33 Blum 1824: VIII.

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

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

LNB krājumā nonākušais Blūma vodeviļas materiāls (NRt/73) ļauj detalizētāk vērtēt gan pašu sacerējumu, gan tā Rīgas uzvedumu. Saglabājušies vokālo partiju noraksti ar aktieru/dziedātāju autogrāfiem liecina, ka notis tika rakstītas tieši pirmizrādei³⁵. No atšifrētā iestudējuma dalībnieku saraksta redzams, ka daži aktieri dziedājuši Vēbera operas *Burvu strēlnieks* pirmuzvedumā Rīgā 1822. gadā, turklāt visai nozīmīgās vokālajās partijās. Tas zināmā mērā ļauj priekšstatīt muzikālā snieguma kvalitāti arī Blūma sacerējuma uzvedumā.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Karla Blūma dziesma vīru korim

Superfeina dziedājums (5. nr.)

Parīds Pomerānijā, jeb Dīvainais testamenta noteikums

(vodevilfarss⁴⁰ vienā cēlienā)

Šī luga – vāciski saukta *Paris in Pommern, oder Die seltsame Testaments-Klausel* – tika uzvesta Rīgā 1824. gada 21. maijā (2. jūnijā), kad pilsētas teātrī vairākās lomās viesojās vācu komiķis un libretists Luijs Anželi (*Louis Angely*, 1787–1835). Viņš adaptēja vācu publikai jautras vodeviļas pēc franču parauga. Kaut arī Rīgas uzvedumā kopā ar Anželi uz skatuves bija pilsētas teātra aktieri – tātad tas bija trupas iestudējums –, izrāde pēc tam netika spēlēta vairāk nekā desmit gadus. Tā atgriezās Rīgā ar jauniem skatuves spēkiem 1835. gada 4.(16.) februārī⁴¹ (sk. 2. attēlu). Par pārrāvuma iemesliem uzveduma vēsturē zināmā mērā ļauj nojaust paša darba saturs un ar to saistītie sociālpolitiskie apstākļi. Taču par to mazliet vēlāk.

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

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

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

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

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

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

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

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

Rakstvedis Kazkāja atved ciemā ieceļojušo ebreju tirgotāju Leviju⁴³. Viņam būs kļūt par moderno Parīdu – tomēr šoreiz, atšķirībā no senās Trojas valdnieka dēla, Levijam jāizvēlas nevis daiļākā, bet neglītākā no trim meitām. Tā kā divas meitas jebkurā gadījumā nāktos uzskatīt par skaistām, šis derības varētu sniegt 100 procentus avansā.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Secinājumi

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Uzmanības vērts ir arī komiskajā muzikālajā teātrī ienākušais ebreju jautājums, kā to redzam vodeviļfarsā *Parīds Pomerānijā*. Neraugoties uz 1812. gadā pieņemto Prūsijas ediktu, kas iestājās par līdztiesīgiem noteikumiem šai iedzīvotāju etniskajai grupai ar visiem pārējiem pilsoņiem⁵¹, tolerances trauslums sabiedrībā nebija zudis. Tas ir manāms arī atsevišķās Anželī lugas epizodēs. Jāņem vērā, ka konkrētais jautājums bija aktuāls ne tikai Prūsijā, bet arī Krievijas impērijā, un ebreju tirgotājs – pauninieks vai komivojažieris –, kas ceļo no ciema uz ciemu ar savu preču vezumu, kā raksturīgs laikmeta tipāzs kļuva iecienīts skatuves tēls. Par to nākas domāt arī saistībā ar latviešu teātri, piemēram, Rūdolfā Blaumaņa radīto Ābrama tēlu sadzīves skatu lūgā ar dziedāšanu *Skroderdienas Silmačos* (1901).

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

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

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

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

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

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

BIBLIOGRĀFIJA

AVOTI

Nepublicētie avoti

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Publicētie avoti

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

LITERATŪRA

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

PIELIKUMS

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

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

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

ATTĒLI



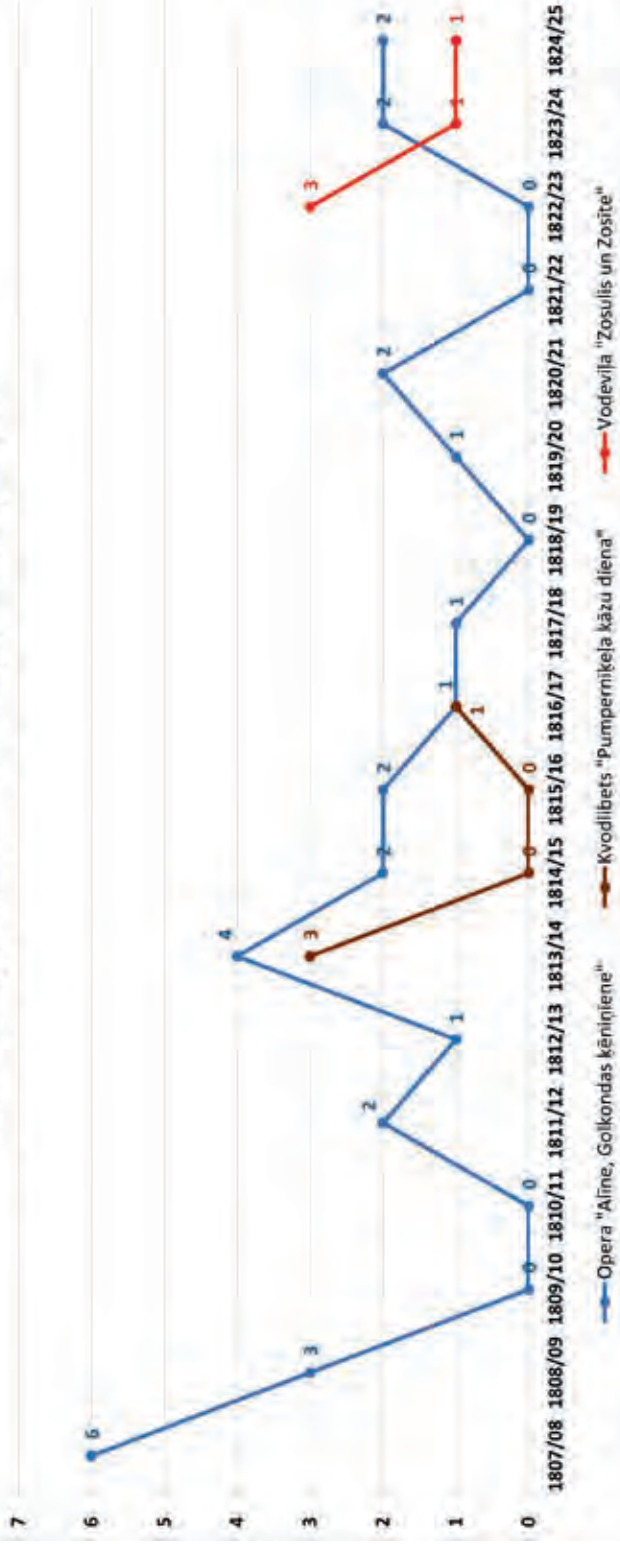
1. attēls. Mateusa Štegmaiera kvodlibets *Pumpērniķeļa kāzu diena*, 1. cēliena fināls. Ilustrācija no Vīnes sufliera Jozefa Rekla (*Räckl*) izdotās *Teātra grāmatīņas saviesīgam laika kavēklim* (*Theatralisches Taschenbuch zur geselligen Unterhaltung*), ap 1811. – Vīnes bibliotēka rātsnamā, ar Teodora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

82

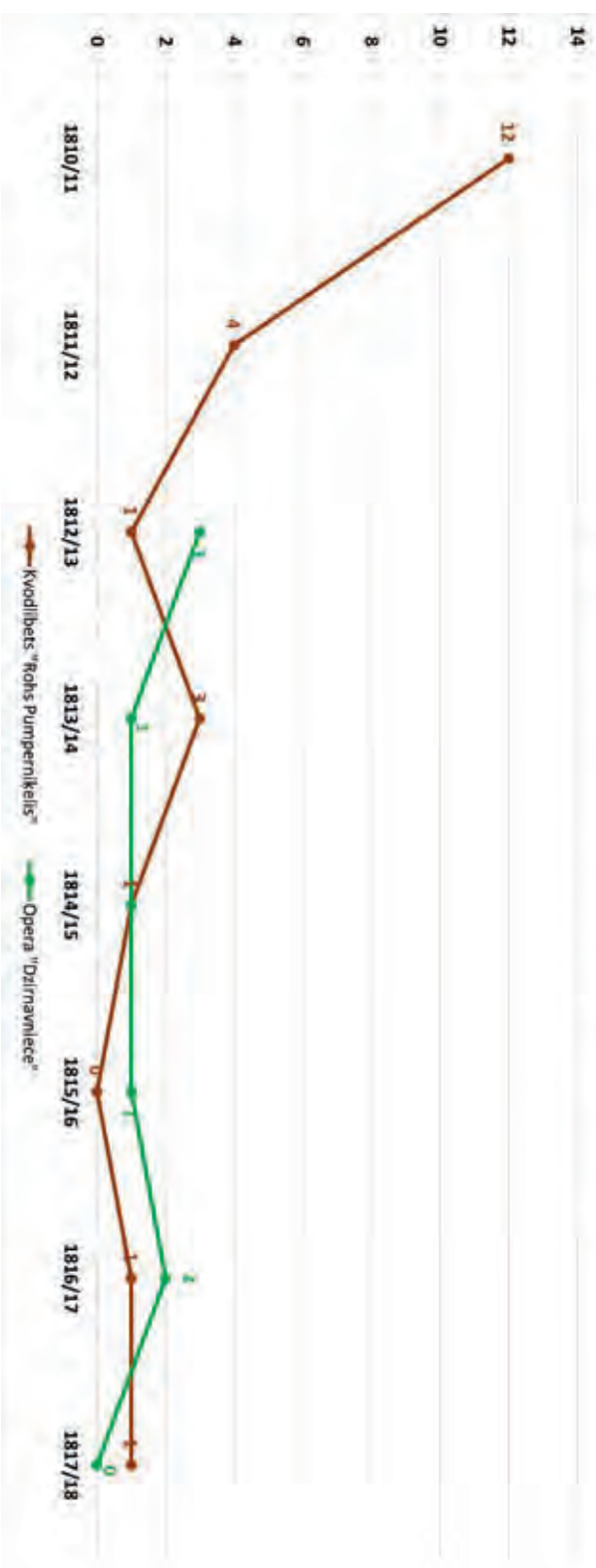


2. attēls. *Parīds Pomerānijā* [..]. Zīmējums ar ierakstu "Pauly wird Napoleon" ("Pauli kļūst par Napoleonu") kora tenora Dāvida Sakovska (*Sakovskij*) eksemplārā. Karls Eduards Pauli (*Pauly*, ap 1790–1837) bija komisko lomu aktieris, kurš *Parīda*.. iestudējumos spēlēja mežsargu Skaidraci un rakstvedi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

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



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



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

Baiba Jaunslaviete



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

1. Institūcijas

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

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

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

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

4 ff. – paraksta iniciāļi.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

2. “Nākotnes mūzika” un “modernā mūzika”

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

3. Atsevišķu komponistu mūzikas recepcija

3.1. Rihards Vāgners un Ferencs Lists

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

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

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

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

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

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

97

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

3.2. Roberts Šūmanis un Johannes Brāms

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

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

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

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

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

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

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

59 Visticamāk, tas bijis Rīgas pirmatskaņojums.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

3.3. Vietējie komponisti

3.3.1. Vācbaltieši

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

3.3.2. Pirmie latviešu skaņraži

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Noslēgums

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

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

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

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

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

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

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

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

100 Šo norobežotību atzīst arī laikraksts *Rižskij vestnik*: “Teiksim vēl vairāk: krievu mākslinieks, kas uzstājas krievu sabiedrības namā, kur vācu publika neiegriežas, tieši tāpat kā krievu publika neiet uz Ģildes zāli vai Melngalvju namu, šāds mākslinieks, ja uzstājas ar vācu āriju vai dziesmu, riskē, ka viņu neviens neklausīsies.” – “*Skažem” bolne: russkij artist, vystupašij na estradu v’ russkom’ obšestvennom’ domn’, kuda n’meckaā publika ne zagladyvaet’ točno tak”, kak’ russkaā ne idet’ v’ gil’ dejskuū zalu ili zalu černogolovyh”, vystupašij s’ n’meckoiū arieū ili romansom”, riskuet’ trēm”, čto ego n’kto slušat’ ne budet.*” ([Anonim], *Rižskij vestnik* 17.11.1870: 3)

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

BIBLIOGRĀFIJA

AVOTI

Wagner, Richard (1850). *Das Kunstwerk der Zukunft*. Leipzig: Otto Wigand.

Wagner, Richard (1869). *Das Judenthum in der Musik*. Leipzig: J. J. Weber.

Wagner, Richard ([1870] 1911). *Mein Leben*. Erster Band. München: F. Bruckmann A.-G.

Wieck, Friedrich (1853). *Clavier und Gesang*. Leipzig: F. Whistling.

NOŠIZDEVUMI

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

PERIODIKA

A[It], C[arl]. Der Dilettanten-Verein des Hrn. Musikdirectors Löbmann im Blaugardschen Saale. *Rigasche Zeitung*, Nr. 266, 12.11.1852, 7.

A[It], C[arl]. Quartett- und Concert-Musik. *Rigasche Zeitung*, Nr. 275, 22.11.1852, 6–7.

A[It], C[arl]. Das dritte Abonnements-Concert. *Rigasche Zeitung*, Nr. 299, 20.12.1852, 7–8.

A[It], C[arl]. Viertes Concert der Musikalischen Gesellschaft. Dritte Quartett-Aufführung. *Rigasche Zeitung*, Nr. 12, 16.01.1853, 3.

A[It], C[arl]. Theater. *Rigasche Zeitung*, Nr. 13, 17.01.1853, 7–8.

A[It], C[arl]. Concert. *Rigasche Zeitung*, Nr. 49, 28.02.1853, 5–6.

A[It], C[arl]. Quartettmusik. *Rigasche Zeitung*, Nr. 233, 07.10.1853, 8.

A[It], C[arl]. Mozart-Feier. – Theater. *Rigasche Zeitung*, Nr. 17, 21.01.1856, 8.

Alt, C[arl]. Beethoven, eine Kunststudie. Von Wilhelm von Lenz, Kaiserlich Russischem Staatsrath. Erster Theil: Das Leben des Verfassers. (Schluß.). *Rigasche Zeitung*, Nr. 150, 30.06.1856, 6–8.

[Anonim]. Riga, 17-go nojabrja. *Rižskij vestnik*, Nr. 257, 17.11.1870, 2–3.

[Anonym]. Musikalische Soirée [Bekanntmachung]. *Rigasche Zeitung*, Nr. 287, 09.12.1847, 3.

[Anonym nach Berlioz]. Hector Berlioz über Richard Wagner. *Rigasche Zeitung*, Nr. 38, 16.(28.)02.1860, 1–2.

[Anonym]. Mannichfaltiges. *Rigasche Zeitung*, Nr. 59, 12.(24.)03.1860, 3.

[Anonym]. Locales. *Rigasche Zeitung*, Nr. 87, 17.(29.)04.1865, 3.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

LITERATŪRA

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

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

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

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

123

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

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

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

Jaunslaviete, Baiba (sast.) (2004). *Latvieģu ģūzika cittautu kritģķu skatģķumģ* (*ģūzikas akadģmģjas raksti*, I). Rģģa: JVLMA, Musica Baltica.

Jaunslaviete, Baiba (2008). Latvieģu dziesģu svģtkģ vģģu un krievģ preses atsauksģģ (1873–1938). *Letonica*, Nr. 17, 78–94.

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

Koch, Klaus-Peter [2015]. Deutsche Musiker in Lettland einschließlich dem südlichen Livland. *Musikgeschichte in Mittel- und Osteuropa. Mitteilungen der internationalen Arbeitsgemeinschaft an der Universität Leipzig*. Heft 15. Hrsg. von Helmut Loos und Eberhard Möller. Leipzig: Gudrun Schröder Verlag, 87–93. <https://ul.qucosa.de/api/qucosa%3A16176/attachment/ATT-2/> (skatīts 01.01.2021.).

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

NO JELGAVAS MŪZIKAS VĒSTURES: IV VISPĀRĪGO LATVIEŠU DZIESMU UN MŪZIKAS SVĒTKU NOZĪMĪGUMS

Zane Prēdele



Pagaidām vienīgo reizi, kad latviešu dziesmu svētki nav noritējuši Rīgā, var attiecināt uz IV Vispārīgajiem¹ latviešu Dziesmu un Mūzikas svētkiem Jelgavā 1895. gadā. Presē tos dēvēja par goda svētkiem, kuriem citām tautām jāliecina par latviešu izglītības un pašapziņas līmeni. Raksta mērķis ir izcelt Jelgavu kā būtisku latviešu garīgās dzīves centru Krievijas impērijā 19. gadsimta beigās, kurā kā Latviešu biedrības priekšnieks rosīgi darbojās advokāts, nākamais Latvijas Republikas pirmais prezidents Jānis Čakste. Raksts apliecina, ka IV Vispārīgie latviešu Dziesmu un Mūzikas svētki Jelgavā bija lielākā šāda manifestācija visā latviešu dziesmu svētku norises periodā Krievijas impērijā.

Rakstā apzināti līdz šim mazāk apbēti vēstures avoti, iezīmēta šo svētku unikālā panorāma, ieskaitot teātra mākslas prezentāciju un Lauksaimniecības, rūpniecības un amatniecības izstādes organizēšanu, kā arī aktualizēta latviešu simfoniskās mūzikas regulārā prakse – tobrīd vēl lielākoties ar tautas amatiermūziķu piedalīšanos. Raksts ir daļa no topoša plašāka pētījuma par Jelgavas pilsētas muzikālo dzīvi 19. gadsimtā, un tajā līdzās periodikas materiāliem izmantoti avoti no Ģederta Eliasa Jelgavas Vēstures un mākslas muzeja (ĢEJVM) krājuma, Latvijas Nacionālā vēstures muzeja (LNVM) Vēstures departamenta Fotonegatīvu kolekcijas un Jāzepa Vītola Latvijas Mūzikas akadēmijas (JVLMA) Jāzepa Vītola piemiņas istabas arhīva. Raksta autore atlasījusi piecus vēsturiski nozīmīgus skatpunktus, kas saistāmi ar IV Vispārīgajiem latviešu Dziesmu un Mūzikas svētkiem Jelgavā, un piedāvā jaunus akcentus attiecībā uz vispusīgi pētīto dziesmu svētku kustību Latvijā.

127

Atslēgvārdi: dziesmusvētku popularizēšana, bazilikas tipa celtne, Lauksaimniecības, rūpniecības un amatniecības izstāde, foto reportāža, simfoniskais orķestris, lauku muzikanti

Keywords: promotion of Song Festival, basilica type buildings, Fair of agriculture, manufacture and crafts, photo reportage, symphonic orchestra, amateur musicians

¹ Nosaukumā vārds "vispārīgie" tika lietots līdz Piektajiem dziesmu svētkiem 1910. gadā. Nākamie svētki, kas notika jau neatkarīgajā Latvijā 1926. gadā, ietvēra savā oficiālajā nosaukumā vārdu "vispārējie". Šajā rakstā autore konsekventi lieto vēsturisko nosaukumu.

Ievads

Līdz 19. gadsimta 60. gadiem satiksme ar Rietumeiropu no Sanktpēterburgas gāja caur Jelgavu, kas kopš 1795. gada bija nokļuvusi cariskās Krievijas Kurzemes guberņas sastāvā, un pilsētu apmeklēja daudz viesu, tostarp ievērojami atkaņotājmākslinieki. Svarīgo infrastruktūras nozīmi pilsēta saglabāja arī pēc 1868. gadā atklātās dzelzceļa līnijas Rīga–Jelgava, kas sekmēja pilsētas industrializāciju. Turīgie pilsētnieki varēja atļauties sūtīt savus bērnus uz lielo pilsētu augstskolām. Taču no Jelgavas vīriešu ģimnāzijas (senāk Jelgavas akadēmiskās ģimnāzijas jeb *Academia Petrina*) kādreizējiem audzēkņiem Jura Alunāna, Krišjāņa Barona, Jāņa Čakstes, Aleksandra Vēbera, Kārļa Kundziņa un Pavasaru Jāņa (Jānis Veismanis) pamazām auga Jelgavas latviskums – Jelgavas Latviešu biedrība, kas oficiāli dibināta 1880. gadā un ir viena no vecākajām latviešu sabiedriskajām organizācijām. 1887. gadā par biedrības priekšnieku ievēlēja advokātu Jāni Čaksti (1859–1927). Talantīgais līderis bija konsekvents demokrāts un pilsoniskās sabiedrības aizstāvis un vēlējās izcelt Jelgavu kā visas Kurzemes un Zemgales sabiedriskās kustības centru (Bērzkalns 1965: 156). Jaunības gados Čakstes ideāls esot bijis Krišjānis Valdemārs (1825–1891), kuram viņš sekojis gan saimniecisko reformu centienos, gan tautas pašapziņas veicināšanā, gan arī intelīģences pienākuma apziņas veidošanā, iestājoties par savu tautu un tās kultūru (Stradiņš 1999: 6). Jānis Čakste Jelgavā pavadīja savas dzīves 30 gadus – bija advokāts, iecienīts sabiedriskais darbinieks, vairāku Jelgavas latviešu organizāciju priekšnieks, IV Vispārīgo latviešu Dziesmu un Mūzikas svētku organizētājs, laikraksta *Tēvija (Tehvija)* izdevējs un redaktors, cīnījās par agrāro attiecību pārkārtošanu Kurzemē, zemnieku tiesību aizstāvis daudzās prāvās (Stradiņš 1999: 6). Profesors Jāzeps Vītols (1863–1948), bijušais jelgavnieks, atminējās Čaksti no savu vecāko brāļu nostāstiem, uzsverot, ka viņš tolaik bijis spilgts *Junglette*² un dziesmu svētku Rīcības komitejas darbā raksturoja kā spējīgu organizatoru, kā reāl- un ideālpolitiķa vislaimīgāko sintēzi. Arī kā aizraujošu oratoru, kas, varbūt pats sevi hipnotizējot, pakļāva hipnozei arī savus klausītājus, kas, pats gatavs cēlam mērķim upurus nest, prata pamudināt arī citus sekot viņa piemēram, sekot – lai arī mazākos apmēros (Vītols [1928]/2019: 186). Jānis Čakste faktiski ierosināja grandiozu nacionālo plānu un vienlaikus ar to raisīja Rīgas Latviešu biedrības locekļos sajūtu par tradīciju *aizskaršanu*, jo visi iepriekšējie lieli (“vispārīgie”) svētki bija notikuši Rīgā (M. Augusts, *Mūzikas Nedēļa* 28.03.1927.: 99). Tomēr goda mielastā svētku ēkā 1895. gada 17. jūnijā (pēc jaunā stila 29. jūnijā) Rīgas Latviešu biedrības priekšnieks Frīdrihs Grosvalds (1850–1924) klātesošajiem uzsvēra, ka Čakste ar savu lietišķo nosvērtību un nenogurdināmību darbā stāvējis pie šo svētku šūpuļa izveidošanas. Viņam esot jāpiešķir gods, ka ir spīdoši veikts latviešu lielākais līdz šim *sadraudzīgas kopdarbības kulturēls darbs* (turpat: 100). Savu pārākumu Jānis Čakste nepārvērtā arogancē, kas raksturīga vadoņu (arī iepriekšējo svētku komiteju dalībnieku) rīcībai, bet izmantoja savas diplomāta un oratora spējas, kultivējot kopīgas uzvaras pārliecību par mērķi, ko latvieši līdz tam nebija uzdrošinājušies īstenot.

2 Jaunlatvietis (vācu val.)

IV Vispārīgo Latviešu Dziesmu un Mūzikas svētku idejisko piedzimšanu pilsoniskajā Jelgavā veicināja Jelgavas Latviešu biedrības darbība un populārie t. s. Brīvlaišanas svētki³. Kā norāda vēsturnieks Nikolajs Ķaune, pamazām bija pieaugusi Jelgavas un visas Zemgales latviešu radošā un materiālā kapacitāte un tai bija nepieciešamība izpausties (Ķaune 1939: 85). Brīvlaišanas svētki izvērtās par īstiem tautas svētkiem un vēlāk noritējuši pat divu un trīs dienu garumā. Nikolajs Ķaune raksta, ka parasti svētkus iesāka ar svinīgu dievkalpojumu Annas baznīcā, vakarā notika latviešu teātra izrāde, uzstājās latviešu kori (turpat: 86). Šie notikumi stiprināja latviešu pašapziņu. 1890. gadu sākumā svētku dalībnieku skaits tikai auga, pārsniedzot pat 10 000 apmeklētāju. Piemēram, 1892. gadā svētki noritēja spoži, tika iestudētas arī vairākas operas un koncertā piedalījās 35 jauktie un 19 vīru kori, kopā 1200 dziedātāju (turpat: 88). Patiesībā Jelgavas Latviešu biedrība, krājot pieredzi Brīvlaišanas jeb 30. augusta svētkos, iekšēji nobrieda sarežģītāka mērķa realizēšanai. Jāatgādina, ka 1880./1890. gadu mijā organizācijas komandā darbojās Jānis Čakste, kurš šo svētku nolūkam esot biedrības dārzā uzcēlis lielu svētku ēku vairāk nekā tūkstoš klausītājiem (Mīlenbahs [1928]/2019: 195). Līdz šim Brīvlaišanas svētku nozīme bijusi pārāk maz akcentēta, tomēr bez šīs vēstures pieredzes nebūtu pašpaļāvības uzņemties lielāku izaicinājumu.

IV Vispārīgie latviešu Dziesmu un Mūzikas svētki Jelgavā ir lielākie amatiermākslas svētki līdz Pirmajam pasaules karam. Valentīns Bērzkalns atzīst: “Ne par vieniem citiem dziesmu svētkiem līdz I Pasaules karam nav izšķiests tik daudz tintes.” (Bērzkalns 1965: 162) Bibliogrāfija ir iespaidīga, iekļaujot arī nemūziķu, liecinieku pārspriedumus, cittautu atsauksmes presē, literātu radošo devumu u. tml. Tomēr ne tikai atbalsis ir svarīgas, šie svētki parāda arī pieaugošo propagandas nozīmi kultūrā (turpat). Pirmais uzsaukums dalībniekiem laikrakstā *Tēvija* izskanēja jau 1893. gada 45. numurā un pēcāk ziņots, ka svētkiem pieteikušies 203 kori un 5208 dziedātāji, pie kam 2/5 bijuši vidzemnieki, tā apgāžot minējumus, ka uz Jelgavu brauktu vienīgi kurzemnieki (turpat: 158).

Trāpīgu joku svētku sakarā publicēja Jelgavā izdots satīriskais izdevums *Zobgals*, rakstot, ka visu 1895. gada maija mēnesi, ņem kuru laikrakstu gribi, visos par IV svētkiem solīts: izstāde, koncerti (garīgi un laicīgi), dziesmu karš, 5000 dziedātāju un 50 000 klausītāju, milzīga 8 pūrvietu liela svētku ēka ar vēja sudmalām, stārķu ligzdām un lopu kautuvi, balle, goda mielasts, teātri. Autors P. Rublis nedaudz izsmējīgi vaicā:

“Vaj te dažam labam vīram galva nereibst, kādus gardus baudījumus un brīnumus nedēļu no nedēļas sludinājumos lasot? Kur tad nu sievietim, kuram nāk vēl klāt: jauna kleite, cepure, kurpītes, šleifītes u.t.pr.?” (Rublis, *Sobgals*, 1. kr., 1895: 7)

Sadzīvīskā līmenī svētku popularizēšanai bija savi ekonomiskie augļi, pieprasījums pēc jaunām precēm. Arī tādēļ, ka pirmo reizi svētku laikā notika Rīgas, Jelgavas un

3 Kopš 1868. gada, kad apritēja pusgadsimts dzimtbūšanas atcelšanai Kurzemē, jelgavnieki ik gadu organizēja 30. augusta svētkus ar dažādiem kultūras pasākumiem. Šie svētki cēla latviešu nacionālo pašapziņu un 1872. gadā tika nodibināta īpaša komiteja to ikgadējai rīkošanai, vadītājs bija žurnālists Pēteris Alunāns (1821–1903) (Tomašūns 2015: 117). 1881. gadā rīkošanu pārņēma Jelgavas Latviešu biedrība. Pēdējo reizi svētki notika 1895. gadā.

Valmieras teātra trupu iestudējumu virkne, kas dziesmu svētku viesiem patiesībā ļāva iepazīties ar latviešu teātra toreizējo attīstības stāvokli⁴. Arī tā bija svētku programmas paplašināšana, lai sabiedrībai būtu interesantāk atrasties Jelgavā. Jāatgādina vēl tas, ka IV svētku priekšvakarā tieši Jelgavā nāca klajā Krišjāņa Barona apkopotā *Latvju dainu* (1894) trīs burtnīcas H. J. Draviņ-Dravnieka ģenerālkomisijā⁵. Tātad šī vieta un laiks tika izmantoti nacionālo spēku modināšanai.

Interesanti, ka dziesmas IV Vispārīgajiem latviešu Dziesmu un Mūzikas svētkiem tika drukātas Jelgavā pie izdevēja Johana Frīdriha Stefenhāgena un dēla. 1895. gada nošu krājumā publicētas gan garīgās, gan laicīgās dziesmas. Vēl 19. gadsimta pirmajā trešdaļā prasme saistīt savu darbību ar progresīvākajiem literārajiem strāvojumiem bija izvirzījusi šo uzņēmumu visu Latvijas izdevniecību priekšgalā (*Jelgavas Stefenhāgeni* 2019: 23). Kaut Stefenhāgeni firma, kas 19. gadsimta otrajā pusē joprojām palika lielākā spiestuve Jelgavā, nebija izdevusi nevienu latviešu nacionālās literatūras klasikas darbu, tā vismaz aprobežojās ar apmēram 30 dziesmu krājumu izdošanu latviešu valodā (turpat 2019: 22–23). Tādējādi šeit atrodams taustāms pierādījums tam, ka periodā, kad sāka veidoties tirgus attiecības un Stefenhāgeni uzņēmuma beigu posmā iespieda galvenokārt Latvijas vācu literātu jaunradi, viņu izdevumi vēl pilnībā neattālinājās no latviešu nacionālās kultūras vajadzībām, aktualitātēm. Attālināšanās notika vēlāk, un Stefenhāgeni darbība latviešu grāmatniecībā (izņemot kalendāra izdošanu) beidzās 1917. gadā, vācu okupācijas laikā (turpat). Tiesa, arī šā konkrētā izdevuma gadījumā ir grūti noteikt, vai tas ir pašu Stefenhāgeni vai arī kādu privātpersonu (Jelgavas Latviešu biedrības Rīcības komitejas) izdevums, ko tās pasūtījušas Stefenhāgeni spiestuvē. Tomēr interesants ir jautājums, kālab tieši salīdzinoši konservatīvā Stefenhāgeni firma deva savu artavu IV Vispārīgajiem latviešu Dziesmu un Mūzikas svētkiem? Iespējams tādēļ, ka tā bija vietējā lielākā un reprezentatīvākā grāmatniecības firma, kas varēja nodrošināt metiena apjomu.

Raksta turpinājumā uzmanība pievērsta pieciem Jelgavas svētku vēsturiskā nozīmīguma aspektiem, kas līdz šim tapušajos pētījumos nav guvuši izsmeltošu ievēribu.

Svētkiem jauns nosaukums

Kā pirmo akcentu vēsturiskā nozīmīguma kontekstā jāizvirza svētku nosaukuma jautājums. Visi trīs iepriekšējie svētki bija Latviešu Vispārīgie dziedāšanas svētki, arī IV svētku nosaukums dažkārt presē pēc inerces figurēja vēl kā dziedāšanas (tātad sanākšanas, sadziedāšanās) svētki, taču 1895. gadā pirmo reizi priekšplānā oficiāli izvirzījās vārds *dziesma*, arī *mūzika*. Latviešu folkloras pētnieks Guntis Šmidchens savā

4 Jelgavas Latviešu biedrības Teātra komisija bija saņēmusi ap 20 lugu, bet godalgoja tikai divas. Uzvarēja rakstnieka, tulkotāja Antona Benjamiņa skatu luga *Miglā* un rakstnieka, pedagoga Jēkaba Zeibolta bēdu luga *Mājas naidis*. Abas klasificējamas kā didaktiskas drāmas, kurās aplūkoti cilvēka degradācijas iemesli un vienlaikus iekodēti audzināšanas centieni. Benjamiņa *Miglā* tika uzvesta, bet par otru uzvarētāju laikraksti ziņo, ka svētkos tā netika izrādīta. Iemesli tam nav minēti (Wisulis [Ermanis Pipiņš-Vizulis], *Austrums* 01.09.1895.: 497).

5 Vārds “ģenerālkomisija” šeit nozīmē, ka izdevējs neuzņēmās grāmatas iespiešanas izmaksas (Apinis 1977: 278).

monogrāfijā *Dziesmu vara. Nevardarbīga nacionālā kultūra Baltijas dziesmotajā revolūcijā* norāda, ka 1895. gada konfrontācija (aprakstot gadījumu, kā impēriskās Krievijas himnas vairākkārtēja atkārtošana, nelaižot pie vārda metropolītu, paradoksālā kārtā pauda pretestību krievu kultūras dominēšanai) atklāja tādu latviešu dziesmu svētku nozīmi, ko vairs nevarēja atvasināt tikai no tekstiem vien (Šmidchens 2017: 156–157). Viens no rosīgākajiem 19. gadsimta otrās puses Kurzemes guberņas mūzikas dzīves veidotājiem ērgelnieks, pedagogs un diriģents Jānis Bētiņš (1830–1912) darbojās šo svētku programmas komisijā un ierosināja svarīgu vietu IV svētku programmā ierādīt instrumentālajai mūzikai – tas tika apstiprināts, un tādēļ jaunais nosaukums tika paplašināts – IV Vispārīgie latviešu Dziesmu un Mūzikas svētki (Torgāns 1980: 130). Svētku ēkā sapulcējušos dalībniekus atklāšanas uzrunā sveica Rīcības komitejas priekšnieks Jānis Čakste, norādot:

“Ja salīdzinām mūsu šoreizējos diženos svētkus ar iepriekšējiem, tad ievērojam, ka tie paplašinājušies vienā ziņā. Kamēr līdz šim tos cildināja tikai latvju dziedātāji un dziedātājas, mums šoreiz piedalās arī latvju mūziķi kā darbīgi svētku līdzdalībnieki.” (Šūberte 2011: 58)

IV svētku repertuārā ietvertie darbi bija grūtāki un žanriski daudzveidīgāki nekā agrāk – skanēja balāde, kantāte, izvērsta formas garīga satura kompozīcijas: Jāzepa Vītola *Beverīnas dziedonis (a cappella)*, Jurjānu Andreja kantāte *Līgojiet, liksmojiet* jeb *Kurzemes simtgades gaviļu dziesma*, Augusta Eduarda Grella *95. Dāvīda dziesma*, Oskara Šepska *Ozianna* u. c. Tas bija kvalitatīvs lēciens svētku programmas pilnveidē. Uzsvars tika likts ne tikai uz latviešu kompozīciju pieaugošo īpatsvaru, bet arī autordarbu profesionālo atlasī. Ne velti pirmo reizi pirms svētkiem tika rīkoti novadu mēģinājumi, pirmo reizi kuriem tika noteiktas sacensībām obligātās dziesmas (Grauzdiņa, Poruks 1990: 19). Jaukto koru sacensībām bija izraudzīta Jāzepa Vītola balāde *Beverīnas dziedonis*, Georga Frīdriha Hendeļa *Alleluja* no oratorijas *Mesija*, vīru korim – Frīdriha Gustava Jansena *Piemini mūs žēlīgi* un *Sniedzini sniga, putināja* Jāzepa Vītola apdarē. Zīmīgi, ka programmā netika iekļauts neviens jauns latviešu autors, kura dziesmas nebūtu atskaņotas iepriekš. Tas norāda, ka profesionālo komponistu loks iepriekš jau bija aptverts, un astoņu gadu laikā, komisijasprāt, jauni autori nekvalificējās šim būtiskajam uzdevumam. Dziesmu svētku vēstures pētniece Ilma Grauzdiņa norāda, ka vokāli instrumentālā koncerta iekļaušana dziesmu svētkos bijusi nozīmīga arī citā ziņā – tā radināja latviešus iepazīt koncertmūziku (Grauzdiņa 2013: 417). Stīgu instrumentu, pūtēju un simfoniskā orķestra sniegunā noslēdzošajā programmā izskanēja Jurjānu Andreja simfoniskais tēlojums *Latvju tautas brīvīšana*, Jura Jurjāna *Gaviļu maršs*, Hektora Berliozas *Ungāru maršs (Marche hongroise)* no komponista dramatiskās leģendas *Fausta bojāeja (La Damnation de Faust)*, Fēliksa Mendelszona Bartoldi uvertīra *Žana Rasina traģēdijai Atālija (Athalia)*, Jurjānu Andreja *Ačikops* no svītas *Latvju dejas* un Jāzepa Vītola *Valse grotesque*.

Svētku skanošā būve – bazilika

Glūži netipiski Rīgas pieredzei IV Vispārīgie latviešu Dziesmu un Mūzikas svētki tika svinēti ārpus Jelgavas. Acīmredzot pilsētvidē nebija atradies piemērots zemes gabals ar atbilstošu infrastruktūru, un tā ir arī mūsdienīga problēma. Rīcības komiteja celtnei piemeklēja plašu laukumu (1,3 ha) ārpus pilsētas Šauļu šosejas malā Avenieka gruntsgabalā aiz Annas vārtiem⁶ (M. Ģeibaks, *Latvijas Vēstnesis* 01.06.1995.: 1). Arhitekts Jūlijs Lūsis (1894–1965) 1934. gadā, analizējot dziesmu svētku ēku celtniecības vēsturi, norādījis, ka jau pirmajai celtnei bijis bazilikas profils, un tas uzskatāms par raksturīgu ievadījumu visu pirmo piecu dziesmu svētku celtņu tipam (Lūsis 1934: 99). Šī celtņu veidola tradīcijas iedibinātājs un pirmo trīs dziedāšanas svētku arhitekts bija Jānis Frīdrihs Baumanis (1834–1891). Jūlijs Lūsis konstatējis, ka baziliku radīšanā pirms Pirmā pasaules kara galveno lomu spēlējusi dzīves nepieciešamība – dailes problēmas arhitektus nodarbinājušas mazāk, bet uzstādītās prasības celtne apmierinājusi tiešām labi, arī akustikas ziņā visos gadījumos rezultāti bijuši veiksmīgi, pat teicami (Lūsis 1934: 103). Savukārt, IV dziesmu svētku bazilikas tipa celtne, ko radīja Jāņa Frīdriha Baumaņa skolnieks Konstantīns Pēkšēns (1859–1928), sasniedza jau apjoma plašuma kulmināciju: izmēri 240 x 500 pēdas, kores augstums no grīdas – 40 pēdas⁷.



1. att. Svētku ēkas pretskats. ĢEJMMM, plgk. 8865/5.

Mūsdienās būtu jāatmet lielīšanās ar faktu, ka tā tobrīd ir lielākā koka konstrukcija pasaulē, jo tam trūkst atsaucē uz atbilstošiem avotiem. Varbūt Baltijas valstu mērogā

6 Šie vieni no Jelgavas vēsturiskajiem vārtiem nosaukti par godu pēdējā Livonijas ordeņa mestra un pirmā Kurzemes un Zemgales hercogistes hercoga Gotharda Ketlera sievai Annai (1571–1617), kura bijusi tuvumā esošā hospitāļa patronese. Tolaik tie saukti arī par nabagvārtiem un soda vārtiem, jo turpat bijis gan mazturīgo rajons, gan karātavas.

7 Citviet avotos minēts – 70 pēdas (J. Dripe, *Dziesma* 24.05.1990.). Viena pēda senajā garuma mērvienību sistēmā ir apmēram 30 cm.

konkrētajā brīdī tā bija rekordbūve, taču tas ir tikai pieņēmums. Piemēram, III dziedāšanas svētku ēku Rīgas pilsētas valde atļāva būvēt Esplanādē un to projektēja Jānis Frīdrihs Baumanis. Tajā bija paredzētas 15 000 sēdvietas, 5000 stāvvietas, uz estrādes varēja izvietoties 3000 dziedātāju. Ēkas iespaidīgumu vairoja Konstantīna Pēkšēna bagātīgie dekorējumi un dienas gaismā apgaismoto simtos skaitļojamo lampu spožums (Grauzdiņa, Grāvītis 1990: 21). V dziesmu svētku (1910) arhitekts Ernests Pole (1872–1914) bija projektējis ēku, kurā paredzētas vien 10 236 numurētas vietas un kurā svētkos varēja piedalīties 2300 dziedātāju (*Seši latvju vispārējie dziesmu svētki...* 1928: 31). Ernesta Poles projektētā celtnē kopumā bijusi līdzīga agrākajām svētku bazilikām. Taču IV dziesmu svētkos ēkā bija paredzētas vietas 5000 dziedātājiem un 25 000 klausītājiem (15 000 sēdvietas) (Grauzdiņa, Grāvītis 1990: 27).

Veidojot ieskatu latviešu dziesmu svētku būvvēsturē, arhitekts Jānis Dripe izsaka pateicību profesoram J. Vītolam⁸, kurš atstājis izteikti arhitektonisku šīs ēkas aprakstu:

“Pa Annas vārtiem no Jelgavas izejot, redzam šosejas malā paceļamies svētku ēku, kuras fasāde pušķota 4 mazākiem un 2 lieliem, līdz 80 pēdas augstiem torņiem. Starp abiem vidējiem lielākiem torņiem ir liels milzu pusapaļš loks, kādas 70 pēdas platumā un 40 pēdas augstumā, greznots Kurzemes pilsētu vabeņiem, karogiem un vijām. Zem lielā loka atrodas 6 ieejas durvis, katras 10 pēdu platumā. Ieejot ēkas iekšpusē, redzam kādus 1000 stabus, zināmā atstatumā sastādītus, kuri nes ēkas lielo dēļa jumtu. Vidēji 50 līdz 60 pēdas garie stabi atrodas viens no otra ap 80 pēdas attālumā. Jumta čukurs stiepjas 70 pēdu augstu. Ēkas platums ir 240 pēdas un ēka ir apmēram 500 pēdu gara ar lielu estrādi galā.” (J. Dripe, *Māksla* 01.10.1985.; J. Dripe, *Dziesma* 24.05.1990.; J. Rutmanis, *Latvijas Arhitektūra*, Nr. 1, 1938)

133



2. att. Svētku ēkas sānskats. ĢEJVM, plgk. 8866/7.

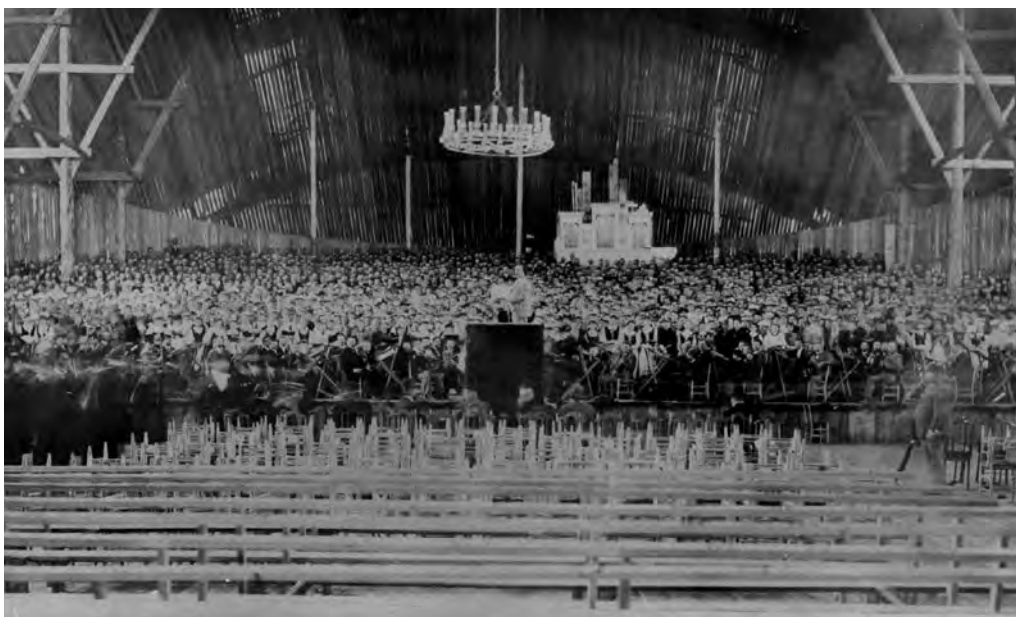
⁸ Domājams, ka celtnes arhitektonisko liecību devējs bijis būvinženieris un matemātiķis profesors Jēkabs Vītols (1877–1961), nevis komponists Jāzeps Vītols.

Jānis Dripe pievērsis uzmanību arī detalizētam iekštelpas aprakstam, balstoties uz folkloras pētnieka un arhivāra Jāņa (Ivana) Sproģa (1833–1918) savulaik krievu valodā izdotas brošūras materiālu:

“Ēkā var iekļūt pa septiņām durvīm, no kurām katras 10 pēdas platas. Visa ēka pārklāta ar stipru, līdzenu koka grīdu, kurā iestiprinātas neskaitāmas solu rindas... Pašā ēkas galā paceļas milzīgu izmēru piltuve, kurā ierīkota estrāde 5000 dziedātājiem. Estrādes dziļums ir 50, bet platums apakšējā daļā 80 soļi. Tā sākas nevis tieši no grīdas, bet apm. no 1,5 arš (mērvienība aršina; 1 aršina ir 28 collas jeb 71,12 cm – Z. P.) paaugstinājumā, lai pēc tam kāpņu veidā celtos uz augšu, pie kam katras kāpnes platums ir 2,5 arš, un izbeidzas piltuves galā diezgan augsti, mazākais 3 asis no grīdas.

Estrādes priekšā, tieši pret tās vidu, ierīkota apm. 1,5 asis augsta katedra, kas izskatās pēc apgāztām uz mutes klavierēm. Katedra skaisti izgreznota ar zaļumiem un apsista ar sarkanu tūku. Tā abās pusēs ar kāpnēm savienota ar estrādi un kāpnes ievirzītas arī katedrā iekšā, līdz nelielam laukumīņam diriģentam. Celtnes spārniem nav sānsienu un tie izbeidzas ar pusapaļām nojumēm, kas aptver visu koncerta zāli un kurā ierīkotas bufetes. Tanī ēkas galā, kur atrodas estrāde, aiz sienas ierīkotas vajadzīgās labierīcības, vīriešiem un sievietēm atsevišķi. Apgaismošanai 8 vietās pakārti lukturi elektriskām lampiņām.” (Dripe 1990: 7; Rutmanis 1938: 4–6)

134



3. att. Svētku ēkas iekšpuse ar dalībniekiem. ĢEJMMM, plgk. 8867/4.

Tik matemātiski detalizēti ēkas iekšpuses un ārpusē apraksti ir reta parādība dziesmu svētku vēstures kontekstā. Pārrēķinot dotos izmērus, kur 1 pēda kā mērvienība ir apmēram 30 cm, uzzinām, ka 24 metru (80 pēdas) augstumā slējušies svētku ēkas torņi, savukārt 12 metru (40 pēdu) augstumā un 21 metra (70 pēdu) garumā bijis lielais,

pusapaļais stiklotais loks, kādam vizuālo ekvivalentu mūsdienās varam redzēt Rīgas Centrāltirgus paviljonu fasādēs. Tomēr visdrīzāk ne paviljons, bet sakrālās celtnes ir uzskatāmas par šo svētku būvju prototipu. Piemēram, Bibelē 1. Kēniņu grāmatas 6. nodaļā rodami Zālamana tempļa izmēri: 60 (garums) un 20 (platums) un 30 (augstums) olektis jeb elkoņa garumi, tātad apmēram 30 x 10 x 15 metri. Pēc profesora J. Vītola detalizētā apraksta Jelgavā bazilikas tipa celtnes vidusjoms sanāk 21 x 12 metri (70 x 40 pēdas). Savukārt Zālamana tempļa augstums bijis apmēram 26 metri (jeb 53 elkoņa garumi), tātad nedaudz augstāks nekā Jelgavā abiem torņiem norādītie 24 metri. Nav jācensas obligāti pierādīt dziesmu svētku ēkas izmēru līdzīgumu ar Zālamana tempļa parametriem, taču šis asociatīvais minējums ļauj nojaust fizisko mērogu un idejisko uzstādījumu: grandioza svētnīca dievišķā kalpībai. 1905. gadā komponists un kritiķis Jānis Straume (1861–1929) Zislaka *Latviešu kalendārā* atminas dzirdējis dažas zobgalīgas piezīmes par *amerikānisko nodomu* celt tik milzīgu ēku, kāda līdz šim vēl nav bijusi (*Latveeschu IV. wisp. Dseesmu un Musikas swethki Jelgawâ... 1905: 57*). Pirmreizēji apskatot dziesmu svētku ēku celtniecības vēsturi, arhitekts Jūlijs Lūsis 1934. gadā akcentē:

“Savus svētkus mēs kā gada tirgu noturam te vienā, te otrā vietā, steidzīgi saceljam nepieciešamās koka ēkas un pēc svētku beigām tās tūdaļ novācam. Vietas nenoteiktība, celtnu nepastāvība un mazvērtība, viss tas fīri psiholoģiski mazina svētku nozīmi un svaru tautas apziņā. Starplaikā starp vieniem svētkiem līdz otriem ir pilnīgs tukšums. Nav vietas un simbola, kas tautai atgādinātu, ka svētku lielajai idejai vienmēr jābūt dzīvai.” (J. Lūsis, *Izglītības Ministrijas Mēnešraksts*, 01.02.1934.: 103)

Arī IV dziesmu svētki iezīmēja šo tendenci – uzcelt un drīz pēc tam demontēt. Tas tiek izdarīts arī ar 20 reģistru ērģelēm. Svētku grandiozitātes nolūkā pēc Jāņa Bētiņa lūguma ērģeļu meistars Mārtiņš [J.?] Krēsliņš Jēkabmiestā (Jēkabpīlī) būvēja ērģeles. Šī sevišķā instrumenta būvdarbus vadīja pats Jānis Bētiņš un par būves gaitu Rīcības komitejai 1895. gada 15. aprīlī esot ziņojis: “Krēsliņa k.[kungam] ir liela interese par svētku izdošanas, kādēļ ērģeles tas būvēs lielākas, nekā nolīgts, bez īpašas piemaksas.” (Augusts 1928: 482) Jānis Bētiņš kā eksperts un vidutājs jau stāvēja pie dziesmu svētku tradīcijas šūpuļa un turpināja interesēties par ērģelēm un ērģelbūvi līdz pat sava mūža beigām. Taču par šīm konkrētajām ērģelēm plašākas ziņas pagaidām nav atrodamas. Var vien konstatēt, ka neviens solo skaņdarbs uz tām vokāli instrumentālā koncerta laikā netika spēlēts.

Ātri uzbūvēta, šī Jelgavas slēgtā būve, ko tomēr būtu kļūdaini dēvēt par paviljonu⁹, tūlīt pēc sarīkojuma (tāpat kā II, III un V svētku celtnes) tika nojaukta, izmantojot dēļus citām vajadzībām un tādējādi daļēji atpelnot lielos zaudējumus. Arī turpmākos 60 gadus tika īstenots šāds pats darbības modelis – uzcelt, iekārtot un likvidēt. Jāatgādina, ka idejiski arī Uzvaras laukuma būvniecība, sākot ar 1936. gadu, saistījās ar uzdevumu nodrošināt valsts mēroga svētku svinēšanai piemērotu telpu un IX dziesmu svētku vajadzībām šeit tika uzcelta pagaidu estrāde, ierīkotas apmeklētāju sēdvietas

9 Paviljons – [fr. *pavillon* < lat. *papilio* telts] 1. arhīt. neliela atklāta vieglas konstrukcijas celtnē dārzu un parku arhitektūrā, arī pludmalē; 2. halles veida celtnē vai celtnes daļa izstādēm, filmu uzņemšanai, tirdzniecībai. (*Svešvārdu vārdnīca* 2008: 634)

un sakārtota infrastruktūra (Hanovs, Tēraudkalns 2012: 252–253, 262–263). Mežaparka Lielā estrāde būvēta tikai 1955. gadā, un tagad tā ieguvusi arhitektu Jura Pogas un Austra Mailiša iecerētās *Sidraba birzs* dziesmu kalnā veidolu.

Jūlijs Lūsis 1934. gadā rezumēja, ka ieguvums no šīs dziesmu svētku ēku celtniecības pirms Pirmā pasaules kara nav liels ne no tehniskā, nedz arī mākslinieciskā viedokļa: milzums iekšējo stabu un līmeniskā grīda bojā telpas izjūtu un traucē tās pārskatāmību, vājais apgaismojums laupa svētkiem nepieciešamo pacilātību (Lūsis 1934: 103). Autors piebilst:

„Arī ārējais izskats šādai plašai, pie zemes pieplakušai bazilikai nebija sevišķi skaists. Kā pagaidu ēkai tai nebija piešķirts nekāds bagātāks arhitektoniskais veidojums, jo tas ir arī *financiāls* jautājums. Parasti galveno fasādi greznoja vairāki tornišu pāri, reizēm arī sīkāks ornamenti.” (J. Lūsis, *Izglītības Ministrijas Mēnešraksts*, 01.02.1934.: 103)

Atšķirībā no iepriekšējām, eklektiski noformētajām celtņu galvenajām fasādēm, Konstantīns Pēkšēns centrālajā daļā bija ieplānojis lielu, pusapaļu logu, sānu spārnus aizsedzis ar horizontālām piebūvēm un tradicionālo žogu ap ēku nobeidzis ar vēl zemākiem torņiem (*Dziesmu svētku mazā enciklopēdija* 2004: 221).

Žurnālā *Austrums* 1895. gada jūlijā svētku aculiecinieks, autors Jēkabs rakstīja, ka lietavu dēļ Jelgavā izpirktas laikam visas pieejamās galošas un atminējās, ka šosejas malā, kur ceļš iegriežas svētku ēkā, bijusi redzama īsta dubļu jūra, pa kuru policisti jājuši uz zirgiem, lai organizētu publiku un novērstu grūstīšanos un spiešanos. Pa svētku ēkas priekšgalu staigājuši ugunsdzēsēji (Jēkabs, *Austrums* 01.07.1895.: 464–465). Tādējādi līdz mūsdienām saglabātās skaistās svētku ēkas parādes fotogrāfijas nevēstī visu to praktisko ainu, kas atklājusies notikuma aculieciniekiem.

Svētki un izstāde

Lai arī svētku ēka – bazilikas tipa celtnie – bija svētku dzīves centrs, netrūka arī citu vietu, kur svētku viesi pulcējās, un pētniecības kontekstā nedrīkstētu mazināt Kurzemes lauksaimniecības biedrību sarīkotās Lauksaimniecības, rūpniecības un amatniecības izstādes lielo nozīmi. Jelgavas Lauksaimniecības biedrības priekšnieks agronoms Jānis Bisenieks (1864–1923) ierosināja ideju par abu pasākumu apvienošanu, un jau 1894. gada sākumā valdības atļauja šādas tematiskas izstādes sarīkošanai bija saņemta. Izstādi atklāja vienā laikā ar dziesmu svētkiem, tā bija atvērta sešas dienas (no 15. līdz 20. jūnijam) un interesentu netrūka arī no cittautiešu puses. Izstādes rīcības komiteja veidojās agronomu Jāņa Bisenieka un Jāņa Brazdas vadībā, taču izstādes sagatavošanā piedalījās arī vairākas Kurzemes novada lauksaimniecības un biškopības biedrības (*Jelgavas dziesmu un mūzikas svētki* 1995: 22–24). Vēsturiski tā bija pirmā lauksaimniecības izstāde, ko sarīkojuši latvieši paši, jo vācu biedrības atteicās līdzdarboties. Zīmīgs ir šāds citāts, kas rodams žurnālā *Austrums* un kura autors ir pagaidām nenoskaidrota persona ar inīciāļiem P. J.¹⁰:

10 Iespējams, ar šiem inīciāļiem parakstījies literāts, mācītājs un žurnālists Pavasaru Jānis (īstajā vārdā Jānis Veismanis, 1867–1913), vēlākais Jelgavas Latviešu biedrības priekšnieks (1906–1912).

“Te nu vajadzēja izrādīties, uz kāda attīstības pakāpiena stāv latviešu lauksaimniecība, kādus panākumus viņi var uzrādīt zemkopībā un rūpniecībā. Kamēr svētku ēkā latviešiem vajadzēja atklāti rādīties ar savām ideālajām [gara] mantām, izstādē viņiem nācās uzrādīt savu praktisko spēju.” (P. J., *Austrums* 01.07.1895.: 454)

Kā norādījis vēsturnieks Andris Tomašūns, šādas izstādes atklāšana Jelgavā ļoti stiprināja latviešu zemnieku, rūpnieku un amatnieku pašapziņu (Tomašūns 2015: 128–129).

Arī šīs izstādes ēku būve notika pēc arhitekta Konstantīna Pēkšēna projekta. Izstādes laukums bijis vairāk nekā 2 ha liels. Izstādes ieejas vārti atradušies Aleksandra bulvāra (tagad Zemgales prospekta) sākumā pie Jelgavas dzelzceļa (tagad preču) stacijas (*Jelgavas dziesmu un mūzikas svētki* 1995: 24). Izstādē bija apskatāmi augkopības, dārzkopības, biškopības, mājturības, sīkrūpniecības, mākslas un amatniecības ražojumi. Tos papildināja rūpniecības nodaļa ar dažādām lauksaimniecības mašīnām. Pēc etnogrāfa un dziesmu un mūzikas svētku Rīcības komisijas locekļa Miķeļa Skruzīša (1861–1905) projekta izstādē izveidoja vēstures tematisko nodaļu, tajā bija uzbūvēta senlaiku dzīvojamā māja ar darbarīkiem, ko papildināja goda tērpi un zīmējumi. Ģederta Eliasa Jelgavas Vēstures un mākslas muzeja darbiniekiem izdevies noskaidrot, ka izstādē piedalījušies ap 500 dalībnieku ar vairāk nekā 3000 priekšmetiem, un dalībnieki saņēmuši 353 godalgas (turpat). Neskatoties uz lietavām, kopumā izstādes novērtējums bijis teicams – ne tikai laukkopības un lopkopības nodaļās, bet arī rūpniecības atzarā un it sevišķi māj rūpniecībā (P. J., *Austrums* 01.07.1895.: 454). Kaut arī Jelgava jau iepriekš bija pārāka brīvdabas izstāžu rīkošanā (pirmās organizēja Kurzemes vācu muižniecība jau 19. gadsimta 70. gadu sākumā), šī bija pirmā latviešu organizētā brīvdabas izstāde, kas notika gadu pirms nozīmīgās Latviešu etnogrāfiskās izstādes Rīgā. Rīcības komiteja apzināti to savienoja ar IV Vispārīgajiem latviešu Dziesmu un Mūzikas svētkiem Jelgavā, piesaistot ap 27 000–28 000 apmeklētāju. No mūsdienu skatpunkta raugoties, svētkiem ar šīs izstādes paralēlo norisi Jelgavā bija izdevies īstenot milzu publicitāti. Salīdzinājumam der atzīmēt, ka III Vispārīgajos dziedāšanas svētkos neviens pasākums nesasniedza tik vērienīgu apmeklētāju auditoriju – tur dziedātāju apsveikšanā esot pārdotas 1645 biļetes, pirmajā koncertā (19. jūnijā) 12 344 biļetes, goda mielastā 2184 biļetes, otrajā koncertā (20. jūnijā) 15 076 biļetes, trešajā koncertā (21. jūnijā) 5544 biļetes, ballē 3412, turklāt uz katru no šiem minētajiem sarīkojumiem komiteja izdalījusi 18 000 brīvbiļešu (Grauzdiņa, Grāvītis 1990: 23).

137

Retas fotogrāfijas

Ceturtais vēsturiskā nozīmīguma aspekts ir atradumi – dziesmu svētku reti fotouzņēmumi, kas saistās tieši ar Jelgavu. Šeit publicētajos trīs attēlos var runāt par agrīnu reportāžas žanru. Tajā laikā, protams, tādu terminu nelietoja. Tālāk publicētajos attēlos redzamas aculiecinieka fotogrāfijas, kas fiksē sabiedriski būtiskus notikumus. Par iepriekšējiem svētkiem tādus kadrus atrast nav izdevies.



4. att. IV dziesmu svētku gājiena priekšgājēji. JVLMA JVpi, bez šifra.



5. att. IV dziesmu svētku dalībnieku gājiens. ĢEJVM, JVMM-2280.



6. att. Svētku dalībnieki pie IV Vispārīgo latviešu Dziesmu un Mūzikas svētku norises paviljona Jelgavā. 1895. gada jūnijs. Fotogrāfs: Oskars Emīls Šmits. LNVN, Neg. Nr. 37201.

19. gadsimta 80. gados notika fotoaparātu, fotografēšanas un kopēšanas procesu uzlabojumi, kas padarīja fotogrāfa darbu mobilāku un daudzveidīgāku nekā iepriekš (Kļaviņš 2014: 396). Kā norāda fotogrāfijas vēsturnieks Pēteris Korsaks, Jelgavā 19. gadsimtā bija daudz fotogrāfu, un šeit redzamais rezultāts ir profesionāls darbs. Tolaik uzņēma ar lielformāta kamerām vismaz 13 x 18 cm vai 18 x 24 cm lielas fotogrāfijas. Kopējot kontaktā ar fotoplati, ieguva kvalitatīvu rezultātu¹¹. 1895. gada 15. jūnijā svētki sākās ar svinīgo gājieni no Jelgavas Latviešu biedrības dārza (tagad Uzvaras parks) pa Ezera ielu uz Katoļu ielu, izejot cauri Annas vārtiem un virzoties uz Kurzemes pilsētu ģerboņiem un vītnēm rotāto dziesmu svētku būvi – baziliku, kas, iespējams, bija pirmais nacionālā mēroga gājiens Jelgavā. Gājiena priekšgalā soļoja pūtēju orķestris, aiz tā nesa Jelgavas Latviešu biedrības un dziesmu svētku *Līgo* karogu. Tālāk gāja svētku Rīcības komitejas locekļi, tad kori ar dziedātājiem balsu grupās un katram korim pa priekšu nesa karogu (*Jelgavas dziesmu un mūzikas svētki* 1995: 26–27). Kā norāda sociologs Jānis Daugavietis darbā *Līdzšinējie pētījumi par Dziesmu un deju svētkiem*, latviešu sabiedriski politiskais darbinieks Jānis Kreicbergs (1864–1948) uzsvēris dziesmu svētku un militārās sfēras līdzību – jau pirmajos svētkos varot redzēt šādu atribūtu manifestāciju: nacionālais karogs, gājiena stingrā kārtība, svētku tērps, pūtēju orķestris... (Daugavietis 2018: 92) Apbrīnojama dalībnieku disciplīna, daloties rindās pa seši, vērojama arī šeit publicētajos Jelgavas attēlos. Fotogrāfijās (skat. 4. un 5. attēlu) līksmo pacilātību jūtami

¹¹ E-pasta sarakste ar fotovēsturnieku Pēteri Korsaku 2021. gada 8. aprīlī.

ietekmējuši gājienam ne pārāk patīkamie laikapstākļi, kuri tomēr īsto dziedātprieku nav noslāpējuši, un galu galā svētki izdevušies.

Savukārt fotogrāfijas vēsturniece Katrīna Teivāne-Korpa atzīst, ka 1895. gadā pie laba apgaismojuma bija iespējams nofiksēt šādus kadrus. Būtiski bija, lai vismaz kāds nekustas, bet citādi mirkļa tvērumi bija iespējami¹². Katrīna Teivāne-Korpa vēl norāda, ka te vairs ar sekundēm pozēt nebija nepieciešams, tomēr no izplūdušas kustības izvairīties arī īsti nevarēja.¹³ To varam konstatēt 6. attēla gadījumā. Šīs autentiskās fotogrāfijas ir līdz mūsdienām saglabājušās retas vizuālās liecības. Tās apstiprina, ka Jelgavas svētkos fotomākslas darbinieki bijuši augstā līmenī. Kā norāda Pēteris Zeile, ir jākorrigē uzskats, ka latviešu fotogrāfi sākuši darboties 19. gadsimta beigās, jo, piemēram, Jelgavā latviešu mākslinieki dzīvoja un darbojās jau 19. gadsimta 60. gados (*Latvijas fotomāksla: vēsture un mūsdienas* 1985: 12–13). Diemžēl nav apstiprinājuma tam, ka šo reto fotogrāfiju autori būtu latvieši. 6. attēla autors Oskars Emīls Šmits (*Oscar Emil Schmidt*, 1847–1917) bija Baltijas vācu novadpētnieks, tautskolu inspektors, fotogrāfs un aizrautīgs ceļotājs. Kopumā 19. gadsimta nogalē fotogrāfu skaits gan Rīgā, gan provincē nemitīgi pieauga, radot veselīgu savstarpējo konkurenci fotomeistaru lokā.

Priekšstats par latviešu simfonisko orķestri

Lai vairotu nācijas kultūras prestižu instrumentālās mūzikas jomā, pēc Jāņa Bētiņa ieteikuma pirmo reizi tika lemts realizēt Dziesmu un Mūzikas svētku ideju. Kurzemē blakus koru kustībai visai agri sāka veidoties instrumentāli ansambļi un īsti orķestri, un tas notika ar Jāņa Bētiņa tiešu līdzdalību un gādību, ieskaitot instrumentu meklēšanu un iegādi (Torgāns 1980: 128). Simfoniskās mūzikas iedīgļi parādās jau III dziedāšanas svētku laikā, tomēr toreiz atskaņotāji bija algoti cittautu mūziķi. Un dažu recenzentu skatījumā Rīgas vācu orķestrantu sniegums netika uzskatīts par pilnībā kvalitatīvu (Augusts 1928: 481). 1895. gada svētkos tika īstenota patiešām pārdroša iecere – uzticēties rūpīgi atlasītajiem lauku orķestru un muzikantu kapelu 133 dalībniekiem, kam papildu vēl pieskaitāmi 37 profesionālie mūziķi, tātad kopā 170 dalībnieku (Grauzdiņa, Grāvītis 1990: 28). Lai cik iespaidīgi šie skaitļi neizklausītos, pārsteidzošas ir Jurjānu Andreja (1856–1922) praktiskās piezīmes IV Vispārīgo Dziesmu un Mūzikas svētku orķestrim, kas publicētas laikrakstā *Baltijas Vēstnesis* 1895. gada 23. maijā¹⁴. Pirmkārt, viņš savā leksikā vairākkārt lieto apzīmējumu *mūzikas kori* – tātad orķestra mūziķi, kas bija ne tikai dziesmu pavadītāji, bet arī patstāvīgu sacerējumu atskaņotāji. Jāsecina, ka latviešu mūzikas profesionālajā leksikā vēl nebija iesakņojies vārds *instrumentālists* vai *orķestrants*. Mūziķu kopība jeb grupa (arī ansamblis) joprojām tika saukta par kori un šis apvienības vadītājs – par kora vadoni.

12 E-pasta sarakste ar LNB Speciālo krājumu departamenta K. Ubāna Mākslas lasītavas vadītāju, fotovēsturnieci Katrīnu Teivāni-Korpu 2021. gada 9. aprīlī.

13 Turpat.

14 To pašu paziņojumu jeb apkārtrakstu savās slejās nodrukāja arī laikraksts *Balss* 1895. gada 24. maijā un *Tēvija* 1895. gada 31. maijā.

Otrkārt, Jurjānu Andrejs šajā svētku orķestrī izcēlis divu grupu mūziķus – tie ir *diletanti* un speciālisti¹⁵. Turklāt viņš paziņoja, ka uzaicinājis arī savus biedrus māksliniekus, kā arī konservatoriju un mūzikas skolu audzēkņus. Tie, visticamāk, bija pirmām kārtām Rīgas I Mūzikas institūta (jeb Zīgerta institūta), Rīgas mūzikas skolas, Skaņu mākslas skolas (*Schule der Tonkunst*) audzēkņi. Taču Jurjānu Andrejs atsaucās arī uz saviem biedriem māksliniekiem, kuru vidū bija Sanktpēterburgas konservatoriju absolvējušie mūziķi, kas solījās piedalīties svētku orķestrī. Šo pēdējo grupu varētu pieskaitīt minētajiem speciālistiem jeb profesionāļiem, taču jāsecina, ka šo latviešu simfonisko orķestri noteikti bija veidojušas dažādas paaudzes – tajā ietilpa bērni, jaunieši un pieaugušie. Un to, cik šis orķestris būtībā bija riskants, apliecina Jurjānu Andreja aizrādījumi, kas domāti visiem dalībniekiem. Proti, pūšamie instrumenti pareizi jāuzskaņo pēc zemā kamertonā, Jelgavas tautas svētkos mūzikas korus vadot viņš bija ievērojis, ka dažiem korjiem, kam veci instrumenti, ir augstais skaņojums, dažiem atkal, kam jauni instrumenti, zemais skaņojums. Otrkārt, svarīgi aspekti saistījās ar spēles tehniku, bet jo īpaši izpildījuma dinamikas zīmēm, kas stingri bija jāievēro. Visbeidzot, – mūziķi esot jāpieradina lūkoties uz takts zizli, jo “lielākā daļa mūziķu nemaz nav parādūši zem vadoņa takts mājieniem spēlēt, tādēļ, ka viņu praktiskā dzīvē, dejas spēlējot, tas nav bijis vajadzīgs.” (Jurjānu Andrejs, *Balss* 24.05.1895.: 1) Jurjānu Andrejs rezumējot raksta: “...mūziķam jāieņemās, kā saka, ar vienu aci notis, ar otru uz takts mājieniem lūkoties.” (Jurjānu Andrejs, *Tehvija* 31.05.1895.)

Liecības par simfoniskā orķestra gaitām un konkrētiem dalībniekiem ir skopas. Mūzikas skolotājs, kordiriģents, mūzikas aprakstnieks, sabiedriskais darbinieks Mārtiņš Augusts (1860–1935) 1928. gada žurnālā *Izglītības Ministrijas Mēnešraksts* minējis, ka orķestra rindās bijuši vijolnieks Jēkabs Ozols, timpānists Pāvuls Jurjāns un altists Jāzeps Vītols (Augusts 1928: 482). Laikrakstā *Baltijas Vēstnesis* uzzināms, ka Jurjānu Andrejs visus orķestra dalībniekus aicinājis ierasties Jelgavā trīs dienas iepriekš un īstenot t. s. grupu darbus jeb mēģinājumus instrumentu grupās (Jurjānu Andrejs, *Baltijas Westnesis* 23.05.1895.: 1). Svētku virsdiriģenti 1894./1895. gada ziemas sezonā pašreizdzīgi apceļojuši lauku centrus, lai tiktos un atlasītu šos potenciālos dalībniekus. Ar Jāni Bētiņu un Jurjānu Andreju priekšgalā mēģinājumi noturēti Jelgavā, Bauskā, Jēkabpilī un Irlavā. Dziesmu svētku kustības pētnieks Valentīns Bērzkalns pienācīgi norādījis uz Jurjāna Andreja sasniegumiem: “...nevieni citi svētki nav tik zīmīgi izcēlušī Jurjānu vietu un nozīmi latvju mūzikā, kā tieši 1895. gadā Jelgavā notikušie dziesmu svētki.” (Bērzkalns 1965: 189)

15 Jurjānu Andrejs vārda *diletants* nozīmei pievērsis sevišķu uzmanību, un savās kritikās *diletantus* iedalīja divās kategorijās. 1887. gadā viņš raksta: “Dienzēl mūsu dienās zem vārda “diletants” ir domāta virspusēja un manierīga nodarbošanās ar mākslu kā izpildīšanas, tā sacerēšanas laukā; bet par diletantu saucas cilvēks, kurš neko nopietni nestudē. Neskatoties uz augšā minētajiem vārdiem, arī mūsu dienās ir diletanti, kaut arī salīdzinoši mazs procents, kas nopietni izturas pret mūziku. Tādā veidā diletantus var iedalīt divās kategorijās: pie pirmās kategorijas var pieskaitīt ne tikai tos mūzikas mīļotājus (labākā nozīmē), kas paši ir izpildītāji, bet arī tos, kas mīl klausīties labu mūziku, pie otras kategorijas (sliktākā nozīmē) – tos, kas izraudzījušies sev liriku tikai kā līdzekli, ar ko dižoties. Bet, kā diletantisms (labākā nozīmē) veicina mākslas uzplaukumu, tā diletantisms (sliktākā nozīmē) arī bremzē mūzikas attīstību un veicina mākslas pagrimumu” (Jurjānu Andrejs 1980: 157–158). Tuvāk par to skat. turpat: 157–161; 161–166; 166–170.

Šo vēsturiskā nozīmīguma aspekta izklāstu jānoslēdz ar muzikologa Oļģerta Grāvīša trāpīgo atziņu:

“Neaizmirsīsim, simti, pat tūkstoši dziesmu svētku toreizējie apmeklētāji taču ir tādi, kas savā mūžā pirmo reizi i redz, i dzird simfonisko orķestri. Un šiem iespaidiem no Jelgavas svētkiem līdz ar to ir paliekoša nozīme mūsu tautas muzikālās erudīcijas attīstībā vispār.” (LR, Fv-18817; J-2774)

Rezumējot jāsaka, ka kaut vienai reizei sastādīts lielais orķestris ir jāvērtē kā būtisks notikums nacionālā mērogā. Tā dalībnieku sastāvu veidoja gan latviešu profesionālie mūziķi, gan amatiermūziķi – pa lielākai daļai nemūziķi – zemes strādnieki, kuriem muzicēšanai atlika vien vaļasbrīži. Tādējādi jāatzīmē, ka latviešu simfoniskā mūzika sākās 1880. gadā ar Jurjānu Andreja simfonisko *Allegro* kā mūzikas partitūru, bet IV Vispārīgie latviešu Dziesmu un Mūzikas svētki Jelgavā aizsāka latviešu simfoniskās mūzikas regulāro praksi – tobrīd vēl lielākoties ar amatiermūziķu piedalīšanos.

Noslēgums

19. gadsimta nogalē, beidzoties jaunlatviešu vienotības ziedu laikiem, latviešu sabiedrībā iezīmējās šķiriskās šķelšanās tendences (Grauzdiņa 2013: 416). Uz IV svētku rīkošanas tiesībām konkurēja Rīgas un Jelgavas Latviešu biedrības. Zīmīga nianse, ka jelgavnieki nāca klajā pat ar diviem priekšlikumiem: rīkot vispārīgus dziesmu svētkus un lauksaimniecības izstādi. Tik svarīgam notikumam, kāds bija Kurzemes pievienošana Krievijas impērijai, arī tā simtgades svētkus pēc impērijas administrācijas izpratnes vajadzēja rīkot diženus. Kā vēstija laikraksts *Tēvija* jau 1893. gada 3. martā:

“Šādiem svētkiem par nolūku būtu jāliek ne vien piemiņa par notikušo Kurzemes pievienošanu pie Krievijas, bet viņos jāvēlina rādīt, ko latviešu tauta panākusi 100 gadu laikā attīstoties Krievijas ērgļa aizsardzībā, viņiem jāpiešķir pēc iespējas arī kultūrvēsturīga nozīme.” ([Anonīms], *Tehvija* 03.03.1893.: 1)

Jelgavas Latviešu biedrības pārstāvji saskatīja jēgpilnu mērķi tajā, ka abi sarīkojumi viens otru papildinātu un dotu *pareizāku* priekšstatu par pagātņi un tagadņi. Vairākos rakstos grūti nepamanīt tā laika autoru lojalitāti Krievijas caram, piemēram, Jāņa Čakstes izdotajā *Tēvijā*: “Varenās Krievijas apsardzība nav tukša frāze, viņa ir latviešu tautas mošanās kā arī garīgās un materiālās attīstības pirmais un ciešākais pamats.” (Turpat) Kurzemes pievienošanas Krievijai (1795. gada 15. aprīlī) simtgades svinības pirmām kārtām attiecās uz kurzemniekiem, un viņu pienākums bija uzņemties virsvadību, aicinot pie sevis arī vidzemniekus. Tāredzīgi pasteidzoties, Jelgavas Latviešu biedrība šo cara atļauju saņēma pirmā.

Konkurences gars jelgavniekus dzina uz priekšu, tomēr ne bez stratēģiskām kļūdām, piemēram, kā norāda laikraksts *Mājas Viesis* – rīcības komitejai būtu bijis jānovelk savs *partejības mētelis* un jāatzīst, ka daudz kas izdarīts nepareizā (nokavētā) laikā, taču sabiedrības viedoklis bija tāds, ka “gaidāmiem ceturtajiem vispārējiem dziedāšanas

svētkiem vajaga krietnuma ziņā pārspēt III vispārējos dziedāšanas svētkus. To prasa mūsu gods.” ([Anonīms], *Mahjas Weesis* 26.04.1895.: 1) Rezultātā IV dziesmu svētku sarīkošana izmaksāja ap 35 000 rubļu jeb divreiz vairāk nekā III svētki Rīgā (Bērzkalns 1965: 183).

IV Vispārīgie latviešu Dziesmu un Mūzikas svētki Jelgavā ieņēma godpilno vietu kā lielākā t. s. pirmā perioda piecu dziesmu svētku manifestācija. Dziesmu svētku vēstures pētniece Ilma Grauzdiņa par šī perioda dziesmu svētkiem izdarījusi sekojošus secinājumus, kas pilnībā būtu attiecināmi arī uz Jelgavas unikālo notikumu:

- tika nostiprināta koru kustības masveidība, kordziedāšana kļuva par iedarbīgu tautas pašapziņas izpausmes formu;
- svētku reizes sekmēja kvalitatīvas mūzikas rašanos. Līdz ar to tas ietekmēja dziedātāju gaumi un muzikālo vērtību skalu;
- tika nostiprināta profesionāļu sadarbība ar mūzikas amatieriem un likti pamati profesionālismam kordirģēšanas (arī orķestra diriģēšanas) mākslā;
- svētki netieši sekmēja citu žanru¹⁶, tāpat citu mākslas, daiļamatniecības, lauksaimniecības un rūpniecības jomu attīstību. (Grauzdiņa 2013: 417–418)

Sociologs Jānis Daugavietis savā pētījumā komentējis jau minētā sabiedriskā darbinieka Jāņa Kreicberga viedokli par fundamentāliem faktoriem, kas ietekmēja jaunizveidojušos latviešu kopienas sociālo lauku. Kreicbergs nosaucis disciplīnu, darbu grupā, vispārējo lēmumu ievērošanu, kopības garu, sociālās jūtas, simpātijas, līdzjūtību un līdzcietību (Daugavietis 2018: 93). Šī raksta autore Jelgavas gadījumā izcēlusi citus, vairāk ar vēstures liecībām saistītus aspektus – jelgavnieki ir mainījuši svētku vēsturisko nosaukumu, uzcēluši vislielāko pulcēšanās namu – teju dievnamu, paralēli organizējuši Lauksaimniecības, rūpniecības un amatniecības izstādi, profesionāli iemūžinājuši svētku norises momentus jeb veidojuši reportāžas, kā arī radījuši apstākļus, lai taptu pirmais latviešu simfoniskais orķestris, kurā tika apvienoti amatiermūziķi ar profesionāļiem.

Nobeigumā jāuzsver, ka Jelgavas svētki bija paredzēti kā izteikti reprezentatīvs notikums – vērsts gan uz latviešu sabiedrību, gan uz ārpusi. Latviešu tautas turīgākajai un izglītotākajai daļai (inteliģencei) vajadzēja savā lepnumā parādīties citu tautu priekšā un celt savas tautas godu tiklab labvēļu, kā nelabvēļu acīs, kas tai arī izdevās. Jāpiebilst, ka šādu dziesmu svētku modeli, kurā apvienojās dažādu mākslu sarīkojumi ar saimniecisku biedrību pārstāvniecību, vēl 20. gadsimta vidū apbēja latviešu diaspora.

16 Jelgavas svētkos izskan Jura Jurjāna *Gaviļu maršs* pūtēju orķestrim, Jurjānu Andreja *Ačikops* simfoniskajam orķestrim, Jāzepa Vītola *Valse grotesque* stīgu orķestrim.

BIBLIOGRĀFIJA

AVOTI

Dseemas IV. wispahrigeem Latweeschu Dseesmu – un Musikas – swehtkeem (1895). Jelgavā: Drukats pee J. F. Steffenhagena un dehla (*Dziesmas IV vispārīgiem Latviešu Dziesmu – un Mūzikas – svētkiem* (1895). Jelgavā: Drukāts pie J. F. Stefenhāgena un dēla).

Grāvītis, Oļģerts. Kad toni uzdod jelgavnieki...: par IV Dziesmu svētkiem. Raidījumu cikls *Dziesmu svētku pakāpieni*, 1990., 5. raidījums, LR [Latvijas Radio], Fv-18817; J-2774.

Fotogrāfijas

IV dziesmu svētku gājiena priekšgājēji. JVLMA JVpi, bez šifra, (no Oļģerta Grāvīša privātarhīva).

Svētku dalībnieki pie IV Vispārīgo latviešu Dziesmu un Mūzikas svētku norises paviljona Jelgavā. 1895. gada jūnijs. Fotogrāfs: Oskars Emīls Šmits (*Oscar Emil Schmidt*), LNVN, Neg. Nr. 37201.

Ģederta Eliasa Jelgavas Vēstures un mākslas muzeja (ĢEJVMM) krājums:

IV dziesmu svētku dalībnieku gājiens. ĢEJVMM, JVMM-2280.

Svētku ēkas iekšpuse ar dalībniekiem. ĢEJVMM, plgk. 8867/4.

Svētku ēkas pretskats. ĢEJVMM, plgk. 8865/5.

Svētku ēkas sānskats. ĢEJVMM, plgk. 8866/7.

PERIODIKA

[Anonīms]. Par 1895. gada swehtkeem. *Tehwija (Tēvija)*, Nr. 9, 03.03.1893., 1–2.

[Anonīms]. Zeturtee wispahrejee Latweeschu dseedaschanas swehtki scha gada 15., 16., 17. un 18. jūnijā (Ceturtie vispārējie Latviešu dziedāšanas svētki šā gada 15., 16., 17. un 18. jūnijā). *Mahjas Weesis (Mājas Viesis)*, Nr. 18, 26.04.1895., 1–3.

Augusts, Mārtiņš. Jānis Bētiņš. *Izglītības Ministrijas Mēnešraksts*, Nr. 5/6, Maijs /Jūnijs, 1928., 477–484.

Augusts, Mārtiņš. Pirmais prezidents Jānis Čakste un vispār. dziesmu svētki. *Mūzikas Nedēļa*, Nr. 9–10, 28.03.1927., 98–101.

Dripe, Jānis. Skanošās būves. Ieskats Latviešu dziesmu svētku būvvēsturē. II. *Dziesma* (XX Vispārējo latviešu Dziesmu svētku orgkomitejas izdevums), Nr. 5, 24.05.1990., 7.

Dripe, Jānis. Skanošs trauks dziesmai. Ieskats ar atskatu. *Māksla*, Nr. 4, 01.10.1985., 11–13.

Çeibaks, Mintauts. Pirms skanīgās simtgades, kurā viss joprojām top. No 9. līdz 11. jūnijam – IV vispārējo latviešu Dziesmu svētku simtgades norises Jelgavā. *Latvijas Vēstnesis*, 01.06.1995., Nr. 84: 1, 7.

Jehkabs (Jēkabs). Wehstule is tehwijas (Vēstule iz tēvijas), XVII. *Austrums*, 01.07.1895., Nr. 7, 459–471.

Jurjānu Andrejs. IV. Latwju dseesmu un musikas swehtku orķestrim (IV Latwju dziesmu un mūzikas svētku orķestrim). *Baltijas Westnesis (Baltijas Vēstnesis)*, Nr. 114, 23.05.1895., 1.

Jurjānu Andrejs. IV. Latwju dseesmu un musikas swehtku orķestrim (IV Latwju dziesmu un mūzikas svētku orķestrim). *Balss*, 24.05.1895., 2–3.

Jurjānu Andrejs. IV. Latwju dseesmu un musikas swehtku orķestrim (IV Latwju dziesmu un mūzikas svētku orķestrim). *Tehwija (Tēvija)*, 31.05.1895., 2–3.

Latweeschu IV. wisp. Dseesmu un Musikas swehtki Jelgawâ. Sieslack'a Latweeschu kalendara 1896. gada Literariskais peelikums. Sast. J. S. [Jānis Straume]. 1905., Jelgawa: G. Landsberga apgahdibâ (*Latviešu IV wisp. Dziesmu un Mūzikas svētki Jelgavâ. Zīslaka Latviešu kalendāra 1896. gada Literārais pielikums.* Sast. J. S. [Jānis Straume]. 1905., Jelgava: G. Landsberga apgāds).

Lūsis, Jūlijs. Dziesmu svētku celtniecība. *Izglītības Ministrijas Mēnešraksts*, Nr. 2, 01.02.1934., 97–106.

P. J. Latweeschu IV. dseesmu swehtki Jelgawâ (Latviešu IV dziesmu svētki Jelgavā). *Austrums*, 01.07.1895., Nr. 7, 451–458.

Rublis, P. Us Jelgawu! Us Jelgawu! (Uz Jelgavu! Uz Jelgavu!) *Sobgals (Zobgals)*, 1. krājums, 1895., 6–10.

Rutmanis, Jānis. Latwju dziesmu svētku celtnes. *Latvijas Architektūra*. Nr. 1, 1938., 4–16.

Wisulis (Vizulis). Us IV. dseesmu swehtkeem godalgotās lugas (Uz IV dziesmu svētkiem godalgotās lugas). *Austrums*, 01.07.1895., Nr. 7, 497–501.

LITERATŪRA

Apīnis, Aleksejs (1977). *Latviešu grāmatniecība no pirmsākumiem līdz 19. gadsimta beigām*. Rīga: Liesma.

Bērzkalns, Valentīns (1965). *Latviešu dziesmu svētku vēsture 1864–1940*. Grāmatu Draugs.

Daugavietis, Jānis (2018). Līdzšinējie pētījumi par Dziesmu un deju svētkiem. *Dziesmu un deju svētki. Tradīcijas anatomija*. Rūtas Muktupāvelas un Andas Laķes zinātniskajā redakcijā. Rīga: Jāņa Rozes apgāds, 68–139.

- Dziesmu svētku mazā enciklopēdija* (2004). Sast. Ilma Grauzdiņa. Rīga: Musica Baltica.
- Grauzdiņa, Ilma (2013). Koru dziedāšana un dziesmu svētki Latvijā. *Latvieši un Latvija*. IV sējums *Latvijas kultūra, izglītība, zinātne*. Red. Viktors Hausmanis un Maija Kūle. Rīga: Latvijas Zinātņu akadēmija, 412–443.
- Grauzdiņa, Ilma, un Oļģerts Grāvītis (1990). *Dziesmu svētki Latvijā. Norises, skaitļi, fakti*. Rīga: Latvijas enciklopēdija.
- Grauzdiņa, Ilma, un Andris Poruks (1990). *Dziesmu svētku gara gaita*. Rīga: Emiļa Melngaiļa Tautas mākslas centrs.
- Hanovs, Deniss, un Valdis Tēraudkalns (2012). *Laiks, telpa, vadonis: autoritārisma kultūra Latvijā 1934–1940*. Rīga: Zinātne.
- Jelgavas dziesmu un mūzikas svētki 1895–1995* (1995). Sast. Līga Meldere. Jelgava: Ģederta Eliasa Jelgavas Vēstures un mākslas muzejs.
- Jelgavas Stefenhāgeni 1769–1919* (2019). Sast. Pauls Daija un Lilija Limane (izstādes *Jelgavas Stefenhāgeni 1769–1919* katalogs). Latvijas Nacionālā bibliotēka.
- Jurjānu Andrejs. Raksti* (1980). Sast. Laima Mūrniece. Rīga: Liesma.
- Kļaviņš, Eduards (2014). Fotomākslas sākumi. *Latvijas mākslas vēsture IV: Neoromantiskā modernisma periods 1890–1915*. Rīga: Latvijas Mākslas akadēmijas Mākslas vēstures institūts un Mākslas vēstures pētījumu atbalsta fonds, 396–403.
- Ķaune, Nikolajs (1939). *Vecā Jelgava*. Rīga: Valters un Rapa.
- Latvijas fotomāksla: vēsture un mūsdienas* (1985). Sast. Pēteris Zeile. Rīga: Liesma.
- Mana Jelgava* (2015). Sast. Andris Tomašūns. Jelgavas pilsētas pašvaldība.
- Milenbahs, Fricis ([1928]/2019). J. Čakste ģimnāzijā un viņa vēlākā darbība Jelgavā. *Jānis Čakste. Piemiņas rakstu krājums*. Red. Ansis Kurmis [pirmā izdevuma *Jānis Čakste. Illūstrēts piemiņas rakstu krājums* pārpublicējums]. Rīga: Jumava.
- Muktupāvels, Valdis (2018). Vispārējo latviešu dziesmu (un deju) svētku tradīcijas vēsture. *Dziesmu un deju svētki. Tradīcijas anatomija*. Zin. red. Rūta Muktupāvela un Anda Laķe. Rīga: Jāņa Rozes apgāds, 52–67.
- Seši latvju vispārējie dziesmu svētki 1873–1926* (1928). Red. Roberts Eglentāls. Rīga: Latvju Kultūra.
- Stradiņš, Jānis (1999). Jānis Čakste un demokrātijas ideju iedibināšana Latvijā. *Jānis Čakste. Taisnība vienmēr uzvarēs. Atziņas. Runas. Dokumenti. Raksti. Vēstules*. Sast. Ainārs Dimants. Rīga: Jumava, 5–11.
- Svešvārdu vārdnīca* (2008). Sast. Indra Andersone u. c. Rīga: Avots.
- Šmidchens, Guntis (2016). *Dziesmu vara: nevardarbīga nacionālā kultūra Baltijas dziesmotajā revolūcijā*. Tulkotāja Ingūna Beķere. Rīga: Mansards.

Šūberte, Janīna (2011). *Jānis Čakste un Jelgava*. Rīga: LU Akadēmiskais apgāds.

Torgāns, Jānis (1980). Jānis Bētiņš un mūsu profesionālās mūzikas pirmsākumi. *Latviešu Mūzika 80*, Nr. 14. Sast. Arvīds Darkevics un Ludvigs Kārkliņš. Rīga: Liesma, 125–132.

Vītols, Jāzeps ([1928]/2019). IV Dziesmu svētki. Atkalredzēšanās Pēterpilī. *Jānis Čakste. Piemiņas rakstu krājums* [pirmā izdevuma *Jānis Čakste. Illūstrēts piemiņas rakstu krājums* pārpublicējums. Krājuma saīsināts izdevums 1993, Rīga: Avots]. Red. Ansis Kurmis. Rīga: Jumava.



1. att. Dinaburga/Dvinska
20. gadsimta sākumā, Teātra iela. Attēls
no interneta publikācijas: Aleksej
Švecov. *Nashe nasledie - "Gorod En"*,
[http://www.din.lv/daugavpils/11818-
nashe_nasledie___gorod_en/](http://www.din.lv/daugavpils/11818-nashe_nasledie___gorod_en/)

2. att. Dinaburgas/Dvinskas
dzelzceļa stacija Pēterburgas–
Varšavas līnijā (Pēterburgas stacija),
uzcelta 1878. gadā, 20. gs. 30. gados
ēka tika daļēji demontēta,
1944. gadā Vācijas karaspēks
atlikušo ēkas daļu uzspridzināja.
Attēls no LNB, [http://www.
zudusilatvija.lv/objects/object/7286/](http://www.zudusilatvija.lv/objects/object/7286/)



148



3. att. Dinaburga/Dvinska
20. gadsimta sākumā,
Dubrovina dārzs. Attēls
no interneta publikācijas:
Efim Gromov. *Kak služby
borútsâ s ptič'imi gnězdami
v istoričeskom parke
Daugavpilsa*, [http://www.
gorod.lv/novosti/268453-kak-
gorodskie-sluzhby-borutysya-
s-ptichimi-gnezdami](http://www.gorod.lv/novosti/268453-kak-gorodskie-sluzhby-borutysya-s-ptichimi-gnezdami)

4. att. Dinaburga/Dvinska
20. gadsimta sākumā, Aleksandra
laukums, redzama arī Svētā Nevas
Aleksandra pareizticīgo katedrāle.
1937. gadā šajā laukumā tika
uzbūvēts Vienības nams. Pēc Otrā
pasaules kara, PSRS okupācijas
periodā 1969. gadā katedrāle
pēc pilsētas pārvaldes lēmuma
tika uzspridzināta. 2002. gadā
katedrāles vietā blakus Vienības
namam tika uzcelta un
2003. gadā iesvētīta Nevas
Aleksandra pareizticīgo piemiņas
kapela. Attēls no LNB, [http://www.
zudusilatvija.lv/objects/object/6454/](http://www.zudusilatvija.lv/objects/object/6454/)



MŪZIKAS DZĪVE DINABURGĀ/DVINSKĀ 19. GADSIMTA OTRAJĀ PUSĒ UN 20. GADSIMTA SĀKUMĀ: FAKTI UN PROCESI

Jānis Kudiņš



Latvijas mūzikas vēstures rakstīšanas procesā uzmanība objektīvi pievēršama gan Rīgas, gan citu pilsētu mūzikas kultūras rašanās apstākļiem un pieredzei pagātnē. Šajā rakstā pirmo reizi uzmanība pievērsta kādreizējās Dinaburgas/Dvinskas (tagad Daugavpils) pilsoniskās mūzikas dzīves izveidošanās procesam, to raksturojošiem notikumiem un faktiem 19. gadsimta otrajā pusē un 20. gadsimta sākumā. Kultūrvēsturiskās pieredzes un lokālo īpatnību konteksta izgaismojumā un analizē izcelta 1856. gadā pilsētā nodibinātā pirmā teātra darbības nozīme mūzikas dzīvē kopumā, kā arī sniegts koncertdzīves procesu un to ietverošā vietējā muzikāliju tirgus, mūzikas izglītības iegūšanas iespēju raksturojums. Akcentēta Dinaburgas/Dvinskas reģionālā savdabība, tostarp dominējošā krievu valodā sakņotās kultūras telpas ietekme un atsevišķu jautājumu specifika, iekļaujot pilsētas pagātnes pieredzi Latvijas mūzikas vēstures kopējā pētnieciskajā platformā.

Atslēgvārdi: Dinaburgas/Dvinskas pirmais teātris (1856–1903), operu un operešu iestudējumi, koncertdzīve, muzikāliju tirgotāji, mūzikas izglītība

149

Keywords: First theatre in Dinaburg/Dvinsk (1856–1903), opera and operetta productions, concert life, musicalia sellers, music education

Ievads

Pagātnes daudzveidīgā pieredze un tās atbalsojums kultūras atmiņā mūsdienās ir viena no jautājumu kopām, kurai likumsakarīgi pievērsta uzmanība arī Latvijas mūzikas vēstures pētniecībā.

Šajā rakstā uzmanības centrā ir mēģinājums ar pieejamo avotu palīdzību pirmoreiz izgaismot pilsētas mūzikas dzīvi raksturojošos faktus un procesus Daugavpili – otrā lielākajā Latvijas pilsētā 19. gadsimta otrajā pusē un 20. gadsimta sākumā.¹

¹ Visi rakstā turpmāk norādītie dažādu notikumu datumi ir atbilstoši Jūlija jeb vecā stila kalendāram, kas mūsdienu Latvijas teritorijā bija spēkā līdz Pirmajam pasaules karam. Pāreja uz Gregora jeb jaunā stila kalendāru dažādos Latvijas novados notika laikā no 1915. līdz 1919. gadam.

Tolaik oficiālajos dokumentos un citos avotos pilsētas nosaukumi secīgi bija **Dinaburga**² un **Dvinska**³, kas attiecīgi arī tiek lietoti rakstā.⁴

Šajā publikācijā ar apzīmējumu *pilsētas mūzikas dzīve* tiek saprasta publisku koncertu un cita veida muzikālu sarīkojumu regulāra norise, to veidojošās mūziķu kopienas un institūcijas, arī iespējas vismaz pamatlīmenī apgūt muzicēšanas iemaņas un prasmes (mūzikas izglītības aspekts), dažādus mūzikas dzīves notikumus un to recepciju atspoguļojoša informatīvā aprīte preses izdevumos, arī muzikāliju (nošu, mūzikas instrumentu u. c.) tirgus pastāvēšana. Šāda pieeja likumsakarīgi ir saistīta ar dažādu kultūras un sociālpolitisko apstākļu aplūkojumu, kas iespēju robežās rakstā arī tiek veikts.

Protams, eiropiskas pilsētas mūzikas dzīves sastāvdaļa ir arī citi to raksturojoši procesi. Piemēram, mūzika un tās izpildīšanas tradīcijas dažādu reliģisko kopienu rituālos un darbībā. Te jāatceras, ka vēsturiski Dinaburgu/Dvinsku (tāpat kā arī mūsdienu Daugavpili) raksturo izteikti multireliģiska un daudzkonfesionāla vide, ko iepriekšējos gadsimtos izveidoja kristīgās baznīcas konfesijas (katoļi, protestanti jeb luterticīgie, pareizticīgie, vecticībnieki) un Mozus ticīgie (Brežgo 1931: 202, 204–205; Barkovska, Šteimans 2005: 12–15; PVPNRI 1901: 90–91; Ākub 1998: 25–36). Tādēļ dažādu reliģiju un konfesiju mūzikas un tās tradīciju slānis pats par sevi ir potenciāli plašs dažādu specifisku pētāmo jautājumu kopums, ko objektīvi nepieciešams izstrādāt atsevišķi; šajā rakstā tas netiek veikts.

Savukārt, uzdodot jautājumu, kad kādreizējā Dinaburgā/Dvinskā izveidojās publiska mūzikas dzīve, atsevišķi šodien pieejamie avoti (tālaika pilsētā dzīvojušo cilvēku atmiņas, ziņu un dažādas informācijas publikācijas pirmajā pilsētas laikrakstā) norāda

2 Vāciskais nosaukums *Dünaburg* bruņinieku uzceltajam cietoksnim viduslaiku hronikās pirmoreiz minēts 1275. gadā, pilsētas tiesības piešķirtas 1582. gadā. Isu laiku, no 1656. līdz 1667. gadam, kad pilsētu bija iekarojis Krievijas (Maskavas) cars Aleksejs Mihailovičs (*Aleksej Mihajlovič Romanov*), tā bija pārdēvēta par Borisoglebsku (*Borisoglebsk*). Laikā no 1562. līdz 1772. gadam Dinaburga, tāpat kā visa pārējā mūsdienu Latgales jeb Inflantijas teritorija, bija Polijas–Lietuvas (Zēčpospolitas / poļu val. *Rzeczpospolita*) kopvalsts sastāvā (Barkovska, Šteimans 2005: 5–15; Barzdeviča 2021; Brežgo 1931: 190–198; Ākub 1998: 9–26). Pēc Polijas–Lietuvas valsts sadalīšanas starp Austriju, Prūsiju un Krieviju 1772. gadā Dinaburga kopā ar pārējo Latgales teritoriju tika iekļauta Pleskavas guberņas sastāvā, 1777. gadā – Polockas guberņas sastāvā, vēlāk jaunveidotajā Baltkrievijas guberņas sastāvā. Savukārt, 1802. gadā Krievijas cariskajā impērijā izveidojot Vitebskas guberņu, Dinaburga kļuva par tās apkārtnē esošo lauku teritoriju guberņas apriņķa pilsētu (attiecīgi Rēzekne jeb tolaik Režice un Ludza jeb Lucina ar tās aptverošajām Latgales lauku teritorijām arī kļuva par šīs guberņas apriņķu pilsētām) (LKV 1933–1934; Selivanov 1892: 557–558).

3 Ar Krievijas cara Aleksandra III (*Aleksandr III*) rīkojumu 1893. gada 14. janvārī pilsēta tika pārdēvēta no Dinaburgas uz Dvinsku (*Dvinsk*) (PSZRI 1897: 11–12), kas oficiālajos dokumentos un citos avotos atspoguļojās līdz Pirmā pasaules kara beigām.

4 Jāpiebilst, ka pilsētas nosaukums *Daugavpils* (kā tulkojums no *Dünaburg*) latviešu valodā citviet izdotajā periodikā pirmoreiz bija jau parādījies 19. gadsimta beigās (Krodznieks 1887: 84). 20. gadsimta sākumā, it sevišķi apmēram desmit gadus pirms Pirmā pasaules kara un tā laikā, šis nosaukums (gan pamišus ar *Dvinsku*) regulāri tika lietots, piemēram, Rīgā, Jelgavā, Liepājā iznākušajā periodikā latviešu valodā (tādos izdevumos kā *Austrums*, *Baltijas Vēstnesis*, *Dzimtenes Vēstnesis*, *Latviešu Avīzes*, *Liepājas Atbalss*, *Zemkopis* u. c.). Savukārt, pašas pilsētas pārvaldes dokumentos, tās tikai krievu valodā iznākušajā presē, sabiedrības dzīvi un procesus atspoguļojošajos dažādos avotos līdz Pirmā pasaules kara beigām secīgi figurē tikai Dinaburgas un Dvinskas nosaukumi. Arī, piemēram, no 1908. līdz 1917. gadam Sanktpēterburgā latgaliski izdotajā laikrakstā *Drywa* (kas bija lielākais latgaliešu valodā iznākušais laikraksts, adresēts tolaik Latgales iedzīvotājiem) pilsētas nosaukums tekstos konsekventi bija *Dvinska*. Oficiāli Daugavpils nosaukumu pilsēta ieguva 1920. gadā, pēc Latgales atbrīvošanas cīņām jaundibinātās Latvijas Republikas laikā.

uz 19. gadsimta otro pusi, faktiski tā pēdējām desmitgadēm, un 20. gadsimta sākumu. Līdz tam avotos un literatūrā, kas veltīta kādreizējās Dinaburgas/Dvinskas vēsturei, pilsēta bija kļuvusi par nozīmīgu katoļu baznīcas reģionālu centru un bija arī nozīmīgs punkts tirdzniecības ceļos Ziemeļaustrumeiropā 17. un 18. gadsimtā (Barkovska, Šteimans 2005: 5–15; Brežgo 1931: 190–198; Ākub 1998: 9–26). Tomēr kopumā līdz šim veiktie pētījumi izgaismo Dinaburgu līdz 19. gadsimtam kā mazpilsētu⁵, kurā aktīvāki pilsoniskās kultūras, t. sk. mūzikas dzīves, procesi vēl nebija attīstījušies.

Būtiskus impulsus šādas pilsoniskās kultūras dzīves veidošanās aizsākumam Dinaburgā vēl 19. gadsimta pirmajā pusē deva vairāki ietekmes faktori. Pirmkārt, Dinaburgas attīstībā nozīmīga bija cietokšņa uzcelšana, kas tika sākta īsi pirms Napoleona karagājiena uz Krieviju 1812. gadā. Uzbūvēts vairākās kārtās no 1810. līdz 1878. gadam, cietoksnis ir vienīgā līdzmūsdienām gandrīz pilnībā saglabājusies šāda tipa būve Ziemeļaustrumeiropā (Soms, Maļjins 2012). Cietoksnī bāzētais cariskās armijas garnizons kļuva par pilsētas iedzīvotāju daļu. Piemēram, 1848. gadā Dinaburgā dzīvoja 12 060 cilvēki, no kuriem garnizona kareivji un virsnieki ar savu ģimeņu locekļiem bija 2402 (Brežgo 1931: 202). Garnizona virsniecības pastāvīga klātbūtne Dinaburgā izradījās svarīga tādēļ, ka virsnieki, bieži būdami labi izglītoti cilvēki, veicināja pilsētā intereses veidošanos par dažādām mākslām un teātri. Tas pirmoreiz tika atklāts 1856. gadā, pateicoties atsevišķu virsnieku iniciatīvai, un atstāja paliekošu ietekmi arī uz publiskās mūzikas dzīves rašanos un attīstības procesiem, kas tiks aplūkoti tālāk rakstā.

Kā nozīmīgu faktu Dinaburgas pilsoniskās kultūrvides attīstībā 19. gadsimta pirmajā pusē var izcelt 1831. gadā nodibināto muižniecības vidusskolu, kas 1835. gadā tika pārveidota par pilsētas ģimnāziju, 1865. gadā reformēta par reālģimnāziju, bet kopš 1872. gada turpināja darboties kā reālskola – ģimnāzijas tipa mācību iestāde, kurā atšķirībā no klasiskās ģimnāzijas lielāks akcents bija likts uz matemātikas un dabaszinātņu priekšmetu apguvi, vēlāk tika atvērta arī komerczinību nodaļa (Brežgo 1931: 205; Ākub 1998: 205–207). Ģimnāzijas līmeņa izglītības iestāde (blakus tai 19. gadsimta otrajā pusē strauji izveidojās un darbojās arī vairākas citas mācību iestādes) acīmredzami veicināja izglītota sabiedrības slāņa veidošanos, kas gadsimta otrajā pusē ļāva attīstīties provinces pilsētas kultūras, tai skaitā mūzikas dzīvei.

Līdz šim pilsētas vēsturei veltītajos pētījumos arī uzsvērts, ka strauja pilsētas attīstība aizsākās 19. gadsimta otrajā pusē. To radīja un veicināja caur Dinaburgu izbūvētā dzelzceļa līnija Pēterburga–Varšava: 1860. gada 8. novembrī tika pabeigta dzelzceļa līnijas Pēterburga–Dinaburga celtniecība, savukārt 1861. gada 12. septembrī dzelzceļa līnijas Rīga–Dinaburga izbūvēšana. Vēlāk tā tika pagarināta līdz Vitebskai, Smoļenskai un Orlai, iegūstot Rigas–Orlas dzelzceļa līnijas nosaukumu.

5 Piemēram, Polijas-Lietuvas karaļvalsts pastāvēšanas beigās 1772. gadā Dinaburgā dzīvoja 3461 iedzīvotājs (Brežgo 1931: 198).

Kļūstot par nozīmīgu dzelzceļa transporta mezglu, Dinaburgā strauji attīstījās ekonomiskie procesi un reizē arī kultūrvide. Izmantojot dzelzceļa iespējas, kā arī no lauku teritorijām arvien straujāk ieplūstošo darbaspēku, pilsētā veidojās dažādas rūpniecības un tirdzniecības nozares. Ekonomiskās attīstības arvien straujāks uzplaukums būtiski izmainīja pilsētas seju – līdz 19. gadsimta vidum Dinaburgā dominēja galvenokārt divstāvu koka ēku apbūve, un agrākā centra (mūsdienās vecpilsētas jeb senajā apzīmējumā *vecās foršates*) vizuālais izskats tika apzīmēts kā nepievilcīgs, savukārt gadsimta otrajā pusē pakāpeniski izveidojās mūra ēku apbūve, kas daļēji ir saglabājusies pilsētas jaunajā centrā (*jaunā foršate*) arī šodien (Barkovska, Šteimans 2005: 23–24; Ākub 1998: 104–105, 116–117). Un vēl Dinaburgas/Dvinskas kā svarīga dzelzceļa mezgla nostiprināšanās ļāva pilsētai kļūt par, piemēram, uzmanību piesaistošu punktu dažādu teātru un mūziķu viesizrādēm.

Tāpat jāatzīmē, ka 19. gadsimta 50. un 60. gados pilsētas centrā tika izveidots un rūpīgi iekopts Aleksandra dārzs (mūsdienās Andreja Pumpura skvērs blakus Daugavpils Valsts ģimnāzijai) un Dzelzceļa dārzs (sākotnēji saukts arī par Direkcijas parku saistībā ar tā vācbaltiešu īpašniekiem, mūsdienās pilsētas Centrālais parks). Nedaudz vēlāk, 19. gadsimta astoņdesmito gadu otrajā pusē, pēc pilsētas galvas Pāvela Dubrovina (*Pavel Dubrovin*, 1839–1890) iniciatīvas pilsētas galvenās ielas (mūsdienās Rīgas iela) purvainā sākumposmā – pie dambja Daugavas krastos – tika izveidots vēl viens dārzs (parks) ar izsmalcinātiem koku un dažādu augu stādījumiem. Mūsdienās tas ir pilsētas centrā esošais Dubrovina parks (Barkovska, Šteimans 2005: Ākub 1998: 140–148). Publiskie parki skaidri iezīmēja jaunas pilsētas kultūrvides izveidošanos, kas sekmēja arī publiskās mūzikas dzīves raksturīgas norises – vasaras koncertus, pūtēju orķestru muzicēšanu dažādos pasākumos.

Par kādreizējās Dinaburgas/Dvinskas multietnisko un multirelīģisko vidi 19. gadsimta otrajā pusē liecina, piemēram, 1897. gadā Krievijas impērijā veiktās vispārējās tautas skaitīšanas datos fiksētās pilsētā pārstāvēto tautību proporcijas. Dvinskas pilsētā tobrīd dzīvoja 69 675 iedzīvotāji. No tiem latvieši (latgalieši) bija 1274 jeb 1,83%. Dominējošās tautības pilsētā bija ebreji 32 049 jeb 46%, krievi 19 149 jeb 27,48%, poļi 11 384 jeb 16,34%. Vācieši bija 3015 jeb 4,33% un baltkrievi 1525 jeb 2,19%. Citas tautības visas kopā bija pārstāvētas zem viena procenta robežšķirtnes (PVPNRI 1901: 55). Savukārt, vēsturisko apstākļu kopumu simboliski atspoguļojošs fakts ir 1893. gadā notikusī pilsētas vēsturiskā vāciskā nosaukuma *Dinaburga* nomaiņa uz krievisko *Dvinsku*, šādi apliecinot vispārējo un mērķtiecīgo rusifikācijas politiku Krievijas impērijā 19. gadsimta otrajā pusē (Tādens 2000; Valuev 1961: 430).

Tādējādi Dinaburga/Dvinska – jau ar pilsētas mūsdienu nosaukumu *Daugavpils* – iekļāvās Latvijas valstī ar ilgstoši veidojušos krievu valodas un kultūras slāni, kas bija nostiprinājies kopš 18. gadsimta beigām, spēcīgi rusificējot arī kādreizējās poļu Inflantijas muižniecību. Arī ietekmējot, piemēram, pilsētā dzīvojošo lielo ebreju kopienā, kuras pārstāvji ikdienas sadzīvē (ģimenes dzīvē) un reliģisko tradīciju

ievērošanā plaši lietoja arī jidišu un ivritu.⁶ Tas Dinaburgas/Dvinskas *stāstam* Latvijas mūzikas vēsturē piešķir savdabību un dažos aspektos iezīmē arī būtisku atšķirību no, piemēram, Rīgas, Jelgavas, Liepājas, Cēsīm, Valmieras un citām Latvijas (Vidzemes, Kurzemes, Zemgales) pilsētām, kurās vēsturiski agrāk bija nostiprinājies un pastāvējis vācbaltiešu muižniecības un pilsoniskās sabiedrības slānis, bet 19. gadsimtā pakāpeniski izveidojusies arī aktīva un daudzskaitlīga latviešu sabiedrība. Šī atšķirība ļauj pārliecināties, cik dažāda reģionālo īpatnību izpausmē ir veidojusies kultūras pieredze pagātnē. Turklāt kādreizējās Dinaburgas/Dvinskas pilsētas mūzikas dzīves izveidošanās faktu un procesu izgaismojuma mēģinājumos jāaskaras arī ar atsevišķām problēmsituācijām.

Mūsdienās nav atrodamī kādreizējo institūciju, piemēram, 19. gadsimta vidū izveidotā pirmā pilsētas teātra, kurā notika arī operu iestudējumi, repertuāra dokumenti vai 20. gadsimta sākumā izveidotās pirmās privātās mūzikas skolas darbību raksturojoši izziņas materiāli. Nav iespējama arī balstīšanās uz tik pašsaprotamu informācijas avotu, kā pilsētas prese. Līdz pat 19. gadsimta beigām, neraugoties uz 80. un 90. gados piedzīvoto ekonomisko izaugsmi un intensīvo iedzīvotāju skaita pieaugumu, Dinaburgā/Dvinskā nebija sava vietējā laikraksta. Tāds tika nodibināts tikai 1900. gadā – krievu valodā iznākošā avīze *Dvinskij Listok*, kas bez pārtraukuma turpināja iznākt līdz 1915. gadam. Sākumā laikraksts iznāca divas trīs reizes nedēļā, no 1910. gada katru darbdienu. Dažus gadus pirms Pirmā pasaules kara pilsētā sāka iznākt arī citi preses izdevumi krievu valodā (Ākub 1998: 233–235).

Jau pirmajā *Dvinskij Listok* numurā 1900. gada 30. aprīlī parādījās rubrika *Teatr' i muzyka* ("Teātris un mūzika"), kas turpmāk ar apskaužamu regularitāti informēja par aktuālajām norisēm kultūras dzīvē (*DL'* 30.04.1900.). Un, iepazīstoties ar vienīgajā Dvinskas laikrakstā publicēto informāciju, rodas priekšstats, ka 20. gadsimta pašā sākumā sava mūzikas dzīve guberņas provinces pilsētā bija izveidojusies. Tas, savukārt, ļauj izteikt un pamatot pieņēmumu, ka aizsākums mūzikas dzīves procesiem meklējams jau agrāk, 19. gadsimta pēdējās divās desmitgadēs. 1900. gadā darbību uzsākusī pilsētas avīze gluži vienkārši dokumentēja iepriekš jau izveidojušos procesus.⁸ Tādēļ šajā rakstā, balstoties uz *Dvinskij Listok* publicētajām ziņām laikā no 1900. līdz

6 Kopš 16. gadsimta kādreizējā Polijas–Lietuvas kopvalstī, bēgot no vajāšanām Vācijā un citās Eiropas rietumzemēs, bija ieradies dzīvot liels skaits ebreju, kuri apmetās arī lielā daļā mūsdienu Baltkrievijas un Latgales teritoriju apdzīvotajās vietās. Savukārt Polijas–Lietuvas kopvalsts pastāvēšanas beigās 18. gadsimta nogalē Krievijas cariskās impērijas sastāvā nonāca lielas bijušās kopvalsts teritorijas, kurās dzīvoja ebreju kopienas. Kā Vitebskas guberņas robežpilsēta Dinaburga bija Krievijas impērijas ebrejiem noteiktā *nomētīnājuma josla* (krievu val. *cerťa osedlosti*). Šajās joslās dzīvojošie ebreji tās nevarēja pamest bez īpašas atļaujas. Tikai atsevišķos izņēmuma gadījumos (ja ebreji pārgāja pareizticībā vai citā kristīgās baznīcas konfesijā, ja bija ilgu laiku kalpojuši cariskajā armijā) ierobežojumi varēja tikt atcelti (*Myš'* 1914, Klier 2012). Kopumā 18. gadsimta otrajā pusē Dinaburgā bija jau izveidojusies un vēlāk laika gaitā izaugusi un nostiprinājusies liela ebreju kopiena, kura savu redzamo klātbūtni pilsētā un tās kultūrvidē, dažādi mainoties vēsturiskajiem apstākļiem, saglabāja līdz pat Otrajam pasaules karam 20. gadsimtā (Barkovska, Šteimans 2005: 17–18; Brežgo 1931: 205; Ākub 1998: 35–36; Sementovskij 1872: 58–67).

7 Šeit un turpmākajās atsaucēs pilsētas laikraksta *Dvinskij Listok* nosaukums saīsinājumā.

8 Jāpiebilst, ka laikrakstā publicētās ziņas un atsauksmes par notikušajām teātra izrādēm un koncertiem diemžēl neļauj identificēt publikāciju autorus. Tekstu noslēgumā regulāri kā autori ir norādīti *Iks, Igreks (Iks", Igrek")*, dažkārt *Nemo*, vai arī kādi iniciāļi, kas mūsdienās neļauj atšifrēt konkrētas personības.

1903. gadam, izgaismotie fakti vienlaikus var veidot priekšstatu par pilsētas mūzikas kultūras procesiem 19. gadsimta nogalē.⁹

Dvinskij Listok 1900.–1903. gada numuros publicētais visai plašais mūzikas dzīvi dokumentējošais un reflektējošais informācijas klāsts (ziņas, nelielas atsauksmes, sludinājumi, paziņojumi), skatot to kopsakarā ar vien dažām Baltkrievijas Nacionālajā vēstures arhīvā atrodamām dokumentārām liecībām, nedaudzām publikācijām Rīgas, Vitebskas, Viļņas, Maskavas un Sanktpēterburgas laikrakstos un mūzikas žurnālos, kā arī atsevišķu personu (aculiecinieku) atmiņu liecinājumiem, arī veido pamatu pētnieciskai analīzei par Dinaburgas/Dvinskas mūzikas dzīvi 19. gadsimta otrajā pusē un 20. gadsimta sākumā.

Visi apzinātie avoti ir izmantoti šī raksta (pētījuma) izstrādē un tiks tā tālākajā izklāstā arī attiecīgi komentēti, secīgi izgaismojot šādus jautājumus:

- Dinaburgas/Dvinskas pirmā teātra nodibināšanās apstākļu un darbības līnijas kontekstuāls raksturojums muzikālā teātra žanros 19. gadsimta otrajā pusē un 20. gadsimta sākumā,
- publiskās koncertdzīves tradīciju izveidošanās un dažādu izpausmju analīze kādreizējā Dinaburgā/Dvinskā,
- muzikāliju tirgotāju darbības un mūzikas izglītības iespēju izgaismojums Dinaburgā/Dvinskā 19. gadsimta beigās un 20. gadsimta sākumā.

1. Teiksmā par Dinaburgas teātri un operu iestudējumiem tajā

Mūsdienās ziņas par dramatiskā teātra nodibināšanu un darbības uzsākšanu Dinaburgā 19. gadsimta vidū sniedz vien Vitebskas gubernatora apstiprinātie Dinaburgas teātra noteikumi, teātra izveidotāju publicētās atmiņas un atsevišķas, fragmentāras ziņas tālaika Vitebskas un Sanktpēterburgas preses izdevumos. Dinaburgas teātra dibinātājs bija cariskās Krievijas armijas virsnieks Nikolajs Hagelstroms (*Nikolaj Gagel'strom*, 1812–1883).

Dzimis Sanktpēterburgā, par viņa ģimenes sociālo statusu avotos nav precīzu ziņu. Tomēr no tām netieši izriet pieņēmums, ka Hagelstroms nāca no pilsoniskās sabiedrības vidusslāņa aprindām un bija ieguvis izglītību Sanktpēterburgas Galvenajā inženieru skolā (*Glavnoe inženernoje učiliše*), kas gatavoja cariskās Krievijas armijai virsniekus ar inženierzinātņu pamatzināšanām. Pēc skolas pabeigšanas Hagelstroms dienēja armijā, 19. gadsimta 50. gadu sākumā nonākot Dinaburgas cietokšņa garnizonā. Dienesta laikā

⁹ Pētījuma izstrādes laikā tika iepazīti (caurskatīti) 384 *Dvinskij Listok* numuri, kas publicēti laikā no 1900. gada 30. aprīļa līdz 1903. gada 31. decembrim. Konkrēto laikposmu noteica apstākļi, ka šie laikraksta numuri ir pētniecībai brīvi pieejami Krievijas Valsts bibliotēkas Nacionālās Elektroniskās bibliotēkas vietnē (<https://rusneb.ru/>), kā arī šie 20. gadsimta pirmie gadi sakrīta ar pētījuma hronoloģiskajām robežām – 19. gadsimta otrā pusē un 20. gadsimta sākums. Jāatzīmē, ka turpinot pētnieciski apzināt *Dvinskij Listok* publicēto informāciju par pilsētas mūzikas dzīvi līdz Pirmajam pasaules karam, nepieciešams iepazīties ar laikraksta numuriem, kuri drukātā veidā mūsdienās glabājas un ir pieejami Krievijas Valsts bibliotēkas fondā Sanktpēterburgā.

Hagelstromam izdevās uzkalpoties līdz ģenerālmajora amata pakāpei, vienlaikus drīz pēc ierašanās Dinaburgā viņš kļuva arī par cietokšņa ēku un nostiprinājumu galveno uzraugošo inženieri.

1865. gadā, kad Hagelstroms atstāja dienestu armijā, ar Viļņas (Vilenskas) ģenerālgubernatora rīkojumu viņš simboliski tika apstiprināts par savā īpašumā esošā teātra vadītāju.¹⁰ Rīkojumā, kas tika izdots, acīmredzami izrādot īpašu cieņas un pagodinājuma žestu Hagelstromam, tika uzsvērti viņa nopelni un nesavtība (ziedojot savus personiskos līdzekļus) teātra nodibināšanā un nepārtrauktas darbības uzturēšanā. Interesanta piebilde šajā rīkojumā ir norāde “citus antreprenierus Dinaburgā neielaiš”¹¹, kā arī uzsvērts, ka Dinaburgas teātri izrādēm jānotiek krievu valodā un ar vadības atļauju (Verevočnikova 2006: 69). Faktiski šis rīkojums simboliski nostiprināja jau agrāk, teātra darbības sākumā apstiprinātajos noteikumos esošās norādes par to, ka iestudējumi teātrī ir jāveido tikai krievu valodā.

Divas reizes (1865–1870; 1874–1876) Hagelstroms pildīja arī pilsētas galvas pienākumus Dinaburgā, vienlaikus 17 gadus bez pārtraukuma (līdz 1882. gadam) būdams pilsētas valdes loceklis. Laikā, kad Hagelstroms vadīja pilsētas valdi, notika strauja pilsētas jaunā centra būvniecība (tālaika apzīmējums krievu val. *Novyj Forštadt*), kas iezīmē Daugavpils centra robežas arī mūsdienās. Pēc Hagelstroma iniciatīvas pilsētā tika iekārtots viens no senākajiem parkiem – Aleksandra dārzs jeb tagadējais Andreja Pumpura skvērs (Rancāne 2010: 25–26; Ākub 1998: 249–250; Žilvinska 2009).

Diemžēl pats Hagelstroms nav atstājis savu atmiņu pierakstus, kas precīzāk izgaismotu pilsētas kultūrvēsturē nozīmīgo faktu par pirmā teātra nodibināšanu (ēkas uzcelšanu un trupas izveidošanu). Ziņas par to mūsdienās var atrast vien dažos, skopi pieejamos avotos. To, ka Hagelstroms jau pavisam drīz pēc ierašanās kalpot Dinaburgas cietokšņa garnizonā pauda vēlmi aktīvi iesaistīties un veidot kultūras dzīvi, liecina, piemēram, ziņa, kas bija publicēta Sanktpēterburgas žurnālā *Nuvelist* – par to, ka Dinaburgas teātri, pateicoties tā arsenāla inženiertehnisko būvju komandierim, 1853. gada februārī tika organizēta lugu iestudēšana, izrādīšana un liela balle, rīkojot labdarības pasākumu pilsētas nabadzīgo iedzīvotāju atbalstam (*Nuvelist* 1853, № 5). Savukārt dažus gadus vēlāk, sadarbojoties ar domubiedriem, arī dedzīgiem teātra mākslas cienītājiem, Hagelstroms īstenoja savu ieceri izveidot patstāvīgu teātra trupu Dinaburgā. Informāciju par teātra ēkas uzcelšanu un darbības uzsākšanu var atrast guberņas pārvaldes oficiālajā periodiskajā izdevumā *Vitebskija Gubernskija vēdomosti* publicētajā ziņā:

“27. augustā vienos dienā pilsētas nabadzīgajiem un zemāko slāņu iedzīvotājiem tika dāvāta izrāde šejienes teātrī. Beigās teātra koris ar orķestri

10 *Vilenska* (krievu val. *Vilensk*) – guberņas nosaukums cariskās Krievijas impērijā laikā no 1795. līdz 1920. gadam, guberņa dažādos periodos aptvēra lielāku vai mazāku daļu no mūsdienu Lietuvas teritorijas, tās administratīvais centrs bija Viļņas pilsēta (krievu val. *Vil'na*). Vilenskas ģenerālgubernatora pārraudzībā atradās citu apkārt esošo guberņu cariskās armijas karaspēka daļas un to nometinājuma vietas cietokšņos, t. sk. Dinaburgas cietokšnis.

11 “*Postoronnih antreprenеров v Dinaburg ne dopuskat'.*”

un dziedoņiem izpildīja tautas himnu. Vakarā, pēc kārtējās teātra izrādes, himna tika atkārtota. Pilsēta, daļa no dambja un teātra dārzs bija krāšņi iluminēti.”¹² (*Vitebskija Gubernskija vēdomosti* 1856, № 37)¹³

Ziņa Vitebskas gubernatora administrācijas oficiālajā laikrakstā bija publicēta, atsaucoties uz Dinaburgā rīkotajiem svinīgajiem pasākumiem par godu Krievijas cara (imperatora) Aleksandra II kronēšanai. Vēl viens apstiprinājums teātra darbības sākumam ir Vitebskas gubernatora apstiprinātie Dinaburgas teātra darbības noteikumi; dokuments mūsdienās glabājas Baltkrievijas Nacionālajā vēstures arhīvā (Verevočnikova 2006: 67). Šie divi avoti sakrīt arī ar divu laikabiedru atmiņās izlasāmajām norādēm par to, ka savu darbību Nikolaja Hagelstroma nodibinātais teātris uzsāka 1856. gadā.

Viens no galvenajiem Hagelstroma sabiedrotajiem un atbalstītājiem teātra nodibināšanā bija Vasilij fon Rotkirhs (*Vasilij fon Rotkirh*, 1819–1891) – no senas Silēzijas vācu muižnieku dzimtas (tās atzari atrodami arī Latvijā (Vidzemē), Zviedrijā, Somijā, Krievijā) nācis Krievijas cariskās armijas virsnieks, kurš no 1847. līdz 1859. gadam kalpoja Dinaburgas cietoksnī, pildot komandanta kancelejas vadītāja pienākumus, bija arī aizrautīgs literāts, vēstures pētnieks (pazīstami ir viņa pētījumi lietuviešu mitoloģijā), teātra un mākslas mīļotājs (Griškaitē 2019; Lavrinec 1999; Lavrinec 2008). Rotkirhs aktīvi atbalstīja sava dienesta virsniecības biedra Hagelstroma interesi par teātri un ideju par pastāvīgas teātra ēkas uzcelšanu un trupas izveidošanu. Pateicoties Rotkirha sarakstītajām atmiņām, mūsdienās, kaut arī fragmentāri, tomēr izgaismojas atsevišķi konkrēti fakti par teātra darbību 19. gadsimta otrajā pusē.

Ar pseidonīmu Teobalds (*Teobal'd*) savas dzīves izskaņā Rotkirhs laikrakstā *Vilenskij Vēstnik* 1888. gadā publicēja apceri ar nosaukumu *Teiksma par Dinaburgas teātri* (*Skazanije o Dinaburgskom* teatrē. *Vilenskij Vēstnik* № 239).¹⁴ Vēlāk šī apcere tika iekļauta vienā no Viļņā izdotajām Rotkirha memuārgrāmatām *Dinaburgas atmiņas* (*Teobal'd* 1890). Apcerē izgaismojas gan paša Rotkirha darbība Dinaburgas teātra trupā, strādājot kā vairāku iestudēto lugu dramaturgam, gan tas, kāds izskatījās par Hagelstroma personiskajiem līdzekļiem uzceltais teātra nams pašā pilsētas centrā, netālu no dambja pie Daugavas. Pēc Hagelstroma ierosinājuma ielu, uz kuras atradās teātra ēka, pilsētas pārvalde nosauca par *Teātra ielu* (cariskās Krievijas laikā krievu valodā *ulica Teatral'naâ*) un ar šādu nosaukumu tā Daugavpils centrā atrodas arī šodien.

Rotkirha atmiņu liecinājumi vēsta, ka pirms pastāvīgas pilsētas teātra ēkas uzcelšanas šo mākslu dažādu kārtu iedzīvotāji varēja baudīt galvenokārt ceļojošo poļu aktieru trupu sniegumā, parasti vietās, kas tika apzīmētas kā “šķūņi”. Arī šo ceļojošo teātru trupu mākslinieciskais līmenis Rotkirha vērtējumā tika atzīmēts kā vājš.

12 Citāti šeit un turpmāk sniegti raksta autora tulkojumā – J. K.

13 “27 avgusta čas” po poludni dan” byl” dlâ prostogo naroda i nižnih” činov” darovoj spektakl’ v” zděšnem” teatrē. V” koncě ispolnen” teatral’nom” horom”, vměstě s” orkestrom” i pëvčimi, narodnyj gimn”. Večerom”, poslē obyknovennago spektakl’â v” teatrē, gimn” ètot” byl” povtoren”. Gorod”, čast’ damby i teatral’nyj sad” byli rosškošno illûminirovany.”

14 Rotkirhs dzīvoja Viļņā kopš 1882. gada līdz pat savai aiziešanai mūžībā.

Savukārt, pēc Hagelstroma iniciatīvas un pasūtījuma uzceltais teātra nams bija koka būve, nokrāsota dzeltenā krāsā. Tajā bija apmēram 400 skatītāju vietas, interjeru veidoja samts, apzeltīti bronzas dekori un kristāla lampas. Zālē apkārt parterim divos stāvos bija iekārtotas greznas ložas apmeklētājiem, kuri varēja atļauties iegādāties dārgākas biļetes. Teātrī darbojās divas bufetes, savukārt apkārt ēkai bija iekārtots neliels dārzs. Jau teātra darbības pirmajos gados atspoguļojās tā dibinātāja vēlme pēc zināma vērīena – izmaksu ziņā dārgas dekorācijas iestudējumiem regulāri tika pasūtītas Rīgā, Varšavā, Berlīnē, Maskavā un Sanktpēterburgā (Teobal'd" 1890: 64).

Rotkirhs piemin arī dažus citus augstāk stāvošus Dinaburgas cietokšņa virsnieciņas pārstāvjus, kuri aktīvi atbalstīja teātra izveidošanos – tie bija cietokšņa komandants, ģenerālleitnants Andrejs Simborskis (*Andrej Simborskij*) un pulkvedis Smirnovs (*Smirnov*, vārds nav norādīts). Savukārt teātra antrepreniera (faktiski direktora) pienākumus pirmos gadus pildīja Vasilij Oberskis (*Vasilij Oberskij*).¹⁵ Hagelstromam pašam kā armijas virsniekam nebija iespējams kļūt par teātra vadītāju, tomēr teātris kā uzņēmums viņam piederēja.

Norādes uz Dinaburgas teātra darbības pirmsākumos stāvējušajiem cilvēkiem izlasāmas arī tolaik jaunā aktiera iesācēja Pjotra Medvedeva (*Petr Medvedev*, 1837–1906) atmiņās.¹⁶ Saņemot uzaicinājumu kļūt par trupas aktieri, Medvedevs 1856. gada sākumā ieradās Dinaburgā. Vēlāk, kad aktieris un režisors bija ieguvis plašu atpazīstamību dažādos Krievijas guberņu pilsētu teātros un nostiprinājis savu karjeru Sanktpēterburgā, viņš izdotajā atmiņu apcerē rakstīja, ka tūlīt pēc ierašanās Dinaburgā pilsētas centrs 19. gadsimta vidū atstāja iespaidu par provinciālu, neizteiksmīgu pilsētu. Medvedeva atmiņās Hagelstroma uzceltā teātra ēka toreiz noteikti ieviesa jaunu, svaigu vaibstu pilsētas ainavā (Medvedev 1929: 148–150).

Saskaņā ar Rotkirha un Medvedeva atmiņu liecinājumiem teātra darbības sākumā trupu veidoja apmēram 17 aktieri, vēl daļa aktieru tika uzaicināta no citiem Krievijas provinces teātriem. Pirmās izrādes teātrī notika 1856. gada pavasarī, tūlīt pēc Lieldienām. Teātris ātri esot izvērsis darbību, gada laikā sniedzot apmēram 200 izrāžu. 1858. gada vasarā Dinaburgas teātra trupa viesojās Rīgā, kopumā sniedzot 45 izrādes un gūstot lielu publikas interesi un atzinību, kas tika atzīmēts Rīgas vācu laikrakstā

15 Dinaburgas teātra aktiera Pjotra Medvedeva atmiņās Oberskis parādās jau sirmā vecumā (apmēram 80 gadus vecs), kā pieredzējis pa Krievijas, Baltkrievijas, Polijas un Lietuvas teritoriju guberņām ceļojošo teātra trupu antreprenieris (trupas izveidotājs, bieži vien atsevišķu, uz popularitāti un komerciāliem panākumiem vērstu teātra iestudējumu komandu veidotājs un vadītājs), kurš nejausi nonāca Dinaburgā, kur viņa audzumeita Jevdokija apprecējās ar aktieri Aleksandru Maksimovu. Tajā laikā Hagelstroms cēla un dibināja savu privāto teātri un uzaicināja Oberski par trupas vadītāju un režisoru (Medvedev 1929: 149–150). Ziņas par Oberski kā veiksmīgu ilggadēju teātra antreprenieri 19. gadsimta 40. gados atrodamas arī piemēram, Pleskavas kultūrvēsturē (MRDMBP 2019, 21).

16 Medvedevs dzimis Maskavā, viņa māsa Nadežda Gaidukova (*Nadežda Gajdukova*, 1832–1899) bija pazīstama Maskavas Mazā teātra aktrise. Kopš 1853. gada Medvedevs uzsāka aktiera gaitas Krievijas guberņu pilsētu teātros. 1862. gadā sāka strādāt Saratovas teātrī, vēlāk kļūdamas par šī teātra, kā arī Samāras un Kazaņas teātru antreprenieri. Medvedeva veiksmīgo antrepreniera un režisora darbību krievu teātra vēsturē raksturo neformālais tituls *antreprīzes karalis*. 19. gadsimta 90. gados Medvedevs bija Sanktpēterburgas Aleksandra teātra galvenais režisors, vēlāk, kopš 20. gadsimta sākuma līdz pat mūža galam šī teātra trupas aktieris. (BRĒ, skatīts 2021. gada 10. aprīlī; Ūdina 2011: 350; Medvedev 1929).

(*Rigasche Zeitung* 29.05.1858) un Sanktpēterburgā iznākošajā žurnālā *Teātra un mūzikas ziņotājs* (*Teatral'nyj i muzykal'nyj vėstnik*" 1858, № 27).

Pjotra Medvedeva atmiņās ir arī saglabājušies Hagelstroma raksturojumi, kas ļauj secināt, ka Dinaburgas teātra nodibinātājs bija ļoti aizrautīgs cilvēks, kurš regulāri devies braucienos uz Sanktpēterburgu, lai tur noskatītu jaunas idejas repertuāram. Tiesa, Medvedeva radošās darbības laiks Dinaburgā bija samērā īss. Atmiņu stāstā aktieris pauž, ka kādā brīdī, kad Hagelstroms bijis ļoti aizņemts ar savu tiešo dienesta pienākumu pildīšanu Dinaburgas cietoksnī, Medvedevam radušās bažas, ka teātra īpašnieks vairs nevarēs veltīt savam lolojumam līdzšinējo uzmanību un līdzekļus, un tas pamudināja aktieri un režisoru doties jaunos savas karjeras veidošanas ceļos (Medvedev 1929: 176). Tomēr, neraugoties uz talantīgā aktiera aiziešanu, teātris turpināja būt Hagelstroma aizrautīgs sirdsdarbs, kam viņš veltīja lielu savas dzīves laiku. Medvedeva publicētajās atmiņās ir izlasāms šāds Dinaburgas pilsētas pirmā teātra dibinātāja portretējums:

“Nikolaja Ivanoviča āriene bija neparasta. Iedomājieties neliela auguma nedaudz izstīdzējušu cilvēku apmēram 40 gadu vecumā, ar melnīgsnēji grumbainu seju, melniem, sirmot sākušiem matiem, kustīgām brūnganām acīm, nelielām ūsām, kas vienmēr nedaudz dīvaini kustējās. Šim cilvēkam piemita liels temperaments. Nebija iespējams redzēt viņu mierīgi sēžam. Viņa kustīgums bija apbrīnojams. Viņš nevis gāja, bet lidoja.”¹⁷ (Medvedev 1929: 158–159)

Un lūk, svarīga norāde uz Hagelstroma lomu mūzikas dzīves notikumu organizēšanā teātrī:

“Labs mūziķis, viņš operu iestudējums un koncertos pats diriģēja orķestri un dziedātājus, rīkoja arī teātra mīļotāju izrādes, kurās pats vienmēr piedalījās.”¹⁸ (Medvedev 1929: 158)

Šie Medvedeva atmiņu liecinājumi sakrīt ar Rotkirha publikācijās izlasāmo:

“Viņš kaislīgi mīlēja teātri un amatieru uzvedumos bieži piedalījās pats, bija arī liels mūzikas zinātājs un cienītājs un viņam piemita neizmērojami laba gaume un atjautība. Viss, ko viņš rīkoja, bija lieliski un izcēlās ar noslīpētību.”¹⁹ (Teobal'd" 1890: 64)

Pieminētā Hagelstroma lielā interese par mūziku pievērs uzmanību apstāklim, ka jau no paša teātra darbības sākuma, kā to savās atmiņās ir atzīmējuši Rotkirhs un

17 “Naružnost' Nikolaâ Ivanoviča byla neobyčajnaâ. Predstav'te sebe nebol'sogo rosta, hudošavogo čeloveka let okolo 40, so smuglo-moršinstym licom, s černymi volosami, načavšimi serebrit'sâ, s podvižnymi karimi glazami, nebol'simi usami, kotorye vsegda kak to stranno dvigalis'. Temperamentom ètot čelovek obladal bol'sim. Trudno bylo videt' ego spokojno sidâšim. Ego podvižnost' byla porazitel'na. On ne hoðil, a letal.”

18 “Horošij muzykant, on pri postanovke oper i koncertov sam dirižiroval orkestrom, pevcami, ustraival lûbitel'skie spektakli, v kotoryh nepremenno učastvoval sam.”

19 “On” do strasti lûbil” teatral'noe iskusstvo i v” lûbitel'skih” spektaklâh” nerêdko igral” sam”; byl” znatokom” i lûbitelem” muzyki i obladal” bezdnou vkusa i izobřetatel'nosti. Vše, čto on” ustraival”, bylo prekrasno i otličalos’ zakončenmost'û.”

Medvedevs, Dinaburgā izveidojās muzikāli dramatiskais teātris. Pirmajā darbības gadā plašu publikas interesi raisīja *ejošas* vodeviļas ar orķestra jeb kapelas līdzdalību. Atsevišķiem muzikāli dramatiskiem iestudējumiem Hagelstroms, piemēram, esot “izrakstījis” (uzaicinājis) dejotājas no Varšavas. Visbeidzot, atmiņu liecinājumos parādās norāde, ka teātra darbības pirmajā gadā Hagelstroma aizrautībā trupa viņa paša kā diriģenta vadībā iestudējusi Kārļa Marijas fon Vēbera pazīstamo romantisko operu *Burvu strēlnieks*.²⁰ Par to, kādā veidā provinciālajā Dinaburgā 1856. gadā tas vispār varēja notikt, izlasāms Medvedeva atmiņās:

“No jūnija vidus uzsākām mēģinājumus J. F. Oberskas beneficei. Mūsu pulkvedis izdalīja mums operas *Burvu strēlnieks* partijas. Izņemot Akimovu, kurai tika uzticēta Agates loma, mēs pārējie notis nepazinām. Kori izveidoja no armijas rakstvežiem un zēniem kantonistiem.²¹ Zēni, ietērpti sieviešu drēbēs, mācījās sieviešu balsis – cik te bija rūpju mūsu pulkvedim! Te nu viņš parādīja visu savu enerģiju! Viņš pilnībā atdevās mums. Diez vai šajā laikā viņš maz apmeklēja savu darbu. Ir taču tik grūti cilvēkiem, kuri nepazīst notis un kuriem nav balsu, iemācīt dziedāt operu! Iedomājieties, tomēr dziedājām, pat labi, par ko liecina tas, ka opera pilnā skatītāju zālē tika izrādīta 12 reizes. Tiesa, tik greznas *Strēlnieka* dekorācijas es nekur neesmu redzējis. Nemiet vērā, ka šī opera ir ar prozu un mēs to spēlējām kā aktieri. Savukārt dziedāšana, vai nu ievērojot mūsu centību, vai arī to, ka pulkvedis pats atradās pie orķestra un diriģēja operu, bija visnotaļ pieņemama, it kā mums būtu parādījušās balsis. Ko tik krievu aktieris neizdarīs, ja tiešām to gribēs! Labs palīgs Hagelstromam operas iestudēšanā bija Šulcs. Viņš partijas mums iemācīja, spēlējot vijoli. Pie pulkveža mēs pārgājām uz klavierēm. Vajadzēja redzēt viņa seju, ja kāds no mums kaut kur kļūdījās. To atceroties, joprojām kļūst baisi. Bet rezultātā mūsu pulkvedis bija sajūsmā. Pēc operas viņš sarīkoja mums mielastu ar mūziku un dejām.”²² (Medvedev 1929: 170–171)

Pulkveža Hagelstroma interese par operu un aizrautība ļāva kaut vai šādā veidā piedzimt faktam par pirmo operas iestudējumu kādreizējās Dinaburgas teātrī. Kādā objektīvi profesionālā līmenī tas notika, par to mūsdienās ir grūti spriest. Tomēr ir saglabājušās norādes uz to, ka Hagelstroms ar šo pirmo operuzvedumu savā dibinātajā

20 Carl Maria von Weber (1786–1826), operas nosaukums vācu val. *Der Freischütz*, krievu val. *Volšebnyj strelok*.

21 Kantonisti (krievu val. *kantonisty*) laikā no 1805. līdz 1856. gadam Krievijas impērijas armijā bija zemākā ranga virsnieku un kareivju vīriešu dzimtes pēcnācēji, kuriem bija pienākums iegūt izglītību armijas garnizonu skolās. Kantonistos nereti vardarbīgi (atņemot bērņus vecākiem) iesauca jeb rekrutēja arī 10–14 gadus vecus zēņus no ebreju, romu (čigānu), poļu un somu kopienām. Kantonisti bieži veidoja armijas orķestru mūziku, rakstvežu, lietvežu u. c. apkalpojošo palīgdienestu personālsastāvu (Myš’ 1914; ĒĒĒ, skatīts 12.04.2021.).

22 “S ploviny iūnā pristupili k repeticiām benefisa E. F. Oberskoj. Naš polkovnik rozdal nam partii iz opery Vebera “Frejšūc” (“Volšebnyj strelok”). Isklūčaā Akimovoj, kotoroj poručili partii Agaty, not iz nas niko ne znal. Hor sostavili iz voennyh pisarej i mal’čikov kantonistov. Mal’čiki, odetye v ženskeie kostūmy, razučivali ženskeie golosa, bože, čto bylo hlopot našemu polkovniku! Tut on pokazal vsū svoju ėnergiū. On ves’ otdalsā nam. Vrad li on v ėto vremā byval na službe. V samom dele trudno vyučit’ lūdej, bezgolosyh, ne znaūših not, pet’ operu. Predstav’te, vse taki peli, i daže horošo, dokazatel’stoom čemu služit to, čto opera prošla 12 raz pri polnyh sborah. Pravda, takoj roskošnoj obstanovki “Strelka” ā nigde ne vidal. Pritom imejte vaidu, čto opera s prozoy, i my ee igrali kak nastoašie aktery, a penie, ot userdiā li ili ot togo, čto polkovnik sam byl v orkestre i dirižiroval operoj, bylo snosno, kak budto i golosa u nas āvilis’. Da čego russkij akter, kogda zahočet, ne sdelat! Horošim pomošnikom polkovniku byl Šul’c. On s nami partii razučival na skripke. K polkovniku my perehodili na fortepiano. Nado bylo videt’ lico polkovnika, kogda iz nas kto nibud’ sfaļ’šivit. Teper’, i to strašno. V rezul’tate že naš polkovnik byl v vostorge. Po okončanii opery, zadal nam pir s muzykoj i tancami.”

teātrī neapmierinājās. Piemēram, Rotkirhs savās atmiņās ir norādījis, ka teātra darbības nākamajās sezonās (jāatceras, ka Rotkirhs pameta Dinaburgu 1859. gadā) viņš bijis liecinieks vēl arī šādiem Hagelstroma vadītajiem operu iestudējumiem – *Otrā pulka meita*²³, *Askolda kaps*²⁴, *Nāra*²⁵ un citām operām (Teobal'd" 1890: 65).

Diemžēl šeit apraujas vienīgā kaut cik konkrētā norāde uz to, kādas vēl operas turpmākajos gados 19. gadsimta otrajā pusē Dinaburgas teātrī, iespējams, tika iestudētas un izrādītas. Tiesa, Rotkirha atmiņās iezīmējas vēl kāda interesanta nianse. Aizraudamies ar teātri, viņš kā dramaturgs īstenoja 19. gadsimtā pazīstamu operu libretu dramatizējumus jeb pārveidojumus uzvedamās lugās. Pirmais mēģinājums, kas, spriežot pēc atmiņās rakstītā, izdevās un kļuva plašāk pazīstams vairākos Krievijas pilsētu teātros, bija franču lielās jeb vēsturiskās operas žanra komponista Fromantāla Alevī (*Fromental Halévy*, 1799–1862) operas *Žīdiete*²⁶ dramatizējuma uzvedums Dinaburgas teātrī 1858. gadā. Piecu cēlienu opera tika pārveidota piecu cēlienu lugā krievu valodā ar vairāku aktieru iesaisti un, cik var nojaust pēc Rotkirha komentāriem, izmantoja arī atsevišķus Alevī operas numurus – ārijas, ansambļus, korus, orķestra starpspēles (Teobal'd" 1890: 66; Lavrinec 2006: 72–74). Pētījumos, kas veltīti Rotkirha radošās darbības raksturojumam, norādīti arī citi viņa veiktie populāru operu libretu dramatizējumi jeb pielāgojumi teātra uzvedumiem – *Rigoletto*²⁷ un *Lukrēcija Bordža*²⁸ (Lavrinec 2008).

Kopumā Rotkirha liecības ļauj iztēloties teātra darbības sākumu kā nozīmīgu pilsētas mūzikas dzīves veidošanās faktoru. Tas mūsdienās izgaismo kādreizējās Dinaburgas mūzikas dzīvi 19. gadsimtā tiešām nedaudz *teiksmainā* gaismā – pilsētā, kurā aktīva, pilsoniska kultūras dzīve bija vēl tikai pašos pirmsākumos, pilnīgi negaidot, bez formāli likumsakarīgas dažādu sagatavojošu procesu secības, pēkšņi uzmirzd operu iestudējumu fakti. Savukārt to izskaidrot var laikam tikai viena cilvēka personības un drosmīgas iniciatīvas fenomens. Tieši pateicoties Nikolaja Hagelstroma personiskajai interesei gan par teātri, gan mūziku, 1856. gadā Dinaburgā veiksmīgi sāka darboties pilsētas muzikāli dramatiskais teātris.

Ja Hagelstroms savulaik armijas dienestā nebūtu nosūtīts kalpot uz Dinaburgas cietoksni – vai būtu iespējams runāt par teātra un arī operu iestudējumiem pilsētā 19. gadsimta otrajā pusē? Mūsdienās pieejamie avoti liek šaubīties, vai, piemēram, gadsimta vidū pilsētā bija izveidojušies apstākļi un parādījušies vietējie interesenti, kas būtu spējuši šādu ideju īstenot. Turklāt to, ka Dinaburgas teātris savā darbībā pirmajās desmitgadēs pievērsa uzmanību arī operai, pateicoties tieši Hagelstroma personiskajai

23 *Doč' vtorogo polka*, ar šādu nosaukumu nav skaidri zināms komponists.

24 Domāta Alekseja Verstovska (*Aleksej Verstovskij*, 1799–1862) opera *Askol'dova mogila*.

25 Domāta Aleksandra Dargomižska (*Aleksandr Dargomyžskij*, 1813–1869) opera *Rusalka*.

26 *La Juive* (krievu val. *Židovka*), Ežēna Skriba (*Eugène Scribe*, 1791–1861) librets.

27 Džuzepes Verdi (*Giuseppe Verdi*, 1813–1901) opera *Rigoletto* (*Rigoletto*), Frančesko Pjāves (*Francesco Piave*, 1810–1876) librets pēc Viktora Igo lugas *Karalis uzjautrinās*.

28 Gaetāno Doniceti (*Gaetano Donizetti*, 1797–1848) opera *Lukrēcija Bordža* (*Lucrezia Borgia*), Feličes Romāni (*Felice Romani*, 1788–1865) librets pēc Viktora Igo lugas.

interesei par mūziku, apliecina fakts, ka pēc teātra dibinātāja aiziešanas mūžībā līdz pat 20. gadsimta sākumam vairs nav atrodamas ziņas par operiestudējumu tradīcijas turpināšanos. Arī tas izceļ Hagelstroma individuālā veikuma nozīmi Dinaburgas kultūrvēsturē. To apliecina arī, piemēram, Vitebskas guberņas Statistikas komitejas sekretāra, vēsturnieka un etnogrāfa Aleksandra Sementovska (*Aleksandr Sementovskij*, 1821–1893) apcerē par guberņas apriņķa pilsētām rakstītais:

“ [...] sabiedriskā dzīve Dinaburgā ir attīstītāka nekā visās citās šīs guberņas pilsētās; to pierāda arī tas, ka Dinaburgā ir privāts teātris, kamēr Vitebskā nav pat pilsētas teātra.”²⁹ (PKVG 1864: 132)

Šeit veidojas sasauksme ar vēl vienu Rotkirha atziņu par Hagelstromu:

“Nevienā citā mūsu ziemeļrietumu robežzemju apriņķa pilsētā nav tāda teātra, kāds ir izveidots Dinaburgā. [...] Viņš teju gandrīz visu savu un laikam arī sievas īpašumu ziedoja gan teātra ēkas uzcelšanai, gan arī vēlākai uzturēšanai pienācīgā līmenī.”³⁰ (Teobal'd" 1890: 63, 64)

Te gan jāatzīmē, ka teātra vēsturei Daugavpilī veltītos citos pētījumos izskan zināmas šaubas par to, vai Hagelstroma nodibinājums 19. gadsimta otrajā pusē spēja piesaistīt pietiekami lielu pilsētas sabiedrības uzmanību. Piemēram, Silvija Geikina savā monogrāfijā, atsaucoties arī uz Kārļa Kundziņa grāmatā izklāstīto (Kundziņš 1968: 38–39), raksta:

“Liekas, Daugavpils iedzīvotāju lielākajai daļai viņu pilsētas teātra eksistence bija samērā vienaldzīga. Kaut arī teātris uz savām izrādēm arī aicināja pilsētniekus, tomēr visbiežāk tās apmeklēja armijas cilvēki, virsnieki, karavīri, kuri dienēja Daugavpils cietoksnī. Daugavpils Krievu teātris bija lokāla parādība, kuru pamanīja pavisam neliels Daugavpils iedzīvotāju skaits. Tie nedaudzī, kuri sekoja krievu teātra darbībai Daugavpilī 20. gs. sākumā un bieži apmeklēja izrādes, bija pārliecināti, ka teātra darbība šajā pilsētā iespējama, pateicoties tieši armijas garnizona klātbūtnei.” (Geikina 2015: 10)

To, ka teātris kādreizējā Dinaburgā tika izveidots, tieši pateicoties virsnieku grupas interesei, nav pamata apšaubīt. Savukārt jautājumā par to, vai Hagelstroma nodibinātais un finansētais teātris bija pilsētas iedzīvotāju lielākajai daļai vienaldzīgs, grūti pilnībā piekrist Geikinas monogrāfijā paustajam. Tādēļ, ka ne Geikina, ne arī Kārlis Kundziņš, uz kuru atsaucas monogrāfijas autore, nenorāda uz avotiem vai pētījumiem, kas šādu viedokli apstiprinātu. Pretstatā tam paliek Vasilija fon Rotkirha un Pjotra Medvedeva publicētajos atmiņu tekstos rakstītais, vēlāk pirmā pilsētas laikraksta slejās publicētā informācija. Vēl arī atsevišķas norādes tālaika krievu valodā iznākošajā presē. Piemēram, jau iepriekš pieminētajā Sanktpēterburgas žurnālā *Nuvelist* 1858. gadā

29 “[...] *obšestvennaâ žizn' v*” *Dinaburge bolše razvita, čem*” *vo vsěh*” *drugih*” *gorodah*” *etoj gubernii; èto dokazyvaetsâ tēm*”, *čto v*” *Dinaburge iměetsâ častnyj teatr*”, *togda kak*” *v*” *Vitebskě nēt*” *i gorodskago.*”

30 “*Ni v*” *odnom*” *iz*” *uždnyh*” *gorodov*” *našej Sēvera-Zapadnoj okrainy nēt*” *takogo teatra, kakoj ustroen*” *v*” *Dinaburge.* [...] *On*” *čut' li ne vse sostoānie svoe - i kažetsâ, ženy - ubil*” *kak*” *na sooruženie zdaniâ teatra, tak*” *i na podderžanie ego vposlědstvii na podobaūšej vysotě.*”

publicitējā ziņā teikts, ka Dinaburgas teātrī iestudētā Nikolaja Ļvova luga *Pasaule nav bez labiem ļaudīm* (*Свѣт" ne bez" dobryh" lūdej*) ir guvusi lielu piekrišanu:

“Gribētāju skaits apmeklēt teātri bija lielāks par vietu skaitu, neraugoties uz biļešu cenu paaugstināšanu. Sabiedrības gaidas tika piepildītas, gan tēlotās ainās, gan mūzikas vakars izdevās ļoti labi.”³¹ (*Nuvelist*” 1858, № 4)

Šeit atkal pavīd norāde uz mūzikas klātbūtni teātra darbībā, tam, iespējams, nereti kļūstot arī par koncertu norises vietu. Vēlāk, jau pēc Hagelstroma nāves, muzikāli dramatiskā teātra dominējošais profils Dinaburgā/Dvinskā ir ticis atzīmēts, piemēram, teātru hronikas ziņā Maskavā iznākošajā žurnālā *Artist*”: “Teātra repertuārs pārsvarā ir operetisks”³². Sniegts arī neliels teātra trupas vadošo aktieru raksturojums, kurā norādīts uz katra vokālajām dotībām un līdzdalību gan dramatiskajos, gan operešu uzvedumos (*Artist*” 1890, № 5).

Jāatzīmē, ka Dinaburgas/Dvinskas pirmā teātra darbībā, pēc Hagelstroma aiziešanas mūžībā 1883. gadā, pakāpeniski iestājās panīkums. Viņa radīto lolojumu pārņēma dzīvesbiedre Matilde Hagelstroma (*Matil'da Gagel'strom*, dzīves dati nav zināmi). Līdzšinējās teātra vēsturei veltītajās nedaudzajās pētnieciskajās publikācijās pausts uzskats, ka, neraugoties uz viņas centieniem saglabāt vīra atstāto mantojumu labā līmenī (brīžos, kad aktieru trupa dramatiski samazinājās, uz ilgstošām viesizrādēm tika uzaicināti teātri no citām Krievijas pilsētām), dažādu iemeslu dēļ kādreiz tik veiksmīgi darbojusies iestāde 1904. gadā tika slēgta. Iespējams, to sekmēja procesi, kas nebija teātra vadītājas varā. Laika gaitā daudz dzelzaināka kļuva cariskās pārvaldes cenzūra, kas bieži aizliedza vai ilgstoši neļāva iestudēt iecerētās lugas. Arī teātra ēka (koka būve) gadiem ejot arvien straujāk nolietojās, līdz 20. gadsimta sākumā sasniedza kritisku stāvokli. Pilsētas pārvalde regulāri pieprasīja steigšus veikt kapitālo remontu, kam līdzekļu īpašnieces rīcībā vairs nebija. Slēgtā teātra koka ēka 1914. gadā pilnībā nodega un pēc ugunsgrēka netika atjaunota (Lavrincec 2006: 76–78; Ākub 1998: 250).

Tomēr arī pastāvēšanas pēdējos gados Hagelstroma kādreiz uzceltais un nodibinātais teātris bija redzama institūcija 20. gadsimta sākumā nu jau Dvinskas kultūras dzīvē, turklāt līdz pat savas darbības beigām pasvītrotā muzikāli dramatiskā teātra amplitūdā. Par to liecina virkne publikāciju pilsētas pirmā laikraksta *Dvinskij Listok* sludinājumu sadaļā un rubrikā *Teatr" i muzyka*. Šī informācija mūsdienās kalpo kā vērtīgs izziņas avots gan Dinaburgas/Dvinskas pirmā teātra muzikālo iestudējumu, gan arī dažādu viesizrāžu notikumos, kas 19. gadsimta beigās un 20. gadsimta sākumā veidoja redzamu pilsētas kultūras dzīvi.

31 “Číslo želaúših" byt' v" teatrě prevzošlo čislo iměúšihsâ v" nĕm" měst", nesmotrá na značitel'no uveličennyâ cĕny na biletu. Ožidaniâ občestva opravdalis' vpolně: i živoje kartiny, i muzykal'nyj večer" udalis' kak" nel'zâ lučše.”

32 “Repertuar' teatra preimušestvenno operetočnyj.”

2. Muzikālā teātra izrādes Dvinskā 20. gadsimta sākumā: vietējais un viesizrāžu piedāvājums

Pašā pirmajā *Dvinskij Listok* numurā rubrikā *Teatr" i muzyka* ("Teātris un mūzika") redakcijas ievadrakstā var izlasīt, ka 19.–20. gadsimtu mijā darbojās vairākas teātra izrādīšanas vietas:

"Katrs vietējais iedzīvotājs var ar lepnumu teikt, ka Dvinskā ir septiņu teātru skatuves: Rīgas–Orlas dzelzceļa līnijas³³ teātra skatuve, Sanktpēterburgas–Varšavas dzelzceļa līnijas³⁴ teātra skatuve; Divīzijas Saietu nama skatuve, 99. pulka skatuve, 25. artilērijas brigādes skatuve, Cietokšņa Saietu nama skatuve un tā saucamā pilsētas teātra skatuve. Visur skatuves, visur kulisēs, visur orķestri (pasvītrojums mans – J. K.), visur mākslinieki un nav nama, kurā nebūtu atradis sev mājvietu kāds "talants". Ja vēl atceramies, ka antreprenieru kungi, kurus ļaunais liktenis gadu no gada atveda uz Dvinsku, neglābjami un svinīgi piedzīvoja neveiksmes, ka operete tika pakļauta tādām pašām skumjām kraham, kā drāma, nevilšus apstājies pie jautājuma: "kas tieši ir radījis šīs skatuves, šīs kulisēs; ar kādiem līdzekļiem tās tiek ne tikai uzturētas, bet arī pakāpeniski pilnveidojas?"³⁵ (DL 30.04.1900.)

Ar viegli ironisku smaidu ievadrakstā norādītas vairākas teātra izrādīšanas vietas, pie tam katra ar savu orķestri. Tiesa, lai arī Hagelstroma dibinātais teātris nodēvēts par "tā saucamo pilsētas teātri", tas tālākajā raksta iztirzājumā izrādās vienīgais teātris ar profesionālu aktieru trupu. Pārējās sešas "skatuves" regulāri darbojās kā amatieru entuziastu vienības, kas, spriežot pēc norādēm, rudens/ziemas sezonas laikā pamanījās iestudēt dažādas kamerstila izrādes (ar nedaudziem tēlotājiem), kuras gan ar visai lielu interesi pilsētas iedzīvotāji arī apmeklēja. Turklāt, piemēram, abu dzelzceļa līniju (to pilsētas direkciju – staciju) teātru rīcībā bija "pieklājīga [...] bibliotēka un instrumenti pilniem pūtēju orķestriem"³⁶. Savukārt cietokšņa "skatuves" vienlaikus bija arī tur rīkoto koncertu norises vietas. Protams, uz šo sešu "skatuvju" fona pilsētas pirmais teātris varēja lepoties ar lielāko skatuvi pilsētā. Turklāt, kā teikts aplūkojamajā *Dvinskij Listok* publikācijā, pilsētas teātris 1899./1900. ziemas sezonā bija pamanījies arī palielināt skatītāju vietu skaitu. Savukārt saimniekoja tur tobrīd "Spivakovska vācu mākslinieku trupa režisora Fišzona kunga vadībā"³⁷. Laikraksts piebilda, ka kori un muzikālā puse

33 Dinaburgas/Dvinskas dzelzceļa stacija Rīgas–Orlas līnijā (Rīgas stacija) tika uzcelta 1874. gadā, mūsdienās šajā vietā atrodas 1951. gadā atklātā dzelzceļa stacijas ēka.

34 Dinaburgas/Dvinskas dzelzceļa stacija Pēterburgas–Varšavas līnijā (Pēterburgas stacija) tika uzcelta 1878. gadā, 20. gadsimta 30. gados ēka tika daļēji demontēta, bet 1944. gadā Vācijas karaspēks atlikušo ēkas daļu uzspridzināja.

35 "Každyj iz" mēstnyh" obyvatel'j ne lišen" prava s" gordost' ū zaŋvit', čto Dvinsk" raspolagaet" sem' ū teatral'ny'mi scenami: scena teatra Rīgo-Orlovskoj žel. dor., scena teatra S.-Peterburgo-Varšavskoj žel. dor., scena Divizionnago Sobraniā, scena 99 polka, scena 25 Art. Brigady, scena Krēpostnogo Sobraniā i scena, tak" nazyvaemago gorodskogo teatra. Vezdē podmostki, vezdē kulisy, vezdē orkesty, vezdē artisty i nēt" doma gdē-by ne obital" kakoj nibud' talant". Esli vospomnit', čto gg. antreprenery, kotoryh" zloj rok", god" ot" goda, zavozil" v" Dvinsk", neizmēnno i toržestvenno progorali, čto operetka podvergals' toj-že pečal'noj učasti kraha, čto i drama, nevol'no ostanoviš' sā pered" voprosom": čto imenno sozdalo eti podmostki, eti kulisy; kakimi sredstvami oni ne tol'ko podderživaūtsā, no i ulučsaūtsā postepenno?"

36 "[...] priličnye [...] biblioteki, instrumenty dlā polnyh" duhovnyh" orkestrov" [...]"

37 "V" nastoāšee vremā v" gorodskom" teatre podvozaetsā trupa nēmeckih" artistov" Spivakovskogo, pod režisserstvom" g. Fišzona."

kopumā "ir nolikti uz diezgan pieklājīgiem pamatiem. To gan nevar teikt par uzvedumu režiju."³⁸ (DL 30.04.1900.)

Jāpiebilst, ka lai gan laikraksta pirmajā numurā tiek pieminētas un īsumā raksturotas septiņas "teātru skatuves", turpmākajās publikācijās galvenokārt tiek atspoguļotas un recenzētas norises 1856. gadā Hagelstroma uzceltajā teātrī. Tam blakus plašāks izgaismojums sniegts arī par Rīgas–Orlas dzelceļa līnijas (stacijas) teātri, kas gadu vēlāk savu darbību izvērta jau plašāk, no amatieru "skatuves" pārtopot par profesionālu aktieru trupas mītnes vietu (DL 10.01.1901.).

Iepazīstot *Dvinskij Listok* publicēto informāciju, var secināt, ka tendence pilsētas pirmā teātra repertuārā iekļaut arī muzikālo komēdiju, operešu un vodeviļu iestudējumus, bija stabila raksturierzīme pilsētas pirmā teātra darbībā. Noturīga tālaika teātra dzīves iezīme bija arī tradīcija, piemēram, pēc izvērsta dramatiska uzveduma noslēgt vakaru vēl ar kādu vairāk izklaidējošu un muzikāli ietērptu izrādi. Piemēram, laikraksta 1901. gada decembra numurā, recenzējot Ļeva Tolstoja lugas *Tumsas vara* (*Vlast' t'my*) izrādi, noslēgumā pieminēts, ka vakaru noslēdza operete *Krievu dziesmas tēlos* (*Russkie pēsni v' licah*), kas "tika izpildīta ļoti dzīvi"³⁹ (DL 15.12.1901.). Jāatzīmē, ka visa veida, it īpaši komentējošajā, informācijā, kas 20. gadsimta sākumā tika publicēta *Dvinskij Listok*, netiešu norāžu veidā ir skaidri jaušama orķestra klātbūtne Hagelstroma dibinātā Dinaburgas/Dvinskas teātra darbībā, nekad gan nenorādot orķestra mūziķu un diriģentu vārdus. Tādēļ par šo vēsturiskajai izziņai būtisko aspektu mūsdienās diemžēl konkrētas ziņas nav pieejamas.

Tomēr krīze, kas, spriežot pēc dažādām norādēm, bija iestājusies teātra darbībā jau agrāk, 19. gadsimta nogalē, 20. gadsimta pirmajos gados atspoguļojās arvien vairāk. Piemēram, par to liecina divi 1902. gada rudenī *Dvinskij Listok* publicēti raksti. Summējot tajos pausto, tiek norādīts uz teātra trupas vēlmi iestudēt "nopietnas lugas", lai gan vietējo aktieru ansamblis nav tik spēcīgs, lai tās katrā iestudējumā spētu pienācīgā līmenī nospēlēt. Kā izgāšanās tiek raksturota 1902. gada rudens sezonu atklājušā Fjodora Dostojevska romāna *Idiots* (*Idiot*) dramatisējuma vājā izrāde, kas esot radījusi neizpratni publikā (DL 09.10.1902.). Gan šajā, gan vēl nākamajā kritiskajā apcerē tiek ieteikts repertuārā vairāk orientēties uz labi iestudētu izklaidējošu komēdiju un operešu uzvedumiem, tos tikai periodiski dažādojot ar profesionāli vairāk noslīpētām drāmu un traģēdiju izrādēm (DL 12.10.1902.). Kopumā šīs atsauksmes laikrakstā atspoguļoja situāciju, kas iezīmēja zināmu krīzi Krievijas guberņu pilsētu teātros un ko 19. gadsimta otrajā pusē raksturoja izklaidējošu muzikāli dramatisko uzvedumu (operešu, vodeviļu) īpatsvara straujš pieaugums, gan nesekojot līdzī pieņācīgai mākslinieciskajai kvalitātei (Ūdina 2011: 350–351).

Iespējams, tas izskaidro teātra diezgan haotisko vēlmi gan censties izpatikt publikai un, kā liecina repertuāra sludinājumi *Dvinskij Listok*, pastiprināti virzīties izklaidējošu izrāžu piedāvājuma īpatsvara audzēšanā, gan arī saglabāt *nopietno*

38 "Hory i voobše muzykal'naā storona dēla postavleny dovol'no prilično, čego nel'zā skazat' o režisserskoj postanovkē."

39 "[...] ispolnena byla očēn' bojko [...]"

izrāžu nišu. Piemēram, 1902. gada rudens sākumā laikrakstā var izlasīt, ka turpmāk teātra trupu vadīs (iestudējot lugas) tā agrākais aktieris N. Orlovs (*Orlov*), savukārt antrepriži turpina organizēt F. Faņina (*Fanina*) un administrators (norādīts arī kā galvenais režisors) S. Trefilovs (*Trefilov*). Paziņojumā pasvītots, ka Orlova kungu interesē iestudēt aktuālo laikmeta dramaturģiju (gan krievu, gan ārzemju autoru darbus), bez tam "repertuārs tiks daudzveidīgi dažādots arī ar komēdijām, dažreiz farsiem, krievu un mazkrievu vodevilām ar dziedāšanu un vieglām operetēm"⁴⁰ (DL 21.09.1902.). Šo līniju apstiprina vēlāk publicētie izrāžu sludinājumi, piemēram: "Dvinskas teātris aicina uz farsu un dziedāšanas vakaru"⁴¹. Tālāk sniegts vairāku, pēc visa spriežot, muzikālu izrāžu saraksts, kurā atrodama arī dramaturga L. Jakovļeva (*Ākovlev*) un mūzikas autora V. Ļahera (*Lāher*) operete *Sieviešu ziņkārība* (*Ženskoe lūbopytstvo*) (DL 15.01.1903.).

1903. gada ziemā kā režisors Dvinskas pilsētas teātrī iestudējumu beneficēs sevi pieteica P. P. Drigo-Ratmirovs (*Drigo-Ratmirov*), iestudējot tobrīd teātros populāro franču komponista Edmona Odrāna opereti *La mascotte*⁴² (DL 08.02.1903.). Pavisam drīz Drigo-Ratmirovs kļuva, spriežot pēc pilsētas laikrakstā publicētās informācijas, par pēdējo 1856. gadā dibinātā teātra antreprenieri un galveno režisoru. Laikrakstā par to tiek publicēta šāda ziņa:

"Gaidāmajā ziemas sezonā Dvinskas pilsētas teātris tiek nodots P. P. Drigo-Ratmirovam. Šobrīd tiek veidota jauna operetes-dramatiskā trupa no 26 cilvēkiem, izrādes notiks piecas reizes nedēļā, no kurām viena būs Cietokšņa saietu namā."⁴³ (DL 19.04.1903.)

Atkal zīmīga šķiet akcentētā ievirze iecerētajā trupas darbībā, kā pirmo izceļot tieši operetes žanra pārstāvību. Tomēr jau pavisam drīz, 1903. gada septembrī, laikrakstā tiek publicēts šāds paziņojums, kas liecina, ka jaunajai trupai tomēr nebija izdevies pārliecināt pilsētniekus par kvalitatīvu māksliniecisko līmeni savā darbībā:

"P. Drigo-Ratmirova antrepriže ir beigusī savu darbību. Ratmirova angažētie aktieri ir nokļuvuši neapskaužamā stāvoklī. Ja tas būtu noticis agrāk, daudzi no viņiem atrastu vietu citos teātros. Tagad, kad visos teātros ir sākusies sezona, tas ir grūti."⁴⁴ (DL 20.09.1903.)

Jāpiezīmē, ka jau 1903. gada pavasarī laikrakstā tika publicēts pirmais paziņojums par teātra ēkas pārdošanu (DL 05.03.1903.). Tas netieši norāda uz to, ka gandrīz pirms pusgadsimta izveidotā pirmā teātra institūcija dažādu apstākļu dēļ bija piedzīvojusi

40 "Raznoobrazitsā repertuar" budet' komediāni, izrēdka farsami i russkimi i malorossijskimi vodevilāmi s" pēniam i legkimi operetami."

41 "Večer" farsov" i pēnā."

42 Edmond Audran (1840–1901), operetes nosaukuma versija krievu val. *Krasnoe solnyško jeb Sarkanā saulīte*.

43 "Na predstoāšij zimnij sezon" Dvinskij gor". teatr" sdan" P. P. Drigo-Ratmirovu. V" nastoāšee vremā sostavlāetsā operetočno-dramatič. trupa iz" 26 čelovčēk"; spektakli budut" 5 raz" v" nedēlū, iz" koih" odin" raz" predpolagaetsā v" voennom" Krēpostnom" sobranii."

44 "Antrepriza P. Drigo-Ratmirova prekratila svoje kratkovremennoe sušestvovanie. V" bezvyhodnom" položenii očūtilis' artisty, angažirovannye Ratmirovym" na zimnij sezon". Slučis' etot" krah" ran'se, mnogie iz" nih" mogli by ēše pristroit'sā, no teper', kogda vo vsēh" teatrah" načalsā sezon", trudnovato."

norietu. Jo konkurenci tai radīja jaunu teātru pakāpeniskas veidošanas process. Piemēram, iepriekš jau pieminētā Rīgas–Orlas dzelzceļa līnijas administrācijas paspārnē esošā teātra trupa. Arī visai intensīvā citu teātru regulārā ierašanās ar viesizrādēm pilsētā publikai piedāvāja plašas izvēles iespējas.

Piemēram, laikā no 1900. līdz 1903. gadam, spriežot pēc *Dvinskij Listok* publicētajiem sludinājumiem un nelielām informatīvām atsauksmēm, vismaz četras reizes ar izrādēm viesojās tālaika krievu-mazkrievu (krievu val. *russko-malorusskih*"⁴⁵) teātra mākslinieku ceļojošās trupas no Krievijas dienvidu un Ukrainas guberņu pilsētām dažādu antreprenieru un režisoru vadībā. To repertuāra piedāvājums bija piesātināts ar dažāda veida vodeviļu un operešu (muzikālo komēdiju) izrādēm ar orķestra līdzdalību. Vairākas reizes šo trupu izpildījumā Dvinskas iedzīvotājiem bija iespējams noskatīties/noklausīties tolaik Krievijas guberņu pilsētu teātros populārās operetes *Natalka Poltavka*, *Maija nakts (Majskāâ noč')*, *Soročinas gadatirgus (Soročinskaâ ârmarka)*, *Vijs (Vi)*, no kurām liela daļa kā dramatisējumi balstījās Nikolaja Gogoļa literārajos darbos (DL 21.12.1900.; 18.04.1901.; 25.04.1901.; 30.10.1902.; 12.04.1903.).

Ievērojot šo krievu-mazkrievu ceļojošo trupu dramatiskā un muzikālā teātra izrāžu regularitāti un repertuāra piedāvājumu, var pieļaut, ka tas guva pietiekami noturīgu Dvinskas iedzīvotāju interesi. Tiesa, *Dvinskij Listok* atsevišķās atsauksmēs var izlasīt arī kritiskas norādes par šo viesizrāžu līmeni:

“Mums liekas, ka mazkrievu dramaturgu ieceru pieticība un fantāzijas ierobežotība ir galvenais iemesls, kādēļ katra mazkrievu trupa, neraugoties uz tās sastāvu un artistiskajām iespējām, var katrā pilsētā ierasties tikai uz viesizrādēm, bet ne palikt ilgstošu laiku.”⁴⁶ (DL 18. 04. 1901.)

Kopumā gan vietējo teātru, gan ceļojošo trupu viesizrāžu dramatisko un muzikālo (operešu tipa) iestudējumu vērtējumos pilsētas laikraksts savās atsauksmēs regulāri rada iespaidu par centieniem katru raksturoto izrādi vērtēt objektīvi un regulāri atgādina par augsta profesionāla līmeņa mērķiem. Tās piesaucot, labvēlīgas atsauksmes guva, piemēram, Viļņas operetes trupas viesizrādes aktiera, dziedātāja un režisora S. Espes (*Ēspe*) vadībā. Pretstatā mazkrievu ceļojošo trupu repertuāram, Viļņas trupas izpildījumā teātra interesentiem bija iespējams iepazīties ar žanra klasikas – Žaka Ofenbaha *Skaistās Helenas*⁴⁷, Johana Štrausa dēla *Čigānu barona*⁴⁸ – iestudējumiem. Laikam interesanta Dvinskas teātra apmeklētājiem bija arī tolaik visos Eiropas teātros plašu popularitāti guvusī britu dramaturga Ouena Hola un komponista Sidnija Džonsa operete *Geiša*⁴⁹, kas gan, protams, atbilstoši tālaika priekšrakstiem, tāpat kā visas pārējās

45 Ar vārdu *malorusskie* jeb “mazkrievi” krievu valodā tolaik tika apzīmēti ukraiņi.

46 “*Nam*” *kažetsâ, čto imenno v*” *skudosti zamyslov*” i *ogranichenosti fantazii malorusskih*” *dramaturgov*” i *kroetsâ glavnaâ pričina, počemu vsâkaâ malorusskaâ truppa, nezavisimo ot*” *sostava, eâ artističeskih*” *sil*”, *možet*” *v*” *lûbom*” *gorodě liš’ gastrolirovat’, no – ne ostanavlivat’ sâ na prodolžitel’noe vremâ.*”

47 *Jacques Offenbach* (1819–1880), *La belle Hélène*, operetes nosaukums krievu val. *Prekrasnaâ Elena*.

48 *Johann Strauss Sohn* (1825–1899), *Der Zigeunerbaron*, operetes nosaukums krievu val. *Cyganskij baron*.

49 *Owen Hall* (1853–1907), *Sidney Jones* (1861–1946), *The Geisha*, krievu val. *Gejša*.

ārzemju autoru operetes, tika izrādīta tulkotā tekstā krievu valodā (DL 14.03.1901.; 17.03.1901.; 21.03.1901.; 24.03.1901.).

Dvinskas pilsētas pirmajā laikrakstā 20. gadsimta sākumā nav atrodama informācija par to, ka kāds no vietējiem teātriem būtu sasparojies kādas operas iestudēšanai. Tas tikai apliecina, ka pēc Nikolaja Hagelstroma nāves šādu ambīciju nevienam teātra vidē nebija.

Ne pārāk bieži, tomēr ar zināmu regularitāti Dvinskā ar viesizrādēm ieradās ceļojošās opertrupas. Piemēram, *Dvinskij Listok* publicēta atsauksme liecina, ka 1900. gada vēlā pavasarī pilsētā bija ieradies tolaik Eiropā pazīstamā Frančesko Kastellano (*Francesco Castellano*) itāļu operas trupa. 19. gadsimta beigās uzņēmīgais impresārijs no Itālijas bija attīstījis ceļojošo operas trupu darbību gan Apvienotajā Karalistē (Anglijā un Īrijā), gan arī darbojās Krievijas impērijas dienvidu un rietumu guberņās (Kaufman 2001). Spriežot pēc *Dvinskij Listok* rakstītā, Kastellano itāļu operas trupas pirmā ierašanās Dvinskā 1900. gada maijā tika gaidīta ar sajūsmu:

“Itāļu opera! Kaut kas augsts, neaizsniedzams, pieejams tikai galvaspilsētas laimīgajiem iedzīvotājiem. Tā skan šie vārdi nelaimīgas provinces mūzikas diletantu ausīs. Un lūk – tas nav mīts, tas nav sapnis, bet noticis fakts – Dvinsku apmeklēja F. Kastellano itāļu operas trupa.”⁵⁰ (DL 07.05.1900.)

Tālāk seko informācija par ceļojošās trupas sastāvu – vairāki solisti, koris (30 dziedātāji), 25 mūziķu orķestris, diriģents, režisors un baletmeistars. Operas trupa bija iecerējusi izrādīt Dvinskā trīs izrādes. Tomēr, kā teikts atsauksmē, vietējā publika, iepriekš citās reizēs vīlusies skaļos reklāmas pieteikumos, itāļu opertrupas īstumam un mākslinieciskā snieguma līmenim uzreiz nenoticēja un pirmā izrāde (diemžēl nav norādīts, kādas operas Dvinskā bija paredzēts izrādīt) noritēja gandrīz tukšā zālē. Tiesa, pēc tās pilsētā esot izplatījušās runas par viesizrāžu sniedzēju visnotaļ augsto līmeni un interese par nākamajām divām izrādēm redzami pieauga. Savukārt, ceļojošā trupa pēc neveiksmes pirmās izrādes biļešu pārdošanā savu uzturēšanos Dvinskā pārtrauca un aizbrauca (DL 07.05.1900.).

Tomēr tas netraucēja Kastellano trupai pēc nepilna gada ierasties Dvinskā otro reizi. Šoreiz pilsētas teātra namā notika visu trīs piedāvāto operu – Šarla Guno *Fausta*⁵¹, Fromantāla Alevī *Žīdīetes* un Žorža Bizē *Karmenas*⁵² – viesizrādes (24.01.1901). Publicētājā atsauksmē par *Fausta* izrādi laikrakstā tika īsumā raksturots librets, galveno lomu izpildītāji un noslēgumā piezīmēts, ka “kopumā palika no operas labs iespaids. Zāle bija gandrīz pilna”⁵³ (DL 28.02.1901.).

50 “Ital’ānskaā opera! Čēm” to vyššim”, nedosāgaemym”, vypadaūšim” isklūčitel’no na dolū sčastlīvyh” obitatelej stolic”, - zručāt” ēti slova v” ušah” muzykal’nyh” diletantov” zlopolučnoj provincii. No vot” - i ēto ne mīj”, ne son”, ne mečta, a soveršīvšijšā fakt”, - Dvinsk” posētīla ital’ānskaā opernaā truppa, pod” direkčiej F. Kastellano.”

51 Charles Gounod (1818–1893), *Faust*, operas nosaukums krievu val. *Faust*”.

52 Georges Bizet (1838–1875), *Carmen*, operas nosaukums krievu val. *Karmen*”.

53 “V” obšem” polučilos’ ot” opery horošee vpečatlēnie. Teatr” byl” počti polon”.”

Vēl aplūkojamajā laikā avīzē *Dvinskij Listok* atrodamas divas atsauksmes par Habarovskā strādājošās mūziķes (dziedātājas un pianistes) un pedagoģes, Sankt-pēterburgas konservatorijas absolventes Marijas Knaufas-Kaminskas (*Mariâ Knauf"-Kaminskaâ*) izveidotās ceļojošās opertrupas viesizrādēm 1903. gada martā. Dvinskai publikai tika piedāvāti Džuzepes Verdi *Aīdas*⁵⁴ un Džakomo Meierbēra *Hugenotu*⁵⁵ iestudējumi. Pirmā izrāde atsauksmē tika vērtēta kā ļoti izdevusies, otra kā vājāka. Abos gadījumos kā ne pārāk veiksmīgs šo viesizrāžu moments tika atzīmēta pustukšā pilsētas teātra skatītāju zāle. Tas tādēļ, ka laikraksta vērtējumā noteiktās biļešu cenas esot bijušas pārāk augstas Dvinskai iedzīvotājiem, kā arī abos datumos, kad notika operu izrādes, pilsētā notika arī citi koncerti (*DL* 08.03.1903.; 12.03.1903.). Šī norāde ir viens no apliecinājumiem par samērā regulāro koncertdzīvi Dvinskā.

3. Koncertdzīve Dvinskā 20. gadsimta sākumā – liecības pilsētas laikraksta lappusēs

Dvinskij Listok 20. gadsimta pirmajos gados ļauj uzzināt par regulāru dažādu muzikālu notikumu norisi. Tiesa, atšķirībā no iepriekšējos gadsimtos vairāk vācvalodīgo kultūras ietekmi piedzīvojušām Latvijas pilsētām (Rīga, Valmiera, Jelgava, Liepāja), tikai retos gadījumos iespējams atrast apliecinājumu kādas vācbaltiešu mūzikas vai kora biedrības darbībai Dinaburgā/Dvinskā. Piemēram, Rīgas laikrakstā *Rigasche Zeitung* publicētajā informācijā par 1880. gada jūnijā notikušajiem Ceturtajiem Baltijas vāciešu dziedāšanas svētkiem (*Baltische Sängerverfest*) izlasāms, ka tajos piedalījies arī Dinaburgas Ugunsdzēsēju dziedāšanas biedrības koris (*Dünaburger Feuerwehr-Gesangverein*) (*Rigasche Zeitung* 07.06.1880).

Savukārt, *Dvinskij Listok* atsevišķās atsauksmēs un sludinājumos iespējams izlasīt, ka 20. gadsimta sākumā par koncertu norises vietu pilsētā bija kļuvusi arī 1893. gadā uzceltā Mārtiņa Lutera katedrāle (kā pilsētā dzīvojošo luterticīgo vācbaltiešu dievnams). Piemēram, 1900. gada maija beigās baznīcā notika vieskoncerts, ko, spriežot pēc sniegtā apraksta, sniedza ērģelnieks un komponists Ādams Ore (1855–1927) ar kora un solistes (dziedātājas) līdzdalību. Lai gan nelielajā atsauksmē nav publicēta koncertā skanējusi programma, var noprast, ka šajā koncertā Ore piedāvāja klausītājiem iepazīties ar savām vokāli instrumentālajām kompozīcijām (*DL* 01.06.1900.). Vēl kāds sludinājums laikrakstā liecina, ka 1902. gada 7. aprīlī luterāņu baznīcā notika garīgās mūzikas koncerts, kurā piedalījās ērģelnieks, soliste (dziedātāja), koris, kā arī stīgu kvartets un septets, gan neatšifrējot mūziķu vārdus un programmu (*DL* 03.04.1902.).

Kopumā, spriežot pēc pilsētas laikrakstā iepazītās informācijas, kā arī ielūkojoties citos avotos, var secināt, ka bez vācbaltiešu sabiedrības ietvaros iespējami pastāvošām mūzikas (kora) biedrībām pārējās sabiedrības daļas (ebreju, krievu, poļu, pavisam mazskaitlīgā latviešu/latgaliešu) šādas mūzikas un citas kultūras institūcijas neveidoja

54 Operas nosaukums krievu val. *Aida*.

55 *Giacomo Meyerbeer* (1791–1864), *Les Huguenots*, operas nosaukums krievu val. *Gugenoty*.

(Barkovska 2003: 15). To netieši apstiprina arī īsi pirms Pirmā pasaules kara, 1914. gadā Sanktpēterburgā publicētajā Borisa Rodkina (*Boris Rodkin*) uzziņu krājumā *Vsâ teatral'no-muzykal'naâ Rossiâ* ("Visa teatrāli muzikālā Krievija") ievietotā informācija par Dvinsku – norādīts teātris (nav precizēts, kurš tieši tobrīd pilsētā darbojošais teātris), tā diriģenta, galvenā mākslinieka, režisora, vijolnieka, ka arī pilsētā strādājošo atsevišķu mūzikas pedagogu vārdi. Tomēr nav ziņu par kādu izveidojušos mūzikas biedrību un, piemēram, simfonisko orķestri (Rodkin 1914/2011: 1193). Kopumā mūzikas dzīvi veidojošos notikumus Dvinskā var apkopojoši iedalīt vietējo rīkotāju un vieskoncertu dažādās aktivitātēs.

Vairāki sludinājumi un īsas atsauksmes *Dvinskij Listok* liecina, ka 20. gadsimta sākumā Dvinskā regulāri notiek dažādi sabiedriski kultūras pasākumi pilsētas centra dārzos. Piemēram, 1900. gada augustā Dubrovina dārzā notika plašs labdarības pasākums ar dažādiem sarīkojumiem, muzicējot diviem pūtēju orķestriem (DL 13.08.1900.). 1902. gada jūlijā tajā pašā vietā notika plaši pilsētas svētki, kuros neiztrūkstoši muzicēja pūtēju orķestris. Un vēl:

"Lielu interesi publikā radīja gramofons, kas dažādās dārza vietās un laikos izpildīja plašu repertuāru."⁵⁶ (DL 31.07.1902.)

Laikrakstā publicētajā informācijā (sludinājumos, atsauksmēs) var atrast apstiprinājumu arī tam, ka par stabilu izklaidējošas mūzikas vietu vasarās bija kļuvusi piepilsētas kūrvieta Poguļanka.⁵⁷ 1883. gadā šajā vietā, kas atrodas septiņus kilometrus no pilsētas centra Rīgas virzienā, senās vācbaltiešu-poļu muižnieku Plāteru-Zībergu (*Plater-Zyberg*) dzimtas pārstāvji uzcēla ārstniecisko dubļu vannu dziednīcu. 19. gadsimta beigās tā bija kļuvusi ļabi pazīstama muižniecības, bagātāko tirgotāju, rūpnieku un augstākās ierēdniecības sabiedrībā Rīgā, Sanktpēterburgā un Maskavā kā iecienīta vasaras atpūtas vieta ar tai raksturīgo izklaides un kultūras pasākumu infrastruktūru. 1886. gadā dziednīcas īpašnieki atklāja īpašu kuģīša izklaides braucienu pa Daugavu starp Mežciemu/Poguļanku un pilsētas centru (Barkovska, Šteimans 2005: 24; Ākub 1998: 129–134).

Informatīvās atsauksmēs *Dvinskij Listok* var izlasīt par koncertiem, kas, spriežot pēc apraksta, notika Poguļankas parkā un vasaras teātra estrādē gan kā daļa no teatrāliem uzvedumiem, gan kā atsevišķas programmas. Piemēram, 1900. gada augustā divu koncertu rīkošanā piedalījās Maskavas gvardes pulka kapelmeistars A. Timers (*Tūrner*"), vijolnieks Janovičs (*Ānovič*"), čellists Lapinskis (*Lapinskij*) un pianiste Nadeždina (*Nadeždina*) (DL 03.08.1900.). 1902. gada vasaras vidū priekšnesumus kūrvietas iemītniekiem sniedza acīmredzot arī tur atpūtā esošais Sanktpēterburgas konservatorijas students vijolnieks Sergejevs-Zlotņikovs (*Serg'ev-Zlotnikov*"), pēc publikācijā rakstītā var pieļaut, ka viņš bija dzimis dvinskietis),

56 "S" bol'šim interesom" otneslas' publika i k" grammofonu, ispolnivošemu v" raznoe vremâ i v" raznyh" mēstah" sada obširnyj repertuar".

57 Vietas nosaukuma izcelsme saistīta gan ar Daugavas pretējā, kreisajā Sēlijas krastā ietekošās upītes *Poguļanka* nosaukumu, gan arī ar vārdu spēli krievu valodā, iekļaujot nosaukumā vārda *gulānka* sadzīvīsko nozīmi *izklaide, izprieca (poguljat' – pastaigāt, papriecāties)* (Ākub 1998: 129).

dziedātāja Hofmane (*Gofman*) un pianists koncertmeistars Dukstuļskis (*Dukstul'skij*) (DL 26.06.1902.).

Interesanti, ka dažkārt kūrvietas muzikālais fons laikraksta slejās izpelnījās kritiku. Kādā publikācijā 1901. gadā kūrvietas administrācijai aizrādīts par to, ka orķestra muzicēšana, kas Poguļankas parkā notika divas reizes nedēļā no četriem pēcpusdienā līdz pusnaktij, tikai pusotru stundu ir dzirdama pie atpūtnieku atlabšanas nama un vismaz septiņas stundas pie bufetes.

“Rodas jautājums – kāpēc šāds netaisnīgs muzicēšanas vietu iedalījums? Vai garlaicības māktie atpūtnieki, kuri kūrvietā cenšas uzlabot savu veselību un ārstēt savas slimības, mazāk ir pelnījuši šādu izklaidi?”⁵⁸ (DL 14.07.1901.)

Vasaras koncerti Poguļankā bija debijas vieta Dvinskas mūziķiem, to vidū arī pazīstamās Stroku ģimenes pārstāvjiem.⁵⁹ 1900. gada augustā savu benefici Poguļankas vasaras teātra estrādē sniedza tobrīd apmēram 11 gadus vecais Leiba Stroks (*Lejba Strok*), 1888 vai 1890–1957), kurš citu skaņdarbu vidū izpildīja Heinriha Panofkas (*Heinrich Panofka*, 1807–1887) *Pastorāli* un Šarla Berio (*Charles Bériot*, 1802–1870) *Etīdi vijolei*. Koncertā piedalījās jau iepriekš minētā pianiste Nadeždina un pianists koncertmeistars A. Timers. Nosaukts par brīnumbērnu (*Wunderkind*), viens no Stroku ģimenes jaunajiem mūziķiem tika šādi raksturots laikrakstā:

“Viņa spēlē vēl nav īsta spēka, tomēr tā spēj pārsteigt ar drošu skārumu un, raugoties uz koncertanta gadiem, attīstītu tehniku. [...] Stroks tika apbalvots ar skaļiem aplausiem un vairākkārtēju izsaukšanu uz skatuves. Un viņam, protams, jāraugās uz šiem panākumiem kā publikas atbalstu zēnam, kuru, spriežot pēc viņa spēles mākas, varbūt gaida spoža nākotne.”⁶⁰ (DL 17.08.1900.)

Tā paša gada rudenī *Dvinskij Listok* parādījās vēl atsauksmes par Leibas Stroka muzikālo apdāvinātību vijolspēlē. To novērtēja gan pilsētā ar vieskoncertiem ieradušies *Bohēmijas stīgu kvarteta* mūziķi, īpaši Prāgas konservatorijas pedagogs un tolaik Eiropā pazīstamais čellists Hanušs Vihans (*Hanuš Vihan*, 1855–1920, krievu val. *Gans* "Vigan"), gan arī Parīzes konservatorijas profesors, pianists Rauls Punjo (*Raoul Pugno*, 1852–1914,

58 “*Āvlātsā vopros*”, *počemu takoe nespravedlivoe dēlenie muzyki, razvō skucaūšie bol'nye men'se nuždaūtsā v' razvlečēnii?*”

59 No Dinaburgā / Dvinskā 19. gadsimta otrajā pusē dzīvojušās ebreju kopienai piederīgās Stroku ģimenes mūsdienās plašāk pazīstams ir Oskars Stroks (1893, Dinaburga – 1975, Rīga), Latvijas un Eiropas populārās (slāgeru) mūzikas kultūrā iegājis kā *Rīgas tango karalis*. Viens no viņa vecākajiem brāļiem Leiba 1900. gadā iestājās studēt un 1909. gadā absolvēja Sanktpēterburgas konservatoriju, slavenā profesora Leopolda Auera vijoles klasi. Vēlāk pārcēlās uz Lielbritāniju, pēc tam uz ASV, pieņemot skatuves vārdu Leo Strokofs (*Leo Strokoff*). 20. gadsimta 20.–30. gados starptautiski pazīstamā skaņierakstu kompānija *Columbia* izdeva vairākas skaņuplates ar Leo Strokofa ieskaņojumiem, ļaujot pārliecināties par mūziķa augsto profesionālo līmeni. Diemžēl kādā koncertā Londonas Albertholā pirms Otrā pasaules kara Leo Strokofs pēkšņi zaudēja atmiņu, un iegūtā psiholoģiskā trauma viņam neļāva turpināt solista karjeru. Mūžībā vijolnieks aizgāja 1957. gadā Ņujorkā, esot pilnīgā aizmirstībā (Kudiņš 2019: 61–64).

60 “*V*” *ego igrē eše nēt*” *nastoāšej sily, no zato ona poražat*” *smēlym*” *štrihom*” *i razvitoj, ne po lētam*” *koncertanta, tehnikoj*. [...] *Strok*” *byl*” *nagražden*” *šumnymi applodishmentami i mnogokratnymi vyzovami. I emu, razumētsā, slēduet*” *smotrēt*” *na etot*” *uspēh*”, *kak*” *na poošrenie, okazannoe publikoj darovitomu mal'čiku, kotorago, sudā po igrē, ždet*” *byt*” *možet*”, *blestāšā budušnost*”.

krievu val. *Raul' Pun'ov*) (DL 15.10.1900.; 16.11.1900.). Kā aizkustinošs atbalsta žests ir arī laikrakstā publicētā *Bohēmijas stīgu kvarteta* mūziķu Hanuša Vihana, vijolnieku Karela Hofmana (*Karel Hoffmann*, 1872–1936, krievu val. *Karl' Gofman*) un Jozefa Suka (*Josef Suk*, 1874–1935, krievu val. *Iosif' Suk*), un altista Oskara Nedbala (*Oskar Nedbal*, 1874–1930, krievu val. *Oskar' Nedbal*) vācu un krievu valodā publicētā atsauksme:

“Bohēmijas stīgu kvartets noklausījās mazā Stroka vijoles spēli un atrada viņā pirmšķirīgu talantu, kura pilnveidošana ir pelnījusi jebkādu atbalstu visaugstākajā mērā.”⁶¹ (DL 15.10.1900.)

Šķiet, Leibas Stroka koncerts, kas 1900. gada novembrī notika Dvinskas cietoksnī, uzstājoties ar laikrakstā arī citos mūzikas dzīves notikumos pieminēto vietējo pianisti un koncertmeistari E. Bezi (*Beze*) bija Stroka ģimenes muzikāli apdāvinātā pārstāvja viens no starta punktiem ceļā uz studijām Sanktpēterburgas konservatorijā, kas tika uzsāktas dažus mēnešus vēlāk (DL 23.11.1900.).

Kopumā, spriežot pēc publicētās informācijas laikrakstā, pilsētas vietējo mūziķu un mūzikas atbalstītāju organizētie koncerti 20. gadsimta sākumā tika rīkoti abos teātros (gan Hagelstroma dibinātajā pilsētas teātrī, gan Dzelzceļnieku jeb Rīgas–Orlas dzelzceļa līnijas teātrī), pilsētas domes nama zālē, cietokšņa saietu namos un bibliotēkās, kā arī izglītības iestādēs (piemēram, pilsētas reālskolā/ģimnāzijā). Diemžēl lielākajā daļā gadījumu ir norādītas tikai vispārīgas ziņas par šiem koncertiem – kā muzikāli literāriem (ar dzejas lasīšanas priekšnesumiem) un muzikāli skatuviskiem (mūzikas numuri pamīšus ar skatiem no teātra izrādēm vai miniatūrām) notikumiem (DL 30.04.1900.; 21.12.1900.; 03.01.1901.; 18.01.1903.; 26.02.1903.; 24.12.1903.). Tomēr dažreiz publicētajās atsauksmēs pavīd arī detalizētāka informācija, kas sniedz nojausmu par šādos koncertos skanējušo mūziku un tās vietējiem izpildītājiem. Piemēram, 1900. gada 17. decembrī Cietokšņa bibliotēkas muzikāli literārajā vakarā ar tautasdziesmu apdarēm uzstājās koris, kā arī:

“P. kungs maigā baritona balsī nodziedāja Kočetovas romanci *Vai atceries, kad sēdējām pie jūras mēs* un barkarolu, Malova mūzika un K. R. vārdi; skaļus aplausus izsauca Hosta k-ga čella spēle. Visi numuri tika *bisēti*.”⁶² (DL 21.12.1900.)

1900. gada janvārī Dvinskas pilsētas domes namā notika pirmais tā gada labdarības koncerts Dvinskas reālskolas/ģimnāzijas nabadzīgo skolēnu atbalstam. Diemžēl nav rakstīts, kāda bija šī koncerta programma, toties ir pieminēti mūziķu vārdi, kuri tolaik figurē arī citos to gadu laikraksta mūzikas dzīves notikumus fiksējošajos sludinājumos un atsauksmēs – čellists “un kapelmeistars” K. Hosts (*Host*), vijolnieks (bez vārda iniciāļa) Janovičs (*Ānovič*) un dziedātājs N. Antonovičs (*Antonovič*) (DL 10.01.1901.).

61 “Das Böhmischen Streichquartett hörte den kleinen Strok un fand in ihm ein Geigertalent allerersten Ranges, dessen Ausbildung jeder Unterstützung im höchsten Grade wert ist. (Bogemskij strunnyj kvartet” proslušal” igru na skripkč malen'kažo Stroka i našel” v” nem” pervoklassnyj talant”, usoveršenstvovanie kotorago v” vysšej stepeni dostojno vsākoj podderžki.)”

62 “[...] g. P. mągkim” simpaticnym” baritonom” horošo propěl” romans” Kočetovoj “Ty pomniš’ li, nad” morem” my sidēli” i barkarollu muz. Malova, slova K. R.; šumnye applodismenty vyzvala igra na violončeli g-na Hosta. Vše nomera byli bissirovany.”

Savukārt, 1901. gada martā Dzelzceļnieku teātrī notikušajā otrajā labdarības koncertā uzstājās Dvinskas reālskolas (ģimnāzijas) audzēkņi. Skolas orķestris K. Hosta vadībā izpildīja Sezāra Franka (*César Franck*, 1822–1890) kompozīciju (“uvertīru” saskaņā ar atsauksmē rakstīto), uzstājās skolas audzēkņu koris, balalaiku un mandolīnu ansamblī (“kori”), atsevišķi audzēkņi arī dziedāja romances un spēlēja mūsdienās mazāk zināmu, galvenokārt franču un krievu komponistu klaviermūziku. Pieminēts, ka koncerts esot bijis kupli apmeklēts un labdarības pasākumā savākti 600 rubļu (*DL* 24.03.1901.).

Vēl *Dvinskij Listok* slejās var atrast pierādījumus tam, ka par vienu no pilsētas vietējo mūziķu un publikas koncertu norises vietām 19.–20. gadsimtu mijā bija izveidojusies Mozus ticīgo (ebreju) Lielā Horālā sinagoga. Spriežot pēc 1897. gada tautas skaitīšanas un citos uzziņu avotos publicētajiem statistikas datiem, ebreju kopiena pilsētā tobrīd bija kļuvusi par lielāko citu tautību pārstāvēto kopienu vidū un laikā līdz Pirmajam pasaules karam Dvinskā bija atvērti un darbojās vairāki desmiti sinagogu. Lielās Horālās sinagogas celtniecība toreizējā Pēterburgas (mūsdienās Saules) ielā uzsākta 1864. gadā un ar pārtraukumiem ilgstoši turpināta. Sinagoga sāka darboties 1894. gadā. Otrā pasaules kara laikā pēc Vācijas okupācijas pārvaldes pavēles 1941. gada jūlijā Horālās sinagogas ēka tika uzspridzināta un pazuda no pilsētainavas.

Laikraksta 1900., 1901. un 1903. gada nogaļas numuros atrodami sludinājumi un atsauksmes par svinīgiem dievkalpojumiem, vienlaikus garīgās mūzikas labdarības koncertiem Lielajā Horālajā sinagogā, svinot ebreju Hanuku (Gaismekļu svētki par godu Jūdas Makabeja vadītās sacelšanās uzvarai pār senajiem grieķiem). Lai arī, piemēram, 1902. gada *Dvinskij Listok* izdevumos informācija par šiem koncertiem nav publicēta, no atsauksmēs rakstītā noprotams, ka tie 19. gadsimta nogalē un 20. gadsimta sākumā bija ieviesušies par ikgadēju tradīciju.

Par 1900. gadā notikušo svinīgo dievkalpojumu liecina sludinājums, kas ļauj iepazīties ar tajā izpildīto skaņdarbu programmu. Tās stūrakmeņi ir 19. gadsimta pazīstamā Vācijas ebreju reliģiskās mūzikas komponista Luī Levandovska (*Louis Lewandowski*, 1821–1894) vokāli instrumentālās kompozīcijas un fragmenti (atsevišķas ārijas un kori) no Georga Frīdriha Hendeļa (*Georg Friedrich Händel*, 1685–1759) oratorijām *Mesija* (*Messiah*) un *Samsons* (*Samson*) (*DL* 03.12.1900.).

Pēdējais pieminētais fakts atklāj arī interesantu niansi. Kopš 18. gadsimta beigām Rietumeiropas ebreju sinagogās tika akceptēta iepriekš stingri noliegtā muzicēšana uz dažādiem instrumentiem (agrākajos gadsimtos dominējošā bija tikai vokālā jeb dziedāšanas *a cappella* tradīcija). 19. gadsimta beigās un 20. gadsimta sākumā šajā jautājumā izveidojās diezgan skaidra robežšķirtne skatījumā uz instrumentālās (un faktiski arī laicīgās) mūzikas ienākšanu sinagogas sienās – Austrumeiropas valstīs ebreju kopienas vairāk centās ievērot senākās tradīcijas, akceptējot tikai dziedāšanu, kamēr Rietumeiropā bija vērojama vokāli instrumentālās mūzikas ienākšana un nostiprināšanās (Frūhauf 2015; Fuks 2003). Eiropas centrālajās teritorijās (valstīs) varēja iezīmēties abu šo pieeju līdzaspastāvēšana. Savukārt, kādreizējā Dvinskas Horālajā sinagogā, spriežot pēc mūsdienās atrodamās informācijas, atbalstu bija guvuši arī

vokāli instrumentālās mūzikas žanri, vienlaikus arī padarot kādu svētku atzīmēšanas pasākumus (svinīgos dievkalpojumus) par labdarības koncertiem.

Par Lielajā Horālajā sinagogā rīkoto atsevišķu koncertu vērienu liecina arī atsauksme laikrakstā, kas informē par to, ka 1901. gada 22. novembrī tur noticis Jozefa Haidna (*Joseph Haydn*, 1732–1809) oratorijas *Radīšana* (*Die Schöpfung*) izpildījums kora un orķestra sniegumā, ko vadījis kantors R. Rabinovičs (*Rabinovič*). Īpaši tika uzteikts sinagogas koris, kā arī Rabinoviča papildus dziedātā ārija no Fēliksa Mendelszona (*Felix Mendelssohn*, 1809–1847) oratorijas *Elija* (*Elijah*) un ebreju himnas (jidišā) *Dort, wo die Zeder* izpildījums. Atzīmēts arī fakts, ka sinagogas kantors pats diriģēja visu koncertu, kura mākslinieciskais līmenis laikraksta vērtējumā esot bijis augsts. Un vēl piebilsts:

“Klausītāju masas, kas pilnībā papildīja sinagogas abas daļas, dabiski liek uzdot jautājumu, kādēļ šādi koncerti tiek rīkoti tik reti.”⁶³ (DL 28.11.1901.)

Līdztekus vietējo mūziķu organizētajiem koncertiem un muzikāli literāriem vai skatuves mākslai veltītiem vakariem pilsētas pirmajā laikrakstā ir saglabājušās liecības par to, ka 19. gadsimta beigās un 20. gadsimta sākumā Dinaburga/Dvinska acīmredzami bija kļuvusi par pieturas punktu dažādiem tālaika muzikālajā pasaulē plaši pazīstamu mūziķu viesturneju koncertiem.

Piemēram, ar solokoncertiem cietoksni, pilsētas domes zālē, pilsētas teātrī uzstājās pianisti: Parīzes konservatorijas profesors Rauls Punjo (vieskoncerts 1900. gada 22. oktobrī); Vīnes konservatorijas profesors Alfrēds Grīnfelds (*Alfred Grünfeld*, 1852–1924, krievu val. *Al'fred" Grūnfeld"'*; vieskoncerts 1901. gada 10. oktobrī), Krievijas impērijas pilsētās regulāri koncertējošā Marija Knaufa-Kaminska (vieskoncerts 1901. gada 22. decembrī); Varšavas konservatorijas profesore Katažina Jačinovska (*Katarzyna Jaczynowska*, 1872–1920, krievu val. *Āčinovskaā*⁶⁴; vieskoncerts 1902. gada 29. oktobrī); plašus starptautiskus panākumus tolaik guvušie poļi Juzefs Sliviņskis (*Józef Śliwiński*, 1865–1930, krievu val. *Iosif" Slivinskij*; vieskoncerts 1902. gada 10. novembrī) un Juzefs Hofmanis (*Józef Hofmann*, 1876–1957; krievu val. *Iosif" Gofman"*; vieskoncerts 1902. gada 10. decembrī). Šo virtuozu un elites klasei piederīgo mūziķu priekšnesumi piedāvāja Dvinskas iedzīvotājiem klātienē koncertā izbaudīt klasiskas solokoncertu programmas, kurās skanēja J. S. Baha, V. A. Mocarta, L. van Bēthovena, F. Šopēna, F. Lista un citu komponistu klavierdarbi. Dažu koncertu gadījumos, spriežot pēc nelielām recenzējošām atsauksmēm, var nojaust, ka vieskoncertos pa dažādām Krievijas pilsētām pianisti nereti devās kopā ar saviem koncertflīģeļiem, kas tika pārvadāti uz koncertu norises vietām. Tiesa, vieskoncertējošo pianistu solovakari gandrīz nekad nespēja pievērst plašāka klausītāju loka uzmanību

63 “*Prisutstvie massy slušatelej, bitkom" napolnivoših" oba otddeleniā sinagogi, estestvoenno vyzvycaet" vopros", počemu podobnye koncerty ustraivaūtsā tak" rēdko.*”

64 Vārda iniciālis koncerta anotācijā un nelielā recenzijā *Dvinskij Listok* neizprotamu iemeslu dēļ norādīts kā E., lai gan pianistes vārds ir Katažina un runāts tiek tieši par viņu kā slavenā Krievijas pianista un komponista Antona Rubiņšteina (*Anton Rubiņštejn*, 1829–1894) klavieru klases talantīgu absolventi Sanktpēterburgas konservatorijā un Varšavas konservatorijas docētāju.

(DL 29.10.1900.; 10.10.1901.; 29.12.1901.; 14.12.1902.). To izteismīgi raksturo tādas atsauksmēs izlasāmas frāzes kā, piemēram:

“Koncerta mākslinieciskais līmenis bija ļoti labs, ko gan nevar teikt par tā materiālo pusi, jo klausītāju zāle ne tuvu nebija pilna.”⁶⁵ (DL 13.11.1902.)

Salīdzinoši lielāku uzmanību pilsētas publikā aplūkojamajos gados spēja raisīt slavenu vijolnieku vieskoncerti. Piemēram, Sanktpēterburgas konservatorijas profesors Leopolds Auers (*Leopol'd" Auèr"*, 1845–1930) ar vieskoncertiem Dvinskā 20. gadsimta sākumā bija ieradies divreiz – 1901. gada 16. novembrī un 1902. gada 5. novembrī. Abi koncerti guva plašu pilsētas mūzikas mīļotāju uzmanību, par pirmo atzīmējot arī to, ka zāle bija pilna, neraugoties uz augstajām biļešu cenām (DL 21.11.1901.; 09.11.1902.). Savukārt, gluži fenomenālu popularitāti tālaika dvinskiešu sabiedrībā raisīja tobrīd Eiropā pirmos lielos starptautiskos panākumus guvušais jaunais poļu vijolnieks Bronislavs Hubermans (*Bronislaw Huberman*, 1882–1947, krievu val. *Bronislav" Guberman"*). Savā pirmajā viesošanās reizē 1902. gada 25. martā, spriežot pēc atsauksmes, Hubermans spēlēja Fēliksa Mendelszona Vijolkoncertu (nav norādīts, kuru, bet, visticamāk, tas bija op. 64 – J. K.) un Pablo de Sarasates (*Pablo de Sarasate*, 1844–1908) *Karmenfantāziju*.⁶⁶ Citi programmā iekļautie skaņdarbi un koncertmeistara vārds diemžēl nav minēti. Koncerts piepildīja Dvinskas cietokšņa saietu nama zāli ar sajūsminātiem klausītājiem, kuru vidū ar skaļu atbalstu izcēlās dāmu grupa:

“Vispār publika pēc pēdējā numura savu sajūsmu pauda bez jebkādas mēra sajūtas: neaprobežojoties tikai ar skaļiem aplausiem un bezgalīgiem izsaukumiem, liels dāmu pulks devās pāri skatuvei tieši pie nogurušā koncertanta, lai personiski viņam paustu savu sajūsmu un apsveikumus. “Hubermanistes” nomierinājās tikai tad, kad mākslinieks apsolīja aprīlī ierasties un sniegt otru koncertu.”⁶⁷ (DL 30.03.1902.)

Tik tiešām, 17. aprīlī Hubermans atkal koncertēja Dvinskā. Šoreiz, spriežot pēc atsauksmes, programmā bija Pētera Čaikovska (*Petr Čajkovskij*, 1840–1893) Vijolkoncerts un Henrika Veņavska (*Henryk Wieniawski*, 1835–1880) *Fausta fantāzija*⁶⁸, kā pianists koncertmeistars, kurš izpildīja arī atsevišķus klavierdarbus, norādīts Villijs Klasens (*Villi Klassen*). Tiesa, kā atzīmēja laikraksts, šoreiz ļoti augsto biļešu cenu dēļ priekšējās rindas bija visai patukšas. Tomēr tas nemazināja Hubermana gūtos lielos panākumus:

“Par neapstrīdamo koncerta izdošanos runāt ir lieki. Atliek tikai pabrīnīties par mūsu publikas uzstājību, lūdzot atkārtojumus pat tad, kad mākslinieks

65 “Očen' horoš" byl" hudožestvennyj uspěh" koncerta, no nel'zâ togo že skazat' o material'nom" uspěhě, tak" kak" zritel'nyj zal" byl" daleko ne polon".”

66 *Carmen de Bizet. Fantasia de Concert pour Violine avec Piano.*

67 “Voobše publika po ispolnenii poslednâgo nomera vyražala svoe voshišenie bez" vsâkoj mēry: ne dovol'stouvâs" šumnymi applodishmentami i bezčislemnymi vyzovami, bol'saâ tolpa dam" napravilas" čerez" estradu prâmo k" utomlennomu koncertantu dlâ ličnago vyraženiâ svoih" vostorgov" i privoštvoij. “Gubermanistki" uspokoilis' liš' togda, kogda artist" oběšal" dat' u nas" v" aprělē vtoroj koncert".”

68 *Fantaisie brillante sur des motifs de l'opéra Faust de Gounod.*

paziņo, ka viņam vairs nav spēka spēlēt. Tik tiešām: ko iekāro, to arī prasi.”⁶⁹
(DL 20.04.1902.)

Vēl pietiekami lielu publikas uzmanību spēja izpelnīties vijolnieka, Varšavas konservatorijas profesora Staņislava Barceviča (*Stanisław Barcewicz*, 1858–1929, krievu val. *Stanislav” Barcevič”*) vieskoncerts 1901. gada 13. janvārī (DL 17.01.1901) un Sanktpēterburgas konservatorijas profesora čellista Aleksandra Veržbiloviča (*Aleksandr” Veržbilovič”*, 1850–1911) vieskoncerti 1902. gada 30. novembrī un 1903. gada 18. martā (DL 04.12.1902.; 22.03.1903.). Tāpat noturīga Dvinskas koncertu apmeklētāju uzmanība bija vokālajai mākslai. Piemēram, 20. gadsimta pirmajos gados ar panākumiem pilsētā koncertus sniedza gan Sanktpēterburgas Imperatora Krievu operas (Marijas teātra) solisti Leonīds Jakovļevs (*Leonid” Ākovlev”*, 1858–1919) un Gavriils Morskojs (*Gavriil” Morskoj*, 1862–1914) (DL 03.04.1902.), gan savā Eiropas turnejā pilsētā iegriezusies pazīstamā ASV operdziedātāja un vokālā pedagoģe, soprāns Alma Pauela (*Alma Powell*, 1869–1930, krievu val. *Al’ma Pauel”*), kura dziedāja sava koncertmeistara, itāļu pianista un komponista Eudžēnio di Pirani (*Eugenio di Pirani*, 1852–1939, krievu val. *Ēženio de-Pirani*) dziesmas (DL 17.11.1901.). Dvinsku apmeklēja arī pazīstamā somu operdziedātāja, koloratūrsoprāns Alma Fostrēma (*Alma Fohström*, 1856–1936, krievu val. *Al’ma Fostrem”*), viņa tolaik jau tuvojās aktīvās skatuves karjeras noslēgumam, kas tika arī atzīmēts atsauksmē (DL 18.10.1903.).

Savukārt, runājot par kameransambļu un orķestru vieskoncertiem, *Dvinskij Listok* slejās var atrast informāciju tikai par diviem gadījumiem (te gan jāņem vērā, ka laikraksts, visticamāk, publikācijās nedokumentēja pilnīgi visus pilsētā notiekošos mūzikas dzīves notikumus, to daļai paliekot vien reklāmas plakātu un publiskās vietā izlīmētu paziņojumu veidā). 1900. gada 4. oktobrī notika *Bohēmijas stīgu kvarteta* koncerts (DL 28.09.1900.). To 1892. gadā izveidoja Prāgas konservatorijas absolventi, vēlāk pazīstami mūziķi un konservatorijas mācībspēki, iepriekš saistībā ar Leibas Stroka benefices koncerta apmeklējumu laikrakstā atzīmētais Hanušs Vihans, kā arī Karels Hofmans, Jozefs Suks un Oskars Nedbals (Potter 2001). Diemžēl nav atrodamas plašākas ziņas nedz par stīgu kvarteta koncerta programmu, nedz klausītāju atsaucību šim koncertnotikumam.

Spriežot pēc laikrakstā publicētajām recenzijām, lielu atsaucību Dvinskas koncertu apmeklētājos izraisīja Ļvivas (Lembergā) filharmonijas simfoniskā orķestra vieskoncerti 1903. gada rudenī. Iespējams, tā bija pirmā profesionāla, klasiska tipa simfoniskā orķestra viesošānās pilsētā, jo nav atrodamas norādes uz šāda veida vieskoncertiem Dvinskā nedz 19. gadsimta nogalē, nedz 20. gadsimta pirmajos divos gados. Savukārt pašā pilsētā simfoniskā orķestra institūcija nebija izveidojusies.

Pirmais Ļvivas orķestra koncerts, pieteikts kā “ceļā no Rīgas uz Sanktpēterburgu”, Hagelstroma uzceltā pirmā pilsētas teātra zālē notika 30. oktobrī (DL 29. 10. 1903.). Kā pēc koncerta pieminēts atsauksmē, pilnā klausītāju zāle iespēju dzirdēt un

69 “O neizbēžnom” vydaūšemsā uspěhē koncerta govorit’ izlišne. Ostaetsā udivlāt’sā upornym” i nastojčivym” trebovaniām” našej publikoj povtorenij daže togda, kogda artist” zaāvlāet”, čto on” bol’she igrat’ ne v” silah”. Vot” už” po istinē: čego hočeš’, togo i prosiš’.”

izbaudīt klasisku programmu, kurā orķestra un diriģenta Ludvika Čeļanska (*Lûdvik" Čelânskij*) sniegumā izskanēja Staņislava Moņuško (*Stanisław Moniuszko*, 1819–1872) uvertīra operai *Halka* (*Halka*) un Riharda Vāģnera (*Richard Wagner*, 1813–1883) uvertīra operai *Tannheizers* (*Tannhäuser*), Edvarda Grīga (*Edward Grieg*, 1843–1907) svīta *Pērs Gints* (*Peer Gynt*), Ferencs/Franča Lista (*Ferencz/Franz Liszt*, 1811–1886) 2. Ungāru rapsodija un Antonīna Dvoržāka (*Antonín Dvořák*, 1841–1904) Devītā simfonija. Publika jūsmīgi ar aplausiem un ovācijām reaģējusi uz katra skaņdarba izpildījumu (*DL* 05.11.1903.). Laikam gūtie panākumi (gan zāles piepildījuma, gan pārdoto biļešu skaita ziņā) mudināja Ļvivas simfonisko orķestri sniegt Dvinskā vēl vienu koncertu 9. novembrī, kurš arī noritējis izpārdotā pilsētas teātra zālē un guvis vētrainu publikas atzinību (*DL* 12.11.1903.).

Apkopojot ziņas, kas dažādas informācijas fragmentu kopsalikumā sniedz nelielu izgaismojumu par Dvinskā (un hipotētiski arī nedaudz agrāk Dinaburgā) izveidojušos koncertdzīvi 19. gadsimta nogalē un 20. gadsimta sākumā, rodas pamats secināt, ka šī dzīve dažādu vietējo mūziķu organizēto notikumu un pasaulē pazīstamu solistu vieskoncertu norisē bija regulāra. Protams, Dinaburga/Dvinska nevarēja pretendēt uz kultūras metropoles līmenim raksturīgu kultūras dzīves intensitāti un vērienu. Tomēr, paliekot provinces pilsētas statusā, tās mūzikas dzīvi kopumā aplūkojamajā laikposmā pozitīvi ietekmēja ekonomiskā izaugsme un fakts, ka jau 19. gadsimta 80. gados Dinaburga/Dvinska, pateicoties dzelzceļa satiksmei, kas to savienoja gan ar Rīgu, gan Sanktpēterburgu un Varšavu, kļuva par ģeogrāfiski atpazīstamu punktu daudzu mūziķu koncertceļojumos, ļaujot pilsētai vismaz nedaudz uztvert un sajūst arī *pasaulē elpu* mūzikas dzīves procesos.

4. Muzikāliju tirgotāji un mūzikas izglītības iespējas

Jāatzīmē, ka koncertdzīves norisē pilsētā uz 20. gadsimta sākumu sevi bija pieteikuši arī vietējie *spēlētāji*, kuri, kā nojaušams, sadarbojās gan ar vietējiem mūziķiem, gan viesturneju koncertu rīkotājiem (impresārijiem). Vairākos *Dvinskij Listok* sludinājumos var izlasīt, ka biļetes uz dažādiem koncertiem regulāri varēja iegādāties divu muzikāliju tirgotāju veikalos. Viens no tirgotājiem – Karls Jozess (*Karl" Iozes"*), dzimis Liepājā vācu sīkpiļsoņu ģimenē, aptuveni 19. gadsimta astoņdesmitajos gados pārcēlies uz Dinaburgu, bijis ierēdnis, arī bankas darbinieks (LNB LGDB). Interesants ir fakts, ka 19. gadsimta pašā nogalē apmēram piecus gadus Jozesa grāmatveikalā Dvinskā pārdevēja un veikala vadītāja amatā nostrādāja Ansis Gulbis (1873–1936) – vēlāk viens no redzamākajiem grāmatizdevējiem Latvijā (Zanders 2021).⁷⁰

70 Jāpiebilst, ka saistībā ar Hagelstroma nodibinātā pirmā pilsētas teātra darbību parādās ziņas, ka 1888. gadā teātra ēku nomāja "kāds Joziss" (*Iozis*) (Lavrīnec 2006: 78). Vai šeit, pieļaujot nelielas atšķirības uzvārda rakstībā, varētu būt runa par vienu un to pašu personu, Karlu Jozesu, kurš, spriežot pēc sludinājumiem *Dvinskij Listok*, darbojās kā uzņēmīgs muzikāliju tirgotājs? Vai arī kādu no Jozesa ģimenes pārstāvjiem? Izslēgt šādu iespējamību nevar. Turklāt vēl avotos atrodamas ziņas, ka Karls Jozess 19. gadsimta astoņdesmitajos gados Dinaburgā atvēra pēc skaita otro bibliotēku (Ākub 1998: 229). Tas ļauj pieņemt, ka uzņēmējs un viņa ģimenes pārstāvji 19. gadsimta nogalē un 20. gadsimta sākumā iezīmējās pilsētas kultūras dzīvē kā aktīvi tās veidotāji un dalībnieki.

Jozess pilsētā uzturēja grāmatveikalu, kurā arī tirgoja un iznomāja pianīnus, klavieres, fisharmonijas, citus instrumentus, stīgas un notis, kā arī piedāvāja dažādu instrumentu remontu (DL 09.08.1903.). Kā laikmeta aktualitāte un modes atbalsojums ir arī kādā laikraksta numurā ievietotais paziņojums par iespēju Jozesa veikalā iegādāties grafofonus⁷¹, kas ir “spēlējoši, dziedoši un runājoši aparāti”⁷² (DL 17.11.1901.).

Jozesa konkurents pilsētā bija Henriks Dobrijs (*Henrik” Dobryj*), kura uzņēmuma *Dobrijs ar dēliem (Dobryj s” synov’âmi)* veikalos arī varēja iegādāties vai pasūtīt dažādus mūzikas instrumentus, kā arī notis un grāmatas (DL 23.08.1903.).⁷³ Abi uzņēmēji acīmredzami iekļāvās mūzikas dzīves dažādās norisēs, turklāt nereti sludinājumi ar viņu veikalos iegādājamo produkciju ir izlasāmi vienā *Dvinskij Listok* numurā blakus viens otram. Tiesa, diemžēl ārpus sludinājumos publicētās informācijas nav atrodamas sīkākas ziņas par viņu darbību, to, kāds, piemēram, bija Jozesa un Dobrija veikalos tirgoto nošu izdevumu klāsts un saturs. Tomēr 20. gadsimta pirmo trīs gadu laikā muzikāliju tirgotāju regulārie sludinājumi ļauj pieņemt, ka Dvinskas sabiedrībā varēja būt izveidojies pietiekams instrumentu un nošu izdevumu pircēju skaits.

Līdztekus skopajām ziņām par vietējo koncertdzīvi veidojošajiem mūziķiem pilsētas pirmajā laikrakstā sludinājumos izgaismojas norādes uz mūzikas izglītības gūšanas iespējām. Regulāri atrodami sludinājumi, kuros piedāvāta iespēja apgūt klavierspēli pie konservatoriju (nenorādot, kuru) absolventiem (DL 06.10.1901.; 31.10.1901.). Dažreiz arī norādītas konkrētākas ziņas, piemēram, piedāvājums mācīties vijolspēli, mūzikas teoriju un harmoniju pie Berlīnes konservatorijas absolventa E. Zīberta (*Zibert”*) (DL 05.09.1901.) vai klavierspēli pie Leipcijas konservatoristes (DL 31.08.1902.). Citreiz mūzikas apguves iespēja ietverta plašāka piedāvājuma klāstā:

“Jauna persona, kas ir beigusi institūtu un pedagoģisko klasi, pasniedz stundas krievu, franču un vācu valodās un mūzikā.”⁷⁴ (DL 02.10.1902.)

Savdabīgs ir šāds formulējums kādā sludinājumā:

“Dāma, Rubiņšteina skolnieces skolniece, pasniedz mūzikas stundas Dvinskā un Grīvā-Zemgalē.”⁷⁵ (DL 05.07. 1903.)⁷⁶

71 *Graphophone* (krievu val. *графофон*) – viena no agrīnajām skaņu ierakstu atskaņošanas ierīcēm, radīta 1881. gadā vēl pirms gramofona un balstījās uz skaņieraksta reproducēšanu, adatai slīdot pāri vaskotam cilindram (radniecīgi fonogrāfam). <https://web.archive.org/web/20040810065125/http://history.sandiego.edu/gen/recording/graphophone.html> (skatīts 15.04.2021.).

72 “[...] *igraūšie, poušie i govorāšie apparaty.*”

73 Jāatzīmē, ka LNB digitālajā krātuvē ir atrodams fotoattēls, kas liecina, ka Dobrija uzņēmums, tāpat kā Jozesa firma, kā izdevniecība nodarbojās arī ar fotogrāfiju izgatavošanu un tirdzniecību (LNB ZL <http://www.zudusilatvija.lv/objects/object/31470/>, skatīts 15.04.2021.).

74 “*Molodaā osoba, okončivšaā institut” i pedagogičeskij klass”, daet” uroki russkago, francuzskago i německago āzykov” i muzyki.*”

75 “*Dama, učēnica učenicy Rubiņštejna, daet” uroki muzyki v” Dvinskē i Grivē -Zemgallen.”*”

76 Vietas apzīmējums sludinājumā norāda uz kādreizējo Grīvas miestu (senāk *Grīva*, krievu val. *Griva*, Daugavas kreisajā krastā, blakus Dinaburgai/Dvinskai/Daugavpilij), kas 20. gadsimta sākumā atradās Krievijas impērijas Kurzemes guberņas sastāvā. Kā atsevišķa pilsēta Grīva pastāvēja no 1912. gada, savukārt, 1953. gadā to pievienoja Daugavpils pilsētai. Norāde uz Zemgali (adaptācija krievu valodā no *Semgallen*) ir precizējama, jo Grīva un tās apkārtnē atrodas Sēlijas kultūrvēsturiskā novada teritorijā.

Kā mūzikas privātskolotājs pilsētas laikraksta sludinājumu slejās šajā laikā regulāri parādās arī koncertu atsauksmēs vairākas reizes pieminētais “kapelmeistars Vilde” (*kapel'mejster" Vil'de*), kurš “piedāvā mūzikas stundas uz visiem instrumentiem, kā stīgu, tā arī pūšamo, uz izdevīgiem noteikumiem gan pie sevis, gan apmācāmo mājās”⁷⁷ (DL 02.10.1902.).

Šie un citi sludinājumi apliecina, ka 20. gadsimta sākumā kādreizējā Dinaburgā/Dvinskā bija izveidojies noteikts mūzikas, t. sk. mājas muzicēšanas, interesentu loks, kurš gan veidoja klausītājus dažādos koncertos, gan arī organizēja koncertus un tajos muzicēja. Iespējams, augošais pieprasījums apgūt kāda mūzikas instrumenta spēlēšanu un dziedāšanu veicināja arī pirmās profesionālās mūzikas skolas nodibināšanu pilsētas vēsturē. Par to liecina paziņojums *Dvinskij Listok* 1901. gada rudens sākumā.

Paziņojumā teikts, ka no 18. septembra darbību uzsāk brīvmākslinieces L. Verhovskas (*Verhovskaâ*) mūzikas skola, kurā iespējams apgūt klavieru un orķestra instrumentu spēli un dziedāšanu (vīrieši no 18 gadu, sievietes no 16 gadu vecuma). Spriežot pēc publicētās informācijas, mācības mūzikas skolā sastāvēja no trim kursiem: jaunākā, vidējā un augstākā, katrs ilga divus gadus. Pēc visu trīs kursu sekmīgas pabeigšanas absolventam tika izsniegta apliecība, ko parakstīja skolas direktore un visi apmācībā iesaistītie pedagogi. Līdztekus specialitātei visos trīsursos tika īstenota arī mūzikas teorētisko priekšmetu – solfedžo, mūzikas teorijas un harmonijas mācības – apguve. Kā mācību papildpriekšmetiursos norādīti arī klavierspēle visām specialitātēm, muzicēšana ansamblī un orķestrī, dziedāšana korī. Mūzikas skola (vismaz tās darbības sākumposmā) atradās pilsētas centrā, Muižniecības (*Dvorânskaâ*) ielā (mūsdienās Raiņa iela). Skolai bija tiesības rīkot audzēkņu publiskos koncertus, pirms tam saņemot atļauju no pilsētas policijas (DL 12.09.1901.).

Šis fakts kalpo kā atskaites punkts profesionālās mūzikas izglītības institucionālīzācijas sākumam Dvinskā. Jāpiebilst, ka pirmā profesionālā mūzikas izglītības iestāde (mūzikas skola) Dvinskā visticamāk, atbalsoja tās tendences mūzikas izglītībā, kas bija attīstījušās Krievijā 19. gadsimta otrajā pusē un ko raksturoja gan konservatoriju nodibināšanās un darbība, gan arī dažādu privātu mūzikas izglītības iestāžu darbības uzplaukums (Vâz'min 2018: 11). Dinaburgas/Dvinskas vēsturē laikā līdz Pirmajam pasaules karam neatspoguļojas centieni nodibināt, piemēram, Imperatora Krievu mūzikas biedrības (*Imperatorskoe Russkoe muzykal'noe obšestvo*) nodaļu, kā tas notika Rīgā un citu Krievijas gubernu lielākajās pilsētās. Tomēr pirmā privātā mūzikas skola visai ticami varēja adaptēt un vairāku gadu garumā īstenot tālaika Maskavas un Sanktpēterburgas konservatoriju t. s. *zemāko kursu* (profesionālās mūzikas izglītības bāzes līmeņa) apmācības modeli.

Diemžēl nav informācijas par to, vai tiešām 1901. gadā pilsētā atvērta pirmā mūzikas skola piedāvāja un bija arī pieprasījums bez klavierspēles un dziedāšanas apgūt arī pārējo klasiskā simfoniskā orķestra instrumentu (stīgu, pūšamo, sitaminstrumentu)

⁷⁷ “Daū uroki muzyki na vsēh” instrumentah”, kak” strunnyh”, tak” duhovyh”, na vygodnyh” usloviâh” u sebâ i na domu želaūšim”.”

spēli. Nav arī ziņu nedz par skolas dibinātājiem, nedz pedagogiem, kas tajā strādāja. Tomēr apliecinājums tam, ka skola turpināja darboties līdz pat Pirmajam pasaules karam, atrodams vēsturnieka Boļeslava Brežgo pētījumā par Daugavpils vēsturi. Tajā teikts, ka “Pirmā pasaules kara priekšvakarā, 1913. gadā, Daugavpilī bija [...] Verhovskis mūzikas kursi” (Brežgo 1931: 206). Acīmredzot šādi tika apzīmēts Verhovskas mūzikas skolas apmācību modelis, kas sastāvēja no trīs secīgu kursu apguves. Vēl jāpiebilst, ka, spriežot pēc arhīvos pieejamajām ziņām, 1908. gadā Dvinskā tika atvērta vismaz vēl viena privātā mūzikas skola.⁷⁸ Tomēr šī fakta izziņāšana un precizēšana paliek nākamo pētījumu veikšanai, aptverot mūzikas dzīves izgaismojuma turpināšanu laikposmā līdz Pirmajam pasaules karam un Latvijas Republikas nodibināšanai, kas aizsāka jaunu periodu gan pilsētas, gan Latvijas mūzikas kultūrā.

Noslēgums

Šajā publikācijā atspoguļotais pirmreizējais mūzikas dzīves izgaismojums kādreizējā Dinaburgā/Dvinskā 19. gadsimta otrajā pusē un 20. gadsimta sākumā, protams, likumsakarīgi paredz turpināt pētniecību līdz Pirmajam pasaules karam un Latvijas Republikas nodibināšanas laikam. Cerams, ka, sagaidot šīs publikācijas izstrādes laika objektīvo ārējo ierobežojošo apstākļu⁷⁹ izbeigšanos, būs iespējams pētījumu pabeigt, noskaidrojot, vai laikā līdz Pirmajam pasaules karam Dvinskā tiešām tā arī neizveidojās simfoniskais orķestris, kāda bija pilsētas teātru darbības un koncertu norises tālākā intensitāte un mūzikas izglītības iestāžu attīstība. Raksta autors arī saredz pētnieciska izvērsuma perspektīvas tādām tēmām kā dažādu reliģiju (kristīgās baznīcas konfesiju un Mozus ticīgo) un tās institūciju lomai pilsētas mūzikas dzīves attīstībā iepriekšējos gadsimtos. Tāpat pagātnes pieredzes izziņā vērtīga varētu būt uzmanības pievēršana mūzikas dzīves norisēm kādreizējās Polijas–Lietuvas kopvalsts Inflantijas un cariskās Krievijas Vitebskas guberņas poļu un vācbaltiešu muižniecības pilis un Dinaburgas/Dvinskas pilsētas rezidencēs.⁸⁰

Iespējams, ka šī pilsoniskās publiskās mūzikas dzīves pirmā perioda analīze saistībā ar Dinaburgu/Dvinsku spēs arī piedāvāt plašākas salīdzinājuma iespējas ar citu Latvijas pilsētu mūzikas dzīves kultūrvēsturiskajām pieredzēm. Jo potenciāli var iezīmēties gan kopīgas raksturiezīmes, gan reģionālas īpatnības, kuru aktualizācija mūsdienās var palīdzēt labāk saprast un skaidrot to, kā pagātnē dažādās Latvijas vietās veidojās profesionālās mūzikas kultūras tradīcijas. Līdz šim publicēti vairāki pētījumi, kas dažādos rakursos atklāj mūzikas kultūru Rīgā dažādos pagātnes laika periodos (Breģe 1997; Lindenberga, Torgāns, Fūrmane 1997; Gailīte 2003; Lindenberga, Torgāns,

78 Par to liecina Baltkrievijas Nacionālajā vēstures arhīvā atrodamā informācija – 1908. gadā Vitebskas guberņas administrācija izdeva atļauju Dvinskā atvērt privātu mūzikas skolu (krievu val. *učiliše*, ko var tulkot arī kā vidējā līmeņa izglītības iestādi). Šīs izglītības iestādes dibinātājs un darbība vēl ir jāprecizē, tomēr, spriežot pēc pieejamās informācijas, tā bija cita persona, nevis L. Verhovska (NIAB, 1416-1: 133).

79 COVID-19 pandēmija un tās radītie ierobežojumi arhīvu avotu piekļuvei, arī attiecību klimats ar Latvijas kaimiņvalstīm Baltkrieviju un Krieviju.

80 To, ka arī šis aspekts var sniegt vērtīgas atziņas pagātnes mūzikas kultūras pieredzes apzināšanā, apliecina, piemēram, Īevas Paulovičas nesenais pētījums (Pauloviča 2019).

Fūrmane, Čeže 2004; Prānis 2018; Fūrmane 2019; Jaunslaviete 2019; Šarkovska-Liepiņa 2019, 2020; u. c.). Arī, piemēram, Liepājas mūzikas kultūrai pagātnē un mūsdienās uzmanība ir tikusi pievērsta dažādos pētījumos (Fūrmane 2012; Loos 2012; Gailīte 2012; Lēvalde, Valce 2021).

Vienlaikus veiktā pētījuma kontekstā būtiski izcelt dažus aspektus, kas Latvijas mūzikas vēstures kopējā platformā var pirmajā mirklī likties nedaudz mulsināši. Līdz šim Latvijas mūzikas pagātnes pētišanā un vēstures rakstīšanā redzamību guvis arī kādreizējās vācbaltiešu sabiedrības devuma akcentējums. Uzmanības pievēršana Dinaburgas/Dvinskas pilsoniskajai mūzikas dzīvei ļauj konstatēt, ka caur to Latvijas mūzikas vēsturē acīmredzami ienāk primāri krievu valodā, papildinoši poļu, daudz mazāk vācu valodā sakņotā kultūrvidē. Arī jidišā runājošā lielā ebreju kopiena bija acīmredzami ļoti spēcīgi jūtams pilsētas kultūrvides elements 19. gadsimta otrajā pusē un 20. gadsimta sākumā. Savukārt, latviešu jeb latgaliešu valodā un kultūrā balstīts slānis pilsētā līdz Latvijas valsts izveidošanai faktiski vēl nebija nostiprinājies.⁸¹

Viens no agrīniem impulsiem tam bija, piemēram, Dinaburgas cietokšņa garnizona virsnieka Lapiņa dzīvoklī organizētais Ādolfā Alunāna (1848–1912) lugas *Icigs Mozes* uzvedums 1875. gadā (Geikina 2015: 13). Cariskās Krievijas armijas Vidzemes pulka kapteinis (vēlāk Latvijas Republikas armijas ģenerālis) Ādams Kreicbergs (1861–1933), no 1886. līdz 1913. gadam dienēdams Dinaburgas/Dvinskas cietokšņa garnizonā, savā dzīvoklī ar domubiedriem regulāri organizēja latviešu literatūras, teātra un dziedāšanas privātus vakarus. Tajos esot piedalījies arī Andrejs Pumpurs (1841–1902), kurš kā cariskās armijas virsnieks 19. gadsimta nogalē strādāja Dvinskas garnizona intendantūrā jeb mantu noliktavā par apgādnieku (LKV 1933; Kalnačs 2021). 20. gadsimta sākumā atsevišķi pilsētnieki un apriņķa iedzīvotāji izveidoja Latviešu pulciņu, kurā tika izstrādāti statūti arī Latviešu biedrības izveidošanai. Tomēr organizācija savā darbībā dažādu iemeslu dēļ tā arī neizvērtās par aktīvu latviešu (latgaliešu) valodas un kultūras nesēju pilsētā (Soms 2000: 85). Tikai 1909. gada pavasarī ar cariskās Krievijas pārvaldes atļauju Dvinskā notika pirmais publiskais *Latviešu vakars* ar teātra izrādīšanu un kora dziedāšanu (Barkovska 2003: 16). Tādējādi objektīvi dažādu apstākļu sakritībā Pirmā pasaules kara izskaņā daudz mazākā Rēzekne kļuva par politisko notikumu centru, lemjot par Latgales pievienošanas pārējiem latviešu kultūrvēsturiskajiem novadiem. 1917. gada pavasarī un rudenī Rēzeknē notikušie divi Latgales latviešu kongresi galīgi izlēma šo jautājumu (Soms 2018). Savukārt pēc Latvijas Republikas nodibināšanas pilsētā, kas nu jau nesa Daugavpils nosaukumu, kultūras un mūzikas dzīvē vēl ilgi bija uztverams spēcīgais krievu valodā, arī jidišā, poļu un baltkrievu valodās sakņotais kultūrvēsturiskās pieredzes slānis (Čakša 2014: 89–91).

Šie slāņi un to ietekme kultūrvidē Daugavpilī ir skaidri uztverama arī mūsdienās. Turklāt tiem pāri klājas Otrā pasaules kara traģiskie notikumi (Latvijas valsts neatkarības zaudēšana *de facto*, pilsētas nopostīšana, holokausts) un PSRS okupācijas

81 Jāatceras, ka laikā no 1865. līdz 1904. gadam spēkā bija cariskās Krievijas pārvaldes noteiktais drukas aizliegums latīņu alfabētā Vitebskas guberņā (Rubulis 1990: 77; Salceviča 2004). Tas vēl vairāk samazināja jau tā pavisam nelielās iespejas Dinaburgā/Dvinskā iesakņoties latgaliešu kultūras izpausmēm.

laikā 20. gadsimta otrajā pusē piedzīvotās agresīvās, impēriski šovinistiskās rusifikācijas un industrializācijas politikas hronoloģiski jaunākā pieredze, kas Daugavpili skāra ļoti intensīvi (Barkovska, Šteimans 2005: 67–101). Tas ļauj secināt, ka Latvijas mūzikas un plašāk arī kopējās kultūras mantojumā izgaismojas dažādu pieredžu savijumi un mijiedarbes. Aktualizējot to kultūras atmiņā, mēs saskaramies ar aizraujošu un vienlaikus pētnieciskajā izziņā sarežģītu jautājumu kopu. Tomēr atbilžu meklēšana uz šiem jautājumiem cita starpā ir viena no Latvijas mūzikas vēstures rakstīšanas iezīmēm, mēģinot objektīvi iepazīt un skaidrot pagātnē radušos daudzslāņaino mantojumu šodienas zināšanu un pieredzes kontekstā.

BIBLIOGRĀFIJA

AVOTI

Nepublicētie avoti

Vitebskoe gubernskoe upravlenie. Krajnije daty dela 1798–1917 [Vitebskas guberņas pārvalde, periods 1798–1917)], NIAB, 1416. f., 1. apr.

Publicētie avoti

PKVG = *Pamātnaâ knižka Vitebskoj gubernii na 1864 god* [Vitebskas guberņas uzziņu grāmata par 1864. gadu]. *Izdana Vitebskim" gubernskim" statističeskim" komitetom" pod" redakcijej A. M. Sementovskogo. Sanktpeterburg": tipografiâ K. Vul'fa.*

PSZRI = *Polnoe sobranie zakonov" Rossijskoj imperii (1897)* [Pilnīgs Krievijas impērijas likumu krājums]. *Sobranie vtoroe. Tom' 12. Otdēlenie pervoe. Sanktpeterburg"*.

PVPNRI = *Pervaâ vseobšââ perepis' naseleniâ Rossijskoj imperii 1897 goda* [Pirmā vispārējā tautas skaitīšana Krievijas impērijā 1897. gadā]. *Izdanie central'nago statističeskago komiteta ministerstva vnutrennih" děl", pod" redakcij N. A. Trojnickogo. V. Vitebskaâ guberniâ. Tetrad' 2 [1901]. Sankt"-Peterburg": Tipografiâ knâzâ V. P. Mešerskago.*

Teobal'd" [Vasilij fon Rotkirh] (1890). *Skazanie o Dinaburgskom" teatrě. Vospominaniâ Teobal'da, č. 3: Dinaburgskie vospominaniâ. Vil'na: Tipografiâ A. G. Syrkina, 63–68.*

PERIODIKA

Artist" [Moskva]: 1890, № 5.

Dvinskij Listok

Publicētā informācija rubrikā *Teatr" i muzyka* ("Teātris un mūzika") un sludinājumu sadaļā sekojošos laikraksta numuros:

1900. gads: 30.03.1900.; 07.05.1900.; 01.06.1900.; 13.08.1900.; 17.08.1900.; 28.09.1900.; 15.10.1900.; 29.10.1900.; 16.11.1900.; 21.12.1900.; 23.11.1900.; 03.12.1900.

1901. gads: 03.01.1901.; 10.01.1901.; 17.01.1901.; 24.02.1901.; 14.03.1901.; 17.03.1901.; 21.03.1901.; 24.03.1901.; 18.04.1901.; 25.04.1901.; 14.07.1901.; 05.09.1901.; 06.10.1901.; 10.10.1901.; 31.10.1901.; 17.11.1901.; 21.11.1901.; 28.11.1901.; 15.12.1901.; 29.12.1901.

1902. gads: 30.03.1902.; 03.04.1902.; 20.04.1902.; 26.06.1902.; 31.07.1902.; 31.08.1902.; 21.09.1902.; 02.10.1902.; 09.10.1902.; 12.10.1902.; 30.10.1902.; 09.11.1902.; 13.11.1902.; 04.12.1902.; 14.12.1902.

1903. gads: 15.01.1903.; 18.01.1903.; 08.02.1903.; 26.02.1903.; 05.03.1903.; 08.03.1903.; 12.03.1903.; 22.03.1903.; 12.04.1903.; 19.04.1903.; 05.07.1903.; 09.08.1903.; 23.08.1903.; 20.09.1903.; 18.10.1903.; 29.10.1903.

Nuvellist'' [Sankt-Peterburg]: 1853, № 5; 1858, № 4.

Rigasche Zeitung: 29.05.1858; 07.06.1880.

Teatral'nyj i muzykal'nyj vēstnik'' [Sankt-Peterburg]: 1858, № 27.

Vitebskija Gubernskija vēdomosti: 1856, № 37.

LITERATŪRA

Ādams Kreicbergs. LKV = Latviešu konversācijas vārdnīca (1933). Sast. Arveds Švābe, Aleksandrs Būmanis, Kārlis Dišlers. 9. sējums. Rīga: A. Gulbja apgāds, 17975–17976.

Barkovska, Genovefa (2003). Sabiedriskā dzīve Dvinskā 20. gadsimta sākumā laikraksta *Drywa* slejās (1908–1914). *Daugavpils universitātes Humanitārās fakultātes XII Zinātnisko lasījumu materiāli. Vēsture*. VI sēj. I daļa (sast. Aleksandrs Ivanovs). Daugavpils: Daugavpils Universitātes Akadēmiskais apgāds *Saule*, 14–20.

Barkovska, Genovefa, un Josifs Šteimans (2005). *Daugavpils vēstures lappuses*. Rēzekne: Latgales Kultūras centra izdevniecība.

Barzdeviča, Margarita (2021). Zviedru laiks Vidzemē un Inflantija. *Nacionālā enciklopēdija*. <https://enciklopedija.lv/skirklis/22229-Zviedru-laiks-Vidzemē-un-Inflantija> (skatīts 12.03.2021.).

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

Brežgo, Boļeslavs (1931). Daugavpils. *Latvijas pilsētu vēsture*. Sast. Kārlis Apinis. Rīga: A. Gulbja apgāds, 190–208.

Čakša, Valda (2014). *Tautas konservatorijas Latgales kultūroidē (1923–1941)*. Rēzekne: [b. i.].

Frühauf, Tina (2015). The Reform of Synagogue Music in the Nineteenth Century. *The Cambridge Companion to Jewish Music*. Ed. Joshua S. Walden. Cambridge: Cambridge University Press, 187–200.

Fuks, Marian (2003). Musical Traditions of Polish Jews. *Polish Music Journal*. Los Angeles: University of Southern California. [https://polishmusic.usc.edu/research/publications/polish-musicjournal/vol6no1/musical-traditions-of-polish-jews/#\[1](https://polishmusic.usc.edu/research/publications/polish-musicjournal/vol6no1/musical-traditions-of-polish-jews/#[1) (skatīts 01.04.2021.).

Fūrmane, Lolita (2012). 18. gadsimta mūzikas avoti Liepājas Sv. Trīsvienības katedrālē. *Letonica* Nr. 2 (23). Sast. Kārlis Vērdiriņš. Rīga: LU Literatūras, folkloras un mākslas institūts, 67–85.

Fūrmane, Lolita (2019). Dažas piezīmes par okazionālajiem skaņdarbiem 17. gadsimta Rīgas mūzikā. *Mūzikas akadēmijas raksti*, XVI. Sast. Lolita Fūrmane. Rīga: Jāzepa Vītola Latvijas Mūzikas akadēmija, 34–91.

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

Gailīte, Zane (2012). *Laika sijātas skaņas. Liepāja*. Rīga: Pils.

Geikina, Silvija (2015). *Daugavpils teātris*. Rīga: Mansards.

Griškaitē, Reda (2019). Vasilijus von Rothkirchas ir teatros. *Krantai*, № 1. Vilnius, 12–16.

Âkub, Zalman (1998). *Daugavpils v prošlom. Publikacii kraevedâ*. Daugavpils: A.K.A.

Jaunslaviete, Baiba (2019). 18. gadsimta nogales (1782–1800) koncertdzīve Rīgā *Theaterzettel* kolekcijas liecībās. *Mūzikas akadēmijas raksti*, XVI. Sast. Lolita Fūrmane. Rīga: Jāzepa Vītola Latvijas Mūzikas akadēmija, 135–158.

Ūdina, Vera (2011). Osnovnye tendencii razvitiâ provincial'noj muzykal'noj kul'tury vo vtoroj polovine 19 veka. *Učēnye zapiski Orlovskogo gosudarstvennogo universiteta*. № 2. Orel: Orlovskij gosudarstvennyj universitet, 346–353.

Kalnačs, Benedikts (2021). Andrejs Pumpurs. *Nacionālâ enciklopēdija*. <https://enciklopedija.lv/skirkklis/37309-Andrejs-Pumpurs> (skatīts 25.04.2021.).

Kantonisty. ÈÈÈ = Èlektronnaâ evrejskaâ ènciklopediâ. <https://eleven.co.il/jews-of-russia/history-status-1772-1917/11955/> (skatīts 12.04.2021.).

Kaufman, Thomas (2001). Castellano, Francesco. *Grove Music Online*. <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-5000009430> (skatīts 11.04.2021.).

Klier, Džon=John Klier (2012). Razvitie zakonodatel'stva o evreâh Rossijskoj imperii. *Istoriâ evrejskogo naroda v Rossii. Ot razdelov Pol'si do padeniâ Rossijskoj imperii, 1772–1917*. Sost. Israel' Lur'e. Ierusalim: Gešarim, Moskva: Mosty kul'tury, 23–37.

Krodzneeks I. (Krodznieks, I.) (1887). Par zemgaliešiem. *Austrums*, 3. gads, Nr. 2. Maskava: izdevējs J. Velme, 82–94.

Kudiņš, Jānis (2019). *Oskars Stroks. Tango karaļa mantojums*. Rīga: Zinātne.

Kundziņš, Kārlis (1968). *Latviešu teātra vēsture. 1. sējums*. Rīga: Liesma.

Lavrinec, Pavel (1999). Baron Vasilij fon Rotkirh, Dinaburgskij teatr i litovskaâ mifologiâ. *Baltijskij arhiv. Russkaâ kul'tura v Pribaltike*. T. IV. Sost. Ūrij Abyzov. Riga: Daugava, 171–178.

Lavrinec, Pavel (2006). Cvetušij period. Dinaburgskij teatr po vospominaniâm Vasiliâ fon Rotkirha. *Provincial'nyj al'manah Hronos*. № 8. Daugavpils: obšestvo *Hronos*, 70–78.

Lavrinec, Pavel (2008). Baron V. A. fon Rotkirh. *Latgale kā kultūras pierobeža*. Sast. Fjodors Fjodorovs. Daugavpils: Daugavpils Universitātes Akadēmiskais apgāds *Saule*, 299–307.

LGDB – Digitālā datubāze Latviešu grāmatniecības darbinieki līdz 1918. gadam. <http://lgdb.lnb.lv/> Objekts: <http://lgdb.lnb.lv/index/person/29/> (skatīts 15.04.2021.).

Lēvalde, Vēsma, un Ilze Valce (2021). *Liepājas simfoniskais orķestris – ceļš mūzikā*. Liepāja: fonds *Uniting History*. <https://www.youtube.com/watch?v=srtlroF0Avk> (skatīts 20.04.2021.).

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

Lindenberga, Vita, Jānis Torgāns, Lolita Fūrmane un Mikus Čeže (2004). *Skaņuloki gadsimtos*. Rīga: Zinātne.

Loos, Helmut (2012). Geistliche Konzerte und Orgelvorträge von Johannes Sermuysl in der Dreifaltigkeitskirche zu Libau an der Welt größter Orgel (1887–1912). Ein Beitrag zur Repertoireforschung. *Jahrbuch des Bundesinstituts für Kultur und Geschichte der Deutschen im östlichen Europa*, Band 20. Hrsg. Matthias Weber. Oldenburg: Bundesinstitut für Kultur und Geschichte der Deutschen im östlichen Europa, 361–378.

Medvedev, Petr (1929). Dva goda v Dinaburge. *Vospominaniâ*. Leningrad: Academia, s. 148–176.

Medvedev Pëtr Mihajlovič. BRĒ = Bol'shaâ Rosijskaâ Ēnciklopediâ (glav. red. Ūrij Osipov). https://bigenc.ru/theatre_and_cinema/text/2197202 (skatīts 10.04.2021.).

MRDMBP = *Metodičeskie rekomendacii dlâ municypal'nyh bibliotek v pomoš' sostavleniû plana meropriâtij na 2019 god*. (2019). Pskov: Pskovskaâ oblastnaâ universal'naâ naučnaâ biblioteka (Otdel koordinacii deâtel'nosti bibliotek oblasti). https://drive.google.com/file/d/1vvAid8Lna750BPx_aN2qgnZkJ-lekJ8F/view (skatīts 12.04.2021.).

Myš", M. I. (1914). *Rukovodstvo k" russkim" zakonam" o evreâh"*. Sanktpeterburg".

Pauloviča, Ieva (2019). Mājmuzicēšana Vidzemes lauku muižās 18. gadsimta otrajā pusē. *Mūzikas akadēmijas raksti*, XVI. Sast. Lolita Fūrmane. Rīga: Jāzepa Vītola Latvijas Mūzikas akadēmija, 113–134.

Potter, Tully (2001). Wihan Quartet. *Grove Music Online*. <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000044284> (skatīts 11.04.2021.).

Prānis, Guntars (2018). *Missale Rigense Livonijas garīgajā kultūrā. Gregoriskie dziedājumi viduslaiku Rīgā*. Rīga: Neputns.

Rancāne, Anna (2010). Nikolajs Hagelstroms. *Iezīmēti Daugavpilī. Ievērojamākās personības Daugavpils vēsturē*. Daugavpils: Daugavpils pilsētas dome, 25–26.

Rodkin, Boris (1914). Vsâ teatral'no-muzykal'naâ Rossiâ. Imennoj ukazatel' B. S. Rodkina (Republikaciâ i naučnoe redaktirovanie N. I. Teterinoj). *Istoriâ Russkoj muzyki* (2011). Tom 10B. Kniga II. 1890–1917 Hronograf. Red. E. M. Levašov. Moskva: Âzyki slavânskikh kul'tur, 1183–1227.

Rubulis, Aleksis (1990). *Katoļu rokasgrāmata*. Luvēna: Gaisma.

Salceviča, Ilona (2004). Cīņa pret drukas aizliegumu. Latgaliešu atmoda pirms 100 gadiem. *Latvijas Vēstnesis*, Nr. 51, <https://www.vestnesis.lv/ta/id/86398> (skatīts 30.04.2021.).

Selivanov, A. (1892). Vitebskaâ guberniâ. *Ènciklopedičeskij slovar' Brokgauza i Efrona*. T. 12. Sankt-Peterburg, 557–662.

Sementovskij, Aleksandr" (1872). *Ètnografičeskij obzor" Vitebskoj gubernii*. Sankt"-Peterburg": tipografiâ M. Hana.

Soms, Henrihs (2000). Latvieši Daugavpilī 20. gadsimta sākumā. *Daugavas raksti. No Daugavpils līdz Pļaviņām*. Sast. Vaida Villeruša. Rīga: Latvijas Kultūras fonds, 82–90.

Soms, Henrihs, un Artjoms Maļļins (2012). *Daugavpils cietoksnis*. Daugavpils: Daugavpils pilsētas dome.

Soms, Henrihs (sast.) (2018). *1917. gada Latgales kongress avotos, apcerēs un pētījumos*. Daugavpils: Daugavpils Universitātes Akadēmiskais apgāds Saule.

Šarkovska-Liepiņa, Ilze (2019). Baltijas vācu solodziesma un Gustavs fon Mengdens. *Mūzikas akadēmijas raksti*, XVI. Sast. Lolita Fūrmane. Rīga: Jāzepa Vītola Latvijas Mūzikas akadēmija, 11–33.

Šarkovska-Liepiņa, Ilze (2020). *Latvijas mūzika renesansē: priekšvēstneši, briedums, konteksti*. Rīga: Latvijas Universitātes Literatūras, folkloras un mākslas institūts.

Tādens, Edvards=*Edward Thaden* (2000). Rusifikācijas administratīvie paņēmieni. 1855.–1881. *Latvija 19. gadsimtā*. Sast. Jānis Bērziņš. Rīga: Latvijas Vēstures institūta apgāds, 506–530.

Teobal'd" (1888). Skazanie o Dinaburgskom" teatrě. *Vilenskij Vēstnik"*. № 239.

Valuev, Petr (1961). *Dnevnik P. A. Valueva, ministra vnutrennih del*. Tom II (1865–1876). Moskva: Akademiâ nauk SSSR.

Verevočnikova, Galina (2006). Iz istorii Dinaburgskogo teatra (1850–1860 gody). *Provincial'nyj al'manah Hronos*, № 8. Sost. Faina Osina. Daugavpils: obščestvo *Hronos*, 65–69.

Vitebskas gubernā. LKV = Latviešu konversācijas vārdnīca (1933–1934). Sast. Arveds Švābe, Aleksandrs Būmanis, Kārlis Dišlers. 10. sējums. Rīga: A. Gulbja apgāds, 20229–20230.

Vâz'min, Ūrij (2018). Istorîâ razvitiâ muzykal'nogo obrazovaniâ v Rossii XIX – načalo XX vv. *Vestnik Orenburgskogo gosudarstvennogo universiteta*. № 6 (218). Orenburg: Orenburgskij gosudarstvennyj universitet, 6–11.

Zanders, Viesturs (2021). Ansis Gulbis. *Nacionālā enciklopēdija*. <https://enciklopedija.lv/skirklis/107112-Ansis-Gulbis> (skatīts 28.04.2021.).

ZL – Digitālā senu zīmējumu kopiju, atklātņu un fotogrāfiju krātuve *Zudusī Latvija*, objektu kopa *Daugavpils*: <https://www.zudusilatvija.lv/objects/division/676/>. Objekts: <http://www.zudusilatvija.lv/objects/object/31470/> (skatīts 15.04.2021.).

Žilvinskaâ, Lûdmila (2009). *Novye materialy o samoupravlenii Dinaburga – Daugavpilsa v konce XIX – načale XX veka*. Rīga: biedrība *Seminarium Hortus Humanitatis* <http://seminariumhumanitatis.positiv.lv/18%20almanax/zilvinska%20.htm> (skatīts 02.04.2021.).

ZIŅAS PAR AUTORIEEM

Mārtiņš Boiko (1960), Dr. Phil., 1984. gadā absolvējis Jāzepa Vītola Latvijas Mūzikas akadēmiju (toreizējo Valsts konservatoriju) ar diplomdarbu *Muzikālās racionalitātes jēdziens Makša Vēbera mūzikas socioloģijā*. Kopš 2004. gada viņš ir Jāzepa Vītola Latvijas Mūzikas akadēmijas profesors, kopš 2008. gada – arī pētnieks šīs augstskolas Zinātniskās pētniecības centrā. Doktora grādu ieguvis 1995. gadā Hamburgas Universitātes Muzikoloģijas institūtā. No 1999. līdz 2002. gadam bijis Aleksandra fon Humbolta fonda stipendiāts Bambergas Universitātē. 2005.–2011. gadā vadījis Rīgas Stradiņa Universitātes Komunikācijas fakultātes Komunikācijas studiju katedru. Galvenās darbības nozares ir mūzikas antropoloģija un etnomuzikoloģija, pētniecības jomas – Baltijas tradicionālā mūzika, vokālā daudz balsība, rečitatīvs, skaņu ainava, klusums un klusēšana kā kultūras fenomeni u. c. Darbu klāstā ir monogrāfijas *Latviešu teikto dziesmu melodiskā veidojuma tehnikas* (2003) un *Lietuviešu sutartines un to Baltijas konteksti* (2008), kā arī teju 70 mazāki pētījumi un raksti par Baltijas mūziku.

E-pasts: martins.boiko@jvlma.lv

Eridana Žiba (1974), Mg. art., studējusi klavierspēli Jāzepa Vītola Latvijas Mūzikas akadēmijā un Karlsrūes Mūzikas augstskolā (*Hochschule für Musik Karlsruhe*), strādājusi Karlsrūes Mūzikas augstskolā un JVLMA par klavierspēles, kameransambļa un klavierpavadījuma docētāju un koncertmeistari. Kopš 2014. gada viņa ir galvenā bibliogrāfe, kā arī lasītavas vadītāja (2015–2017 un 2019–2021) Latvijas Nacionālās bibliotēkas Alfrēda Kalniņa mūzikas lasītavā. E. Žiba piedalījies digitālo kolekciju “Kultūras kanons”, “Dziesmu svētku krātuve” un “Nošu arhīvs” satura veidošanā. Kopš 2019. gada viņa aktīvi iesaistās LNB Rīgas Pilsētas teātra kolekcijas materiālu izpētē un katalogizēšanā. Iegūtos rezultātus prezentējusi referātos LKA konferencē *Kultūras Krustpunkti XIV* (2020) un JVLMA konferencē *18.–20. gadsimta mūzikas kultūra un sociālvēsturiskie konteksti Latvijā: jaunākie pētījumi* (2021).

E-pasts: Eridana.Ziba@lnb.lv

Lolita Fūrmane (1958), Dr. art., absolvējusi Jāzepa Vītola Latvijas Mūzikas akadēmiju (toreizējo Valsts konservatoriju, 1982). Papildinājusi izglītību Upsalas Universitātes Muzikoloģijas institūtā, 1995. gadā aizstāvējusi promocijas darbu *Mūzikas izglītības vēsturiskie un teorētiskie aspekti Latvijā 19. gadsimtā un 20. gadsimta sākumā*, iegūstot mākslas zinātņu doktora grādu. Kopš 1989. gada L. Fūrmane ir JVLMA docētāja, 2001.–2007. gadā bijusi Mūzikas vēstures katedras vadītāja. 2005. gadā ievēlēta profesores un Zinātniskās pētniecības centra pētnieces amatā. L. Fūrmanes zinātnisko interešu loks aptver Eiropas klasiskās mūzikas mantojumu un Latvijas mūziku. Kā Vācijas Akadēmiskā Apmaiņas Dienesta (DAAD) un Māras Doles (ASV) stipendiāte viņa padziļināti studējusi mūzikas avotus Florencē, Berlīnē un citur. 2011. gadā vadījusi starptautisku projektu, kas veltīts 18. gadsimta mūzikas rokrakstu katalogizācijai Liepājas Sv. Trīsvienības katedrālē (partneri bija Leipciņas Universitāte un Baha arhīvs Leipciņā). Viņa ir vairāku izvērstu zinātnisko publikāciju, tai skaitā monogrāfisku izdevumu, autore.

E-pasts: lolita.furmane@jvlma.lv

Baiba Jaunslaviete (1964), Dr. art., absolvējusi Jāzepa Vītola Latvijas Mūzikas akadēmiju (toreizējo Valsts konservatoriju, 1988). 1993. gadā viņa ieguvusi mākslas zinātņu doktora grādu, aizstāvot disertāciju *Izskatu traktējumi 20. gadsimta otrās puses kompozīcijās: skats caur latviešu kamermūzikas prizmu*. Kopš 1995. gada B. Jaunslaviete ir docētāja, kopš 2014. gada – asociētā profesore Jāzepa Vītola Latvijas Mūzikas akadēmijā. 2005. gadā viņa ievēlota par JVLMA Zinātniskās pētniecības centra pētnieci. B. Jaunslaviete bijusi JVLMA ikgadējā izdevuma *Mūzikas akadēmijas raksti* redaktore un sastādītāja (2004–2014, 2016–2018); šīs sērijas ietvaros laisti klajā arī viņas apjomīgākie darbi – izlase *Latviešu mūzika cittautu kritiķu skatījumā, 1873–1926* (2004) un kolektīvā monogrāfija *Maija Einfelde dzīvē un mūzikā* (2016). Latvijas un ārzemju zinātniskajos izdevumos publicēta virkne rakstu par Latvijas mūzikas dzīvi 19. gadsimta otrajā un 20. gadsimta pirmajā pusē, kā arī daudziem mūzikas analīzes aspektiem.

E-pasts: baiba.jaunslaviete@jvlma.lv

Zane Prēdele (1981), Dr. art., studējusi muzikoloģiju Jāzepa Vītola Latvijas Mūzikas akadēmijā (JVLMA). 2015. gadā viņa aizstāvējusi promocijas darbu *Jāzeps Vītols kultūras atmiņas dinamikā: kanoni un arhīvi* (zinātniskā vadītāja – prof. Lolita Fūrmane), iegūstot mākslas zinātņu doktora grādu. Kopš 2015. gada Z. Prēdele ir JVLMA Zinātniskās pētniecības centra pētniece un bijusi centra vadītāja pienākumu izpildītāja no 2017. līdz 2019. gadam. Kopš 2008. gada viņas pārziņā ir arī Jāzepa Vītola piemiņas istabas arhīvs JVLMA. Z. Prēdele piedalījies vairākos Latvijas mūzikas vēstures pētniecības projektos: *Jāzepa Vītola piemiņas istabas arhīva materiālu izpēte un katalogizācija* (2016), *Jāzepa Vītola arhīvs franču un krievu dokumentos 1921–1948* (2016), *Sakrālās mūzikas mantojuma izpēte Latvijas luterāņu baznīcās* (2018) u. c. Kopš 2017. gada viņa ir pieaicinātā docētāja JVLMA, kopš 2006. gada – Eiroradio mūzikas projektu koordinatore Latvijas Radio 3 *Klasika*.

E-pasts: zane.predele@jvlma.lv

Jānis Kudiņš (1974), Dr. art., absolvējis Jāzepa Vītola Latvijas Mūzikas akadēmiju (1997. gadā Bc. art. mūzikas vēsturē un teorijā, 1999. gadā Mg. art. muzikoloģijā) un 2008. gadā ieguvis doktora zinātnisko grādu muzikoloģijā. JVLMA docētājs kopš 1996. gada, profesora amatā ievēlēts 2017. gadā. Kā pētnieks darbojas arī Zinātniskās pētniecības centrā (bijis centra vadītājs no 2008. līdz 2012. gadam). Laikā no 2008. līdz 2017. gadam pildījis Muzikoloģijas katedras vadītāja pienākumus. Docētie studiju kursi un pētnieciskās intereses saistītas ar Latvijas un Baltijas mūzikas vēsturi (19.–20. gadsimts); stila problēmiku, 20. gadsimta modernisma un postmodernisma jēdzieniem mūzikā un mākslā; zinātniskās pētniecības metodoloģiju; 20. gadsimta pirmās puses Eiropas populārās mūzikas kultūru. Vairāku zinātnisko publikāciju autors latviešu un angļu valodā (to vidū divas monogrāfijas), aktīvs zinātnisko konferenču un semināru dalībnieks Latvijā un citās valstīs.

E-pasts: janis.kudins@jvlma.lv

SUMMARIES

HERDER AND STREETSONGS (*GASSENHAUER/ GASSENLIEDER*)

By Mārtiņš Boiko

Keywords: Herder and music, Herder as music practitioner, Herder and Hamann, Herder and Hartknoch, *Gassenhauer/Gassenlieder*, German folksong

Within the global Herder discourse, the thematic field “Herder and music” appears as moderately developed. My collection of studies directly focusing on that field includes about five dozen literary units. (This does not include studies on “Herder and folksong” which is considered a separate field.) The most frequently considered aspects are: Herder on the relationship between music and poetry, Herder’s ideas of the role of music in education, Herder on music and religion (including: Herder and the Lutheran church song), his ideas about music history, musical works with Herder’s lyrics, composers and musicians in Herder’s immediate circle and his communication with them, Herder and his impact on later German music life (festivals celebrating him), the folklorization of Herder’s lyrics, Herder on opera and drama, Herder as a forerunner of the romantic attitude towards music, romantic music reception and other. What is almost completely omitted until now, is the topic “Herder as music practitioner”, and that is what this essay focuses, namely: the young Herder as a practitioner of the *Gassenhauer/Gassenlieder* – street or popular songs – in his Riga period (1764–1769). The evidence of him singing *Gassenhauer/Gassenlieder* is found in his correspondence with Hamann in spring 1766 before and after their meeting in Mitau where Hamann served as a secretary to Hofrat Christoph Anton Tottien (1721–1790). In March of that year, Hamann wrote to Herder that he should better sing church songs from a songbook rather than the “witty *Gassenhauer*” that he used to practice together with his friend and publisher Johann Friedrich Hartknoch. Herder answers Hamann’s advice indirectly by ironizing and tells him in a letter from mid-May 1766 that on the way to Riga (after visiting Hamann) in a clattering carriage on a bumpy road he has sung a dozen *Gassenlieder*. This episode points clearly to the young Herder as a rather experienced participant of a popular singing practice who was in command of a considerable repertoire. To my knowledge, later in his writings Herder has never made any reference to himself practicing street songs again. The term *Gassenhauer* or *Gassenlieder* never appears in his later writings either, however, he indirectly alludes to it in the introduction of his unpublished folksong compilation *Alte Volkslieder* of 1774 when claiming to show through that compilation “what a difference there is” between “the true folk song and the recent sickly-sweetish street tone (*Gassenton*).” Thus, a profound change has taken place in Herder’s thinking and value system between 1766 and 1774. The source of that change seems to be Herder’s in-depth study of Macpherson’s *Ossian* and Percy’s *Reliques of Ancient English Poetry*, with which he had become fascinated in the meantime.

SCORES AND PLAYS IN THE COLLECTION OF THE RIGA 1ST CITY (GERMAN) THEATRE

By Eridana Žiba

Keywords: *Rigaer Stadttheater*, hand-written scores and editions, plays, librettos, stamps, autographs

The collection of materials related to the Riga 1st (German) theatre or *Rigaer Stadttheater* arrived in the stock of the National Library of Latvia in 2012, but the catalogization and arrangement of the collection was started in 2019. The main value of the collection is the library that was formed alongside the development of the theatre (1782–1919). As the Riga 1st (German) theatre (hereinafter referred to as Riga City Theatre) hosted dramatic, opera and ballet troupes, the collection consists of scores, copies of plays and a few other items, such as reviews, correspondence, dance schemes, two business cards, several notebooks, an act illustrating ticket control procedures, a few handwritten papers and other documents. In total, the collection consists of about 2000 items – around 380 printed or handwritten scores, around 1600 books (including several copies of the same edition) and a few other sources.

About a half of the total scores (around 200 titles) refer to musical theatre productions. There are scores of operas, Singspiele and vaudevilles, sheet music for individual orchestral parts and piano scores. The second most important part of the scores is sacred music, namely vocal and vocal symphonic opuses of religious character (around 140 titles). Additionally, the section of symphonic music is also considerable and quite noteworthy as it contains opuses composed by the Riga City Theatre chief conductors, such as Emanuel Faltis (1847–1900), Max Knoefler (1861–1900) and Carl Ohnesorg (1867–1919). Besides, the compendium of solo songs and duos of around 50 titles deserves particular attention. It contains works by plenty of different composers exemplifying the preferred new opuses of highly evaluated composers at the time. For instance, the collection contains the vocal compositions of Robert Franz, Ferdinand Hiller, Gustav Jansen, Carl Loewe, Heinrich Sahrer von Sahr, Friedrich Witt, Richard Wüerst.

The section of dramatic plays is wide and rich. Firstly, there are works by worldwide famous classics, such as William Shakespeare, Gotthold Ephraim Lessing, Friedrich Schiller, and Johann Wolfgang von Goethe. Additionally, the stock contains plays by many other authors of the 19th century who write in German: Roderich Benedix, Gustav von Moser, Julius Rosen (real name: Nikolaus Duffek), Oscar Blumenthal, Ludwig Fulda, and Gerhart Hauptmann.

The autographs found in various copies in the stock, surnames, initials and notes, including names */Concertm. Drechsler/*, */Carl Ohnesorg/*, */Fritz Keiser/*, */Schràmeck/*, */Ohmann/* and others testify to the history of the owners and the users of those materials. In the scores, there are indications regarding the interpretation (articulation, bowing, cesuras, sequence of pieces, instructions on dynamics, registers, use of organ manuals

and other similar material). Also dates – sometimes only a year, but sometimes also the day and place of the performance, provide valuable information. Such documents as copies of stage directions (*Regie-Buch*) and prompters (*Souffleur-Buch*) are particularly rich in terms of different notes, often including the designs of mise-en-scènes, sketches of the sets, lists of performers, lists of props, payrolls and different entries, strike-throughs, pasted items, indications and amendments in the text made during the rehearsals. The elaborated bibliographic descriptions also contain information related to widely used stamps such as “*Stadttheater Bibliothek Riga*”, “*Ständisches Theater Riga*”, “*Theater-Apparats-Actionnaire in Riga*”, there are also stamps in Russian (“*Teatral’nyj komitet*” *Bol’šoj gil’dii Riga*”) and others. Among these, there are valuable first editions as well as original scores considered to be rarities not indexed in the *WorldCat* catalogue, nor RISM (*Répertoire International des Sources Musicales*) database, for example, the score and orchestral parts of *Jubiläums Ouverture “Mein Leopold!”* by Max Knöfler, the score, orchestral parts and role books of the opera *The Flag of England (Das Banner von England)* by Heinrich Dorn as well as the score and orchestral parts of the *Schellenballet* by Carl Ohnesorg. These opuses are unpublished and, possibly, were composed specially for the audiences in Riga. Although the opuses might be of local significance, only more detailed research would lead to a set of conclusions about the artistic qualities of them.

The total value of the collection is immeasurable. Firstly, it provides a panorama of theatre genres and the means of expression while showing the common trends and differences between Riga and European musical theatres of the time. Secondly, it contains important handwritten testimonies by artists, directors, prompters, musicians and actors, that lead closer to the historical productions, revealing the participation of particular actors and musicians and uncovering the production approaches of the time. Thus, this collection opens new opportunities to research the music life, theatre productions and culture of interpretation in Riga of the 18th and 19th centuries.

191

LIFE THROUGH THE QUODLIBET. THE ANALYSIS OF THREE MUSICAL PRODUCTIONS OF RIGA’S CITY THEATRE (1814–1835)

By **Lolita Fūrmane**

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

One of the most fascinating phenomena of musical theatre is the quodlibet – an untouched research field by Latvian music historians until now. Although musical theatre was the center of attention of researchers constantly, only opera had been really garnering interest, while other genres had been neglected due to their perceived artistic triviality or unseriousness (read: worthlessness). Nevertheless, this question has become increasingly urgent, precisely while studying the musical theatre of the first

part of 19th century, when the “serious” and “parodically serious” in the repertoire of theatre became similar to two sides of the same coin: as a result of the practice of the quodlibet, an audience’s favorite melody took on an unexpected associative meaning, and, appearing at a certain time and place, “charged” the musical theatre from within, giving it a provocative character.

The article first looks at the term itself and the nuances of comprehending the quodlibet. As an essential feature of the quodlibet’s interpretation, the factor of *curiosité* – included in its interpretation by 18th-century French encyclopedists – is emphasized: i.e., quodlibet as an intellectual bagatelle, a free, unconstrained exercise of thought for the sake of satisfying curiosity rather than finding out the truth. In the case of theatrical quodlibet, the practice of pasticcio was very important as an expression of New Age musical mobility, stimulated by the commercialization of the opera genre in the first half of the 18th century. At the same time, it is important to see the stratification of quodlibet contexts. At the beginning of the 19th century, vaudeville and musical farce actually replaced the opera buffa in musical theatre. But taking over the delartistic comedy, the new theatre was sharper, fiercer, much more satirical. Previous Pulcinellas and Pantalones were looking for new prototypes to address the audience, so they echoed the social atmosphere of the post-Napoleonic period. Vaudeville and especially farce with singing, various so-called *Posse mit Gesang* (in German: *die Posse* – joke play, farce), now form a wide field of repertoire in musical theatre.

192

This study was based on three productions of Riga’s City Theatre from 1814 to 1835. These are: the musical quodlibet by Matthäus Stegmayer and Ignaz von Seyfried (doubtful) *Pumpernickels Hochzeitstag* (*Pumpernickel’s Wedding Day*, 1814), Carl Blum’s vaudeville *Gänserich und Gänschen* (*Gander and Goose*, 1823) and vaudeville farce by Louis Angely *Paris in Pommern, oder Die seltsame Testaments-Klausel* (*Paris in Pomerania, or The Strange Rule of the Last Will*, 1824/1835). The choice was established by the rapidly thriving theatre of vaudevilles and farces in German-speaking countries in the Napoleonic and post-Napoleonic war period particularly, which were related to comedies of French fairs. The research was essentially influenced by the availability of resources – all works for analyses were selected from the Collection of Riga’s City Theatre in the National Library of Latvia, in whose cataloguing (2019–2020) the author of this article was participating in.¹ They are scores, vocal and orchestral parts, as well as text books of performances (souffleur’s copy), preserved as handwritings. For the first time, these sources provide an opportunity to reconstruct some historical performances in Riga, which were viewed until now mostly through the prism of traveler’s outlines, memoirs or critical descriptions in periodicals. Since the focus of the article is the phenomenon of the quodlibet, this is an attempt by the author to crystallize it’s manifestations in the setting of performances in Riga, while at the same time, drawing connections with even broader processes of musical theatre.

1 For specifics concerning the results of cataloguing, see the author’s publication *Jauns signāls mūzikas pētniecībai.. [A New Signal for Music Research: the Collection of the Sheet Music from Riga’s First City Theatre in the National Library of Latvia]* (*LNB ZR 2021: 88–106*).

The analyzed opuses reveal a rich intertextuality of quodlibets. Several works are united by a common musical source. However, all works build a different relationship with the original, thus expanding or challenging the limits of its reading: for example, the dramatical context of Henri-Montan Berton's march from his opera *Aline, reine de Golconde* (1803) as a quodlibet in Carl Blum's vaudeville *Gänserich und Gänschen* (1822). This and other examples can be seen in the attached diagrams. Due to the circumstances of the pandemic, the only source outside Latvia available for comparison with productions of other 19th century German theatres was the score manuscript of the *Pumpernickels Hochzeitstag* stored in the digitized archive of the Dresden Opera. This source allows the conclusion that Riga's production had its own musical nuances (e. g., different orchestration in some scenes, or a contrasting final solution).

The collection of the sheet music in the former Riga City Theatre was an invaluable benefit for this article. Ever since the collection was discovered, it has "challenged" research. On the other hand, the aim to understand the ingenious message transmitted through the quodlibet and its relationship with the audience is a very interesting research task both in musical theatre and in theatre in general. This is especially true of the period which came to Europe after the Congress of Vienna, when, threatened by liberalism, theatre formed a much more ironic relationship with its time.

NEW SEARCHES IN CONTEMPORARY CONCERT MUSIC: PERSPECTIVE OF RIGA GERMAN MUSIC CRITICISM (1850–1875)

By **Baiba Jaunslaviete**

Keywords: Baltic Germans, music of the future (*Zukunftsmusik*), modern music, New German School, *Ein deutsches Requiem* by Brahms

The article deals with music reviews presented in the German periodicals of Riga, discussing new searches in contemporary concert music during the third quarter of the 19th century. In Riga's history, this quarter is remarkable as a time of transition – the last period when the dominance of Baltic Germans in various areas of social and cultural life in the city was so strongly expressed. The main concert venues, like previously, were the City Theatre (*Stadttheater*), the houses of various German societies (Great and Small Guild, House of the Blackheads, etc.), and the Riga Cathedral. The concerts also regularly attracted the attention of the music critics in Riga. Their articles in the biggest newspapers (*Rigasche Zeitung*, and from 1867 *Zeitung für Stadt und Land*) as well as in a few other periodicals are the most comprehensive testimonies on the tendencies of concert life that encourage a search for answers to the following questions:

1. What were the main aesthetic values of contemporary music for Rigans at this time?
2. Which processes were perceived as ambiguous or even negative?

When discussing this thematic, much attention is paid to the concept of the “music of the future” (*die Zukunftsmusik*). It was a keyword that entered the lexicon of Riga music critics in the 1850s; similarly, like in Germany itself (see, for example, Kallionpää, Gasselseder 2020: 113), “music of the future” gained various connotations, both positive and negative. A common context for its use were comparisons with music from the past, for example, with the oeuvre by Schubert (A[lt], *Rigasche Zeitung* 07.10.1853), or Mozart (Alt, *Rigasche Zeitung* 30.06.1856; Hr., *Rigasche Zeitung* 16.(28.)03.1863). Usually, the past was mentioned as an ideal, meanwhile, the gradations of assessments of the *Zukunftsmusik* were found to be quite different: from a cautious and rather negative attitude to neutral. It can be observed that over the period under review, the critics’ views towards the *Zukunftsmusik* changed, and the initial misunderstanding was gradually replaced by a far more tolerant attitude. This turn was also expressed in the judgements of the local critics on composers that usually are associated with the *Zukunftsmusik* and the New German school (*neudeutsche Schule*): it could be confirmed with the reviews of Riga’s first performances of works such as the tone poem *Preludes* by Franz Liszt (P[ilzer], *Rigasche Zeitung* 26.10.(07.11.)1871; R[udolph], *Zeitung für Stadt und Land* 28.10.(09.11.)1871), *Faust Overture* by Richard Wagner (P[ilzer], *Rigasche Zeitung* 23.10.(04.11.)1873; R[udolph], *Zeitung für Stadt und Land*, 26.10.(07.11.)1873) and others.

It is well-known that the leaders of the New German school perceived Schumann and Brahms as their conservative opponents (see Walker 2001, etc.). Nevertheless, the music critics in Riga did not highlight this dimension. The works by Schumann, especially those for chamber ensembles, were frequently performed in Riga already during the 1850s. The most influential reviewer of this time, Carl Alt from *Rigasche Zeitung*, describes him mainly as an interesting yet controversial composer (A[lt], *Rigasche Zeitung* 22.11.1852; A[lt], *Rigasche Zeitung* 28.02.1853), and in one case, he even links Schumann to the “indefinite and dark music of the future” as opposed to Mozart’s “clear greatness” (Alt 1856a). In the 1860–1870s, Schumann’s work received significantly more favorable reviews. Regarding Brahms, an event with a special resonance was the first performance of his *German Requiem* (*Ein deutsches Requiem*) in Riga (1872). The critics from the main newspapers, Friedrich Pilzer (*Rigasche Zeitung*) and Moritz Rudolph (*Zeitung für Stadt und Land*), discuss this work in extensive articles, particularly noting the unusual interpretation of the religious motifs (P[ilzer], *Rigasche Zeitung* 22.04.(04.05.)1872; R[udolph], *Zeitung für Stadt und Land* 16.(28.)04.1872). Such a reception coincides with the assessment of the Requiem by Brahms in Germany itself (see, for example, Beller-McKenna 1998: 10).

In the late 1860s, the term “modern music” (“modern composition”, etc.) also appeared in the lexicon of Riga’s music critics. It was attributed both to the New German School and to several works by Schumann, Brahms and other contemporary composers associated by reviewers with manifestations of novelty.

Reviewers have also focused their attention on the novelty in some works by the local composers:

1) Wilhelm Bergner junior (1837–1907) has received both laudatory reviews for following Mendelssohn's new direction in the composition of his fugue (-tz, *Rigasche Zeitung* 02.04.1858), and also accusations about a chaotic way of expression in his tone poem (W. A. G., *Rigasche Zeitung* 17.(29.)01.1859) – presumably, he was one of the very first local composers who used this genre recently created by Liszt. Later, it was Bergner who conducted the above-mentioned Riga performances of the tone poem *Preludes* by Liszt and *German Requiem* by Brahms.

2) The works by Nicolai von Wilm (1834–1911), the composer of Riga origin, were frequently performed in his native city. On the one hand, his sacral music was criticised for its exacerbated emotional expression as being too secular ([Anonym], *Rigasche Zeitung* 17.(29.)04.1865); on the other hand, his “modern” approach to the religious motifs in the composition *Ave verum corpus* was noted (P[ilzer], *Rigasche Zeitung* 01.(13.)03.1873).

3) Already at the end of the period under review, The First All-Latvian Song Festival (1873) came to be the first time when German music critics got acquainted with the new Latvian choral music. Despite some tension in the German-Latvian relationship at this period, they were able to evaluate the particular Latvian color of the folk song arrangements by Jānis (1814–1881) and Dāvids Cimze (1822–1872) presented at the festival; these arrangements received even more flattering reviews than original songs created in traditions of German choral music ([Anonym], *Zeitung für Stadt und Land* 01.(13.)07.1873: 6).

The conducted research allows us to conclude that the insights of Riga music critics related to the novelty of contemporary music were highly influenced by the dominant views in the whole German cultural space. At the same time, compared to Germany, there were few polemics and heated discussions between supporters of various musical directions in the periodicals of Riga, and the division of critics into parties or factions was not felt, although the musicologist William Weber mentions it as an important tendency for the cultural space of Western Europe in the second half of the 19th century (Weber 2008: 237–238). Maybe this could be explained by the particular situation of the German community in Riga at this time: it felt threatened because the number and influence of Rigans of other nationalities (Latvians and Russians) was growing rapidly; and this process was facilitated by the reforms of Tsar Alexander II, which aimed to weaken German positions in the Baltic provinces. The tendency towards cohesion in musical views correlated with the desire of the Baltic German community to protect its national identity in Riga, which was gradually becoming more and more multicultural.

The work of Riga German critics discussed in this article – both their aesthetic views and their ways of presenting ideas – probably also influenced the pioneers of Riga Latvian-language music criticism. Deeper studies of this line of succession would be a topic worth further research.

FROM THE MUSIC HISTORY OF JELGAVA: THE SIGNIFICANCE OF THE IV NATIONWIDE LATVIAN SONG AND MUSIC FESTIVAL

By Zane Prēdele

Keywords: promotion of Song Festival, basilica type buildings, Fair of agriculture, manufacture and crafts, photo reportage, symphonic orchestra, amateur musicians

In music history, Jelgava (former Mītava, German *Mitau*, Russian *Mitava*), has ancient and rich cultural traditions. In the end of the 19th century, the city became an important centre of Latvian culture and education because of the efforts of the former students of the Jelgava Men's Gymnasium (former Jelgava Academic Gymnasium or *Academia Petrina*) to reinforce "Latvianness", which led to the founding of the Jelgava Latvian Society, one of the oldest Latvian non-governmental organizations in 1880. In 1887, Jānis Čakste (1859–1927), a lawyer and the future first president of the Republic of Latvia, was elected to the position of chairman of the organization. He undertook the organization of the IV Nationwide Latvian Song and Music Festival that took place in Jelgava from June 15th to 18th, 1895 (according to the Julian calendar) and was the largest festival of Latvian amateur culture until WW1.

However, the birth of the idea of the Jelgava festival roots not only in the activities of the Jelgava Latvian Society, but also in the tradition of the so-called Festival of the Abolition of Serfdom [dedicated to the abolition of serfdom in Kurland] that took place until 1895 and was often overlooked in academic research. Since 1868, after the 50th anniversary of the abolition of the serfdom in Kurland in 1817, the people of Jelgava organized the cultural festival on August 30th every year. This festival reflected the increasing "creative and material capacity" (Kaune 1939: 85) of Jelgava and the Semgallian region. It had been raising its national awareness already by the 1870s, but in 1881, the Jelgava Latvian Society took over the organization of the festival. The path to the Nationwide Latvian Song festival was paved. The article focuses on the significance of this celebration in Jelgava.

The IV Nationwide Latvian Song and Music Festival in Jelgava has a considerable bibliography including essays of non-musicians and testimonies of the event, reviews published in Baltic presses of different national communities, creative work by writers and others. This article offers five aspects of historical significance in relation to the IV Nationwide Latvian Song and Music Festival in Jelgava, and accentuates a new focus on the movement of song festivals in Latvia, which is well-covered in academic research.

Firstly, the Jelgava festival has a new title. After the first three Latvian Nationwide song festivals, this was no more a gathering and event of singing together, but rather the act of the manifestation of Latvian national identity, therefore, in 1895, the words *song* and *music* were emphasized officially. Jānis Bētiņš (1830–1912), one of the most active enthusiasts of music life in Kurland Gubernia in the second half of the 19th century – he was also an organist, pedagogue and conductor –, took a position in the programme

committee of the festival and suggested to include instrumental music. The significant development of this particular festival is the fact that the instrumental music was played by Latvians, and that the leadership of all genres and implementation of the program was taken over by the Latvian community. In general, the repertoire of the festival was a qualitative leap in terms of the contents of the festival. Besides, it established the tradition of listening to concert music among Latvians.

Secondly, until WW1, the buildings erected for the Latvian Song Festivals were similar to basilicas. The building designed by the architect Konstantīns Pēkšēns (1859–1928) for the IV festival reached a considerable volume, but was destroyed just after the event (similarly to the venues constructed for the II, III and V festivals respectively), using the planks for other purposes and thus compensating the notable losses. Similarly, the organ of 20 registers built by the organ master Mārtiņš [J.] Krēsliņš was disassembled. This leads to the conclusion that no solo opuses for the organ were played during the vocal instrumental concerts of the festival in Jelgava.

Thirdly, it is worth noting the major importance of the Trade Fair of Agriculture, Manufacturing and Crafts organized during the festival. Historically, it was the first fair of agriculture organized by Latvians. According to the historian Andris Tomašūns, such an event significantly strengthened the self-estimation of Latvian agriculturists, manufacturers and craftspeople (Tomašūns 2015: 128–129). Although, the German nobles of Kurland organized open-air trade fairs in Jelgava already at the beginning of 1870s, this was the first Latvian trade fair, which took place a year before the Latvian Ethnographic Fair in Riga. The organization committee consciously merged the trade fair with the IV Nationwide Song and Music festival in Jelgava, thus attracting around 27 000–28 000 visitors. This translated to considerable publicity for the festival.

Fourthly, there are important and unique findings particularly related to the events in Jelgava captured by photographers of the time that documented the course and atmosphere of the festival. The festival started with a procession from the garden of the Jelgava Latvian Society (currently Uzvara park) along Ezeru Street towards Katoļu Street, through Anna's Gate and headed to the festival basilica decorated with the coats of arms of the cities of Kurland and garlands. Probably, it was the first procession of national scale in Jelgava. With these authentic photographs, there are rare visual testimonies on this important festival and on the heritage of professional and amateur photo artists.

Finally, the IV Song festival hosted an ambitious idea – to gather 133 musicians from countryside music bands (amateurs) and 37 professional musicians. At the time, the professional slang of Latvian music did not include such notions as “instrumentalists” or “orchestral musicians”. The music band (ensemble) was defined as a choir and the leading person was called “the leader of the choir”. Due to the contribution of Jurjānu Andrejs (1856–1922), a composer and the leading conductor, many people in the audience saw and heard a Latvian symphonic orchestra for the first time in their lives. The IV Nationwide Latvian Song and Music Festival in Jelgava started the regular practice of Latvian symphonic music, which produced a significant impact on the development of the genre on a national scale.

MUSICAL LIFE IN DINABURG/DVINSK IN THE LATTER HALF OF THE 19TH CENTURY AND THE BEGINNING OF THE 20TH CENTURY: FACTS AND PROCESSES

By Jānis Kudiņš

Keywords: First theatre in Dinaburg/Dvinsk (1856–1903), opera and operetta productions, concert life, musicalia sellers, music education

This article, based on information from different sources, explores the testimonies of musical life and processes in Daugavpils, the second largest city in Latvia in the second half of the 19th century and the beginning of the 20th century. Back then in official documents, the city was called Dinaburg (*Dünaburg*, the name of the Medieval castle since 1274, city 1582–1656, 1667–1893) and Dvinsk (1893–1920).

As an active economic and trade centre (found at the crossroads of several railway lines), the city flourished in the latter half of the 19th century, when the territory of Latgale (Latgallia)¹ was situated in the Vitebsk gubernia of Tsarist Russian Empire. According to data from the census of 1897, at that time, the number of inhabitants of the city reached 69 675 people. The dominating nationalities were Jewish (46%), Russians (27.48%) and Polish (16.34%). Additionally, there were Germans (4.33%), Belarusians (2,19%), Latvians (more precisely, Latgallians) (1.83%) and others. In 1913, the population of the city was 113 000 with the same proportions of different nationalities.² This explains the multi-religious and multi-ethnic environment established in previous centuries that has been kept up to this day. The community consists of different branches of Christianity confessions (such as Catholics, Protestants or Lutherans, Orthodoxal Christians, Old Believers or *Staroveriy*) and Judaists.

There were several main factors that contributed to the development of civic culture and music life in Dinaburg/Dvinsk. From 1810 to 1878, the garrison officers of the Tsarist Army of Russia residing in the Dinaburg fortress were often people who were well-educated, that promoted the interest of the local society in theatre, art and music. In 1831, a secondary school for nobles was established in the city. In 1835, it was reorganized into a public gymnasium. In the latter half of the 19th century, there were several schools of different levels in the city, which promoted the formation of an educated society. In the middle of the 19th century the new construction wave began in the city, which resulted in the new city centre that partially survived to the present day.

1 One of the cultural-historical regions of Latvia, located in the Eastern part of today's Latvia.

2 Until the beginning of the 20th century, the population of the rural territories of Latgallia region were mostly Latvian (more precisely, Latgallian), while cities were inhabited by other nationalities. According to the census in Latgallia in 1879, the rural territories and cities together hosted 501 623 persons, among them 50.58% Latvians (Latgallians), meanwhile, the rest were other nationalities – Russians, Belarusians, Jewish, Polish, Germans and other. The Latgallia region was included in the territory of the Republic of Latvia established on November 18, 1918, however, after WWI, the Army of Latvia with the help of Polish military allies had to fight against the Armed Forces of Soviet Russia for the Latgallian territories. Finally, the status of Latgallia, including Dvinsk as part of the Republic of Latvia was established in 1920.

As a result of the construction, several large parks were established in the city centre that became active venues for cultural and musical activities.

The article describes the musical life in Dinaburg/Dvinsk in the latter half of the 19th century and the beginning of the 20th century based on the following sources: the published memoirs of Vasily von Rotkirch (1819–1891), the former chancellor of Dinaburg fortress, lieutenant general of the Tsarist Russian Army and Gendarmerie, and Pyotr Medvedev (1837–1906), a well known actor and impresario in the second half of the 19th century; a few documentary testimonies found in the National Historical Archives of Belarus, publications in newspapers and music journals from Riga, Vitebsk, Vilnius, Moscow and St. Petersburg (*Artist*”; *Nuvellist*”; *Rigasche Zeitung*; *Teatral’nyj i muzykal’nyj vėstnik*”; *Vitebskija Gubernskija vėdomosti*) as well as the information published in the first city newspaper *Dvinskij Listok* (*The Leaflet of Dvinsk*, established 1900) until 1903.

One more important factor significant in the development of the civic music life in Dinaburg was the opening of the first theatre in the history of the city. The theatre was founded as a private company of Nikolai Hagelstrom (1812, St. Petersburg – 1883, Dinaburg) in cooperation with other army officers. Hagelstrom was the chief engineer of the fortress, major general and even a mayor of the city twice (1865–1870; 1874–1876). He invested his private capital to build a theatre house (400 seats) in the city centre and organized a professional troupe of actors. According to the regulation approved by the Administration of Vitebsk Gubernia, the performances in this theatre were produced exclusively in Russian language. It was the first professional theatre founded in the city of Vitebsk Gubernia. Thanks to the Hagelstrom’s great passion for music, the first theatre in Dinaburg was able to intensively develop their profile of musical performances (operas, operettas, vaudevilles, operatic dramatizations) and the theatre building regularly hosted different kinds of concerts from the very beginning.

In the start of the 20th century there were seven theatres in Dvinsk, and the most active stages were those of Hagelstrom’s theatre built in 1856 and the Riga–Oryol Railway Line Administration theatre. Dramatic and musical theatre productions mostly took place in the building of the first city theatre, which also hosted guest performances of musical theatre troupes from Vilnius and Southern Gubernias of Tsarist Russia (current territories of Russia and Ukraine). Professional opera troupes visited the city less often (for instance, Francesco Castellano Grand Italian Opera Company visited Dvinsk in 1900). In the beginning of the 20th century, the theatre troupe of Hagelstrom’s theatre built in 1856 experienced a crisis. The building was closed in 1903 for technical reasons, and in 1914 it burned down completely and was never restored.

Musical life in Dinaburg/Dvinsk in the late 19th century and the early 20th century consisted of regular concerts in several venues – the first City Theatre, Riga–Oryol Railway Line Administration theatre, the great hall of the City Hall, libraries and halls of the fortress, Martin Luther’s cathedral, Jewish synagogues as well as in schools, parks and, in the summer season, also in Pogulyanka, the nearby suburb resort. Today, there

is fragmented information available on several possible music (choir) associations that existed in the local Baltic-German community. Other national communities residing in the city did not establish any music associations or unions of musicians until WW1. Concerts with the participation of local musicians were often included in different types of musical–literature or musical–theatre evenings. Mainly, these were events where vocal and instrumental chamber music was performed. In the beginning of the 20th century, the classical vocal symphonic concerts in Dvinsk were organized less often. However, they were supported by local musicians (choirs and symphonic orchestras) and performed sometimes in the Large Choral Synagogue.

Located in the intersection of several railway lines, in the last decades of the 19th century and the beginning of the 20th century, Dinaburg/Dvinsk was able to easily welcome guest concerts by several Russian and foreign celebrities among other musical performers (singers, pianists, violinists and others). There were also sheet music and musical instrument shops in the city. The newspaper *Dvinskij Listok* often published advertisements, where the musicians with higher musical education obtained in Moscow, St. Petersburg, Warsaw, Berlin and Vienna offered private lessons in music. In 1901, the first private music school in Dvinsk was established. According to the model existing at the time in Russian Empire, it offered a six-year professional basic education in singing and in the playing of several music instruments.

In general, the information found in the different sources leads to a visible evidence of the characteristic multi-ethnic environment and traditions in music life in the second largest city of Latvia in the second half of the 19th century and the beginning of the 20th century, mainly in Russian, but also in Yiddish, Polish and German. It distinguishes the experience of Dinaburg/Dvinsk from other cities (such as Riga, Valmiera (former Wolmar), Cēsis (former Wenden), Jelgava (former Mitau), Liepāja (former Libau)) located in other culturally-historical regions: Vidzeme, Zemgale (Semgallia) and Kurzeme (Kurland), where the main impact in cultural and musical life during the previous centuries (until the beginning of the 20th century) came from the former Baltic-German community. Starting from the mid-19th century, the cities of other regions experienced the growth of local Latvian society, which started to play an important role in the music life of Latvia through various activities.

In the cultural life of Dvinsk, it was only in the end of the first decade of the 20th century Latvian society became more visible. Miscellaneous activities of Latvian society intensified along with the proclamation of the Republic of Latvia in 1918, when the city acquired its current name – Daugavpils (since 1920). In general, the main historical events of the 20th century (especially the long Soviet occupation in the second half of the century) have left different testimonies in the music culture of Daugavpils. Nowadays, it is important to uncover and compare the past experiences of different regions and cities of Latvia, including the former Dinaburg/Dvinsk. This approach allows for the accentuation of the different layers of culture and the coexistence of different memories in the common platform of music history in Latvia.

ABOUT THE AUTHORS

Mārtiņš Boiko (1960), Dr. Phil., graduated from the Jāzeps Vītols Latvian Academy of Music (formerly the State Conservatory) in 1984 with the thesis *The Concept of Musical Rationality in Music Sociology of Max Weber*. He earned his PhD from the Institute of Musicology, University of Hamburg (1995). In 1999 Boiko received the Alexander von Humboldt Foundation scholarship for study and research at the University of Bamberg (1999–2002). Boiko is professor of the Jāzeps Vītols Latvian Academy of Music since 2004 and research fellow at the Scientific Research Centre since 2008. He was the head of the Department of Communication Studies of the Faculty of Communication at the Rīga Stradiņš University from 2005 to 2011. His main research areas are music anthropology and ethnomusicology, and research interests among others include Baltic traditional music, vocal polyphony, recitative, soundscape, silence as a cultural phenomena, etc. The range of works include monographs, such as *Latviešu teikto dziesmu melodiskā veidojuma tehnikas* ("Techniques of Melodic Formation in Latvian Recitatives (*teiktās dziesmas*)", 2003) and *Lietuviešu sutartines un to Baltijas konteksti* ("Lithuanian Sutartinės and their Baltic Contexts", 2008), as well as almost 70 shorter studies about Baltic music.

E-mail: martins.boiko@jvlma.lv

Eridana Žiba (1974), Mg. art., has studied piano at the Jāzeps Vītols Latvian Academy of Music and at *Hochschule für Musik Karlsruhe* in Germany. She has worked at *Hochschule für Musik Karlsruhe* and at JVLMA as a docent of piano, chamber ensemble and accompaniment and also as an accompanist. Since 2014, she is the chief bibliographer and supervisor of the reading room (2015–2017 and 2019–2021) in the Alfrēds Kalniņš Music Reading Room of the National Library of Latvia. Eridana Žiba has taken part in creating content for digital collections "Culture Canon", "Stock of Song and Dance Festival" and "Sheet Music Archive". Since 2019, she has been actively participating in the research and cataloguization of the Riga City Theatre collection materials. The results of the research have been presented in the conference *Culture Crossroads XIV* (2020) organized by the Latvian Academy of Culture and in the conference *Music culture and socio-historical contexts of the 18th-20th centuries in Latvia: newest research* (2021) organized by JVLMA.

E-pasts: Eridana.Ziba@lnb.lv

Lolita Fūrmane (1958), Dr. art., graduated from the Jāzeps Vītols Latvian Academy of Music (formerly the State Conservatory) in 1982. She supplemented her studies at the Institute of Musicology of Uppsala University (1993–1994). In 1995, she defended her doctoral thesis in musicology. Fūrmane was the head of the Department of Music History at the Jāzeps Vītols Latvian Academy of Music from 2001 to 2007. In 2005, she was elected professor and research fellow at the Scientific Research Centre. Her scientific interests include European classical music heritage and Latvian music. In 2011, she led an international project dedicated to the cataloguing of 18th-century music manuscripts in Liepāja St. Trinity Cathedral – this project took place in collaboration with the University of Leipzig and the Bach Archives in Leipzig. Lolita Fūrmane is the author of many scientific articles and has written several monographs.

E-mail: lolita.furmane@jvlma.lv

Baiba Jaunslaviete (1964), Dr. art., graduated the Jāzeps Vītols Latvian Academy of Music (formerly the State Conservatory, 1988). In 1993, she gained her Doctoral Degree in musicology with the thesis *Approaches to Conclusions in Late 20th Century Compositions: a View through the Prism of Latvian Chamber Music*. Baiba Jaunslaviete has been a lecturer at the Jāzeps Vītols Latvian Academy of Music since 1995, and an associate professor since 2014. In 2005, she was elected to the position of research fellow at the Scientific Research Centre of the Academy. Jaunslaviete has been the editor of the annual edition of the *Mūzikas akadēmijas raksti* ("Music Academy Papers", 2004–2014, 2016–2018); her main works – a selection *Latviešu mūzika cittautu kritiķu skatījumā, 1873–1926* ("Latvian Music from the Point of View of Foreign Critics, 1873–1926", 2004) and a collective monograph *Maija Einfelde dzīvē un mūzikā* ("Maija Einfelde: Her Life and Music", 2016) – have also been released as a part of this series. In Latvian and foreign scientific journals, Jaunslaviete has published a number of articles about Latvian music history, as well as studies in music analysis.

E-mail: baiba.jaunslaviete@jvlma.lv

Zane Prēdele (1981), Dr. art., studied musicology at the Jāzeps Vītols Latvian Academy of Music (JVLMA). In 2015 she earned a degree in musicology with the doctoral thesis *Jāzeps Vītols kultūras atmiņas dinamikā: kanoni un arhīvi* (*Jāzeps Vītols in the Dynamics of Cultural Memory: Canons and Archives*; scientific supervisor Prof. Lolita Fūrmane). She has been a researcher at the JVLMA Research Centre since 2015 and served as its head from 2017 to 2019. She has managed the Memorial Room of Jāzeps Vītols at JVLMA since 2008. Prēdele has participated in several research projects related to Latvian music history, including *Research and Cataloguing of Materials in the Archive of the Jāzeps Vītols Memorial Room* (2016), *Jāzeps Vītols Archive of French and Russian Documents 1921–1948* (2016) and *Sacred Music Heritage in the Lutheran Churches of Latvia* (2018). She has been a guest lecturer at JVLMA since 2017, has worked at Latvian Radio 3 *Klasika* since 2006 and is a producer with the Euroradio Music Exchange.

E-mail: zane.predele@jvlma.lv

Jānis Kudriņš (1974), Dr. art., is a graduate of the Jāzeps Vītols Latvian Academy of Music (in 1997 he obtained a Bachelor's degree, in 1999 he obtained a Master's degree). In 2008, he defended his doctoral work in musicology. He has been a lecturer at the JVLMA since 1996 (a Professor since 2017), as a Researcher he also works in the Center for Scientific Research (he was the Head of the Center from 2008 to 2012). From 2008 to 2017 he was the Head of the Department of Musicology. His major interests in musicology are linked with several issues. These issues include Latvian and Baltic musichistory in 19th–20th century; the concepts of Style, Modernism and Post-Modernism in music and art; methodology of scientific research; European popular music culture from the first half of the 20th century. He is the author of several scientific publications (including two monographs) in Latvian and English. He also actively participates in various international seminars and conferences in Latvia and other countries.

E-mail: janis.kudins@jvlma.lv



Piezīmēm



Piezīmēm





Piezīmēm

