

HEINRIHA DORNA RĪGAS BRUŅINIEKU OPERA UN TĀS MUZIKĀLIE IEGUVUMI

Lolīta Fūrmane



Raksts vēlīts jaunatrastam skaņdarbam, kas sniedz svaigas zināšanas par 19. gadsimtā Baltijā lolotām oriģināloperu idejām, dodot iespēju izveidot pilnīgāku Latvijas mūzikas vēstures ainu konkrētajā žanrā.

Aktuālās izpētes centrā ir 19. gadsimta vācu komponista Heinriha Dorna¹ (*Heinrich Dorn*, 1804–1892) opera *Anglijas karogs* (*Das Banner von England*), kas komponēta Rīgā, kur arī pirmoreiz iestudēta 1841. gada 8. novembrī (pēc vecā stila). Par šo operu līdz šim bija iespējams runāt tikai abstrakti, jo vienīgais izziņas avots bija tā laika afišas un recenziju slejas. 2019. gadā – saistībā ar LNB krājumā nonākušajām bijušā Rīgas Pilsētas (vācu) teātra notīm – katalogizācijas procesā apzinātais Dorna opuss situāciju ir kardināli mainījis: opera ieguvusi ne tikai reālas sižetiskās², bet arī muzikālās aprises. LNB glabātā partitūra, ko ir pamats uzskatīt par autora manuskriptu, ir aptuveni 800 lappušu materiāls, papildus tam vairāki desmiti orķestra balsu un pilns libreto teksts. Līdz ar to pirmo reizi iespējams uzdot jautājumu: ko šī opera nozīmē operas vēsturei vispār un reizē – Latvijas operas vēsturei? Vai tajā izpaužas arī kas tāds, kas ļauj runāt par šīs operas saikni ar Rīgas kultūrvidi 19. gadsimta 30.–40. gados? Jo, ja šāda saikne parādītos, tā nozīmētu precizēt skatījumu uz operas žanra oriģinālā mantojuma vērtībām Latvijā. Rakstā analizēti Dorna operas tapšanas radošie un vēsturiskie apstākļi un konteksti, kā arī sniegti pirmreizēji secinājumi par operas mūziku.

103

Atslēgvārdi: *bruņinieku opera*, libreto, runas dialogi un rečitātīvi, itāļu operas tradīcija, protestantiskais korālis, vācu līdertāfels

Keywords: *knight opera*, libretto, spoken dialogues and recitatives, Italian opera tradition, Protestant chorale, German Liedertafel

Ievads

Ar vācu komponistu un diriģentu Heinrihu Dornu latviešu lasītājus pirmoreiz iepazīstināja muzikoloģe Vita Lindenberga (1942–2006) pirms divdesmit pieciem gadiem izdotajā rakstu krājumā *Gadsimtu skaņulokā* (Lindenberga 1997: 118–132). Publikācijas autore nodevās viņu iedvesmojošās Dorna Rīgas gadu muzikālās darbības apskatam, atsedzot tajā virkni nozīmīgu notikumu. Dorns atklājās lasītājiem kā aktīva personība, kurai ir nopelni vairāku Rīgas mūzikas dzīves tradīciju iedibināšanā un nostiprināšanā.

1 Pilnā vārdā Heinrihs Ludvigs Egmonts Dorns.

2 1841. gadā Rīgas izdevējs Vilhelms Ferdinands Hekers (*Häcker*; sk. Alt 1841) publicēja Dorna operas muzikālo numuru tekstu, taču tas neietvēra šai operai būtiskos runas dialogus.

Šā raksta mērķis ir spert soli tālāk un detalizēti aplūkot jau reālu Rīgā sacerētu Dorna skaņdarbu, par kura esamību kļuva zināms pēc LNB veiktās Rīgas pirmā Pilsētas teātra nošu katalogizācijas 2019.–2021. gadā. Tā ir Dorna lielā romantiskā opera *Anglijas karogs* (oriģ. *Das Banner von England*, 1841), kuras pamatā ir krusta karu laikiem veltītais izcilais Valtera Skota (*Walter Scott*, 1771–1832) romāns *Talismans* (*The Talisman*, 1825). Uzņemoties uzdevumu iepazīstināt ar pirmajiem šīs operas pētniecības rezultātiem, jāatzīmē vairāki pētījumu ietekmējoši faktori. Tie ir gan atsevišķi Dorna biogrāfijas un Rīgas pilsētas koncertdzīves un teātra darbības aspekti 19. gadsimta 30.–40. gados, gan vispārējās tālaika (īpaši vācu) operas attīstības gultnes, gan mūzikas ģēnija Riharda Vāgnera (*Richard Wagner*, 1813–1883) klātbūtne Dorna Rīgas perioda radošajās aktivitātēs. Ko tad mēs zinām par Heinrihu Dornu? Un kā tas, ko zinām, noder viņa Rīgā komponētās operas mūzikas un dramaturģijas estētikas izpratnei? Uz šiem jautājumiem mēģināsim rast atbildi.

Vēlreiz par Dornu un Rīgu. Kritisks skatpunkts

Heinrihs Dorns dzimis Austrumprūsijā, Kēnigsbergā, turīga tirgotāja ģimenē. Iesācis studēt tieslietas, viņš tomēr drīz tās pameta, lai pilnībā pievērstos mūzikai. Par viņa skolotājiem kļuva Ludvigs Bergers (*Ludwig Berger*, 1777–1839), Karls Frīdrihs Celters (*Carl Friedrich Zelter*, 1758–1832) un Bernhards Kleins (*Bernhard Klein*, 1793–1832) – prominenti Berlīnes Dziedāšanas akadēmijas pārstāvji. Šī biogrāfijas daļa runā par to, ka Dorna muzikālā izglītība veidojās uz izkoptiem kora dziedāšanas pamatiem, bet vienlaikus tā pieredzēja 19. gadsimta sākumā Berlīnes Dziedāšanas akadēmijā aizsākto un tālāk strauji plaukstošo *Liedertafel* praksi. To ir būtiski paturēt prātā, jo Dorna dzīve vēlāk ir cieši saistīta ar šo populāro sava gadsimta pilsoniskās muzicēšanas formu.

Latviešu muzikologu interese par Dornu saprotamu iemeslu dēļ ir saistīta ar to, ka viņš aizvadījis Rīgā vienpadsmit dzīves gadus (1832–1843) – savu agrīno briedumu, kura laikā Rīga iepazīna Dornu ne tikai kā pilsētas teātra kapelmeistaru un baznīcu kantoru, bet arī kā vietējās Dziedāšanas akadēmijas un vēl 18. gadsimta vidū Rīgā dibinātās Mūzikas biedrības koncertu direkcijas vadītāju, stīgu kvarteta koncertu abonementa izveidotāju³, Krievijas impērijā pirmās *Liedertafel* dziedāšanas biedrības dibinātāju (1833) un dziesmusvētku kustībai Baltijā ļoti svarīgo Daugavas Mūzikas svētku (*Düna-Musikfest*, 1836) organizētāju. Nozīmīgs ir arī fakts, ka Dorna bijušais skolnieks Roberts Šūmanis (*Robert Schumann*, 1810–1856) tikai dažas nedēļas pēc sava laikraksta *Neue Zeitschrift für Musik* (turpmāk *NZfM*) dibināšanas uzaicināja viņu kļūt par jaunā izdevuma korespondentu (Wendt 2017: 37). Kā liecina Dorna publikāciju analīze, tās lielā mērā devušas autoram iespēju cildināt savus nopelnus, jo gandrīz visi Rīgas pilsoniskie mūzikas institūti un koncertdzīves notikumi raisījās viņa atbildības paspārnē: muzikologs Matias Vents (*Matthias Wendt*) raksta, ka Dorna “neskartī” palika tikai tā sauktie *Extra-Concerte*, par kuriem līdz ar to ir salīdzinoši maz informācijas

3 Uz šo faktu norāda pats Dorns savā ziņojumā par mūzikas dzīvi Rīgā vācu laikrakstam *Neue Zeitschrift für Musik* (Dorn, *NZfM* 24.07.1838: 28).

(Wendt 2017: 39). Taču jebkurā gadījumā Dorna raksti vairāk vai mazāk regulāri sniedza ziņas par Rīgas mūzikas dzīvi starptautiskajai auditorijai. Kopumā viņa aktivitātes bija baltiešu kultūrvidi stimulējošs faktors, tomēr – un šo jautājumu nevajadzētu vairīties uzdot – vai tās garīgā jaudīguma nodrošināšanai tik nepieciešamais “ērķšķis”⁴? Šķiet, ka tāds parādīsies vēlāk, kad Rīgā ieradīsies jaunais Rihards Vāgneris.

Dorna debija Rīgas Pilsētas teātra kapelmeistara amatā bija Luija Špora (*Louis (Ludewig) Spohr*, 1784–1859) operas *Fausts* iestudējums 1832. gada rudenī. Pirms tam nozīmīgs viņa dzīves posms saistījās ar Leipcigu, kur Dorns trīs gadus (1829–1832) bija Saksijas Karaliskā galma teātra mūzikas direktors. Tieši Leipcigā viņš iepazinās ar sešpadsmit gadus veco Rihardu Vāgneru, kurš tobrīd dzimtajā pilsētā mācījās mūziku pie Svētā Toma baznīcas kantora Kristiana Teodora Veinliga (*Christian Theodor Weinlig*, 1780–1842), bet viņa vecākā māsa Rozālija (*Rosalie Wagner*, 1803–1837) bija Leipcigas teātra aktrise. Dorns sniedza Vāgneram protekciju, atskaņodams viņa pirmo orķestra uvertīru. Visdrīzāk, šie agrīnie cilvēciskie kontakti mudināja Vāgneru jau 1836. gadā interesēties par kapelmeistara vietu Rīgā (Dorn 1877: 160). Dorns tolaik veica pilsētas mūzikas direktora⁵ pienākumus. Vāgnera iecere doties uz Rīgu piepildījās gadu vēlāk: 1837. gadā Dorns, ņemot vērā ieņemamo amatu, uzaicināja par Rīgas Pilsētas teātra direktoru vācu aktieri un rakstnieku Karlu fon Holteju (*Carl von Holtei*, 1798–1880) – abi bija pazīstami, jo pēdējais sacerēja libretu Dorna dziesmuspēlei *Ubadze* (*Die Bettlerin*, 1828)⁶ –, bet Holtejs savukārt, vismaz kā raksta Dorns, pēc neveiksmīgā mēģinājuma piesaistīt komponistu pašu teātra kapelmeistara darbam, piedāvājis brīvo posteni Vāgneram (turpat: 161).

Dorns diezgan daudz par notikumiem un sajūtām saistībā ar Rīgas dzīves posmu izteicies savos atmiņu stāstos (*Aus meinem Leben*), kas septiņos sējumos iznāca Berlīnē no 1870. līdz 1886. gadam. Spriežot pēc tur rakstītā, Dorns un Vāgneris sākumā bijuši ļoti draudzīgi, lai gan Dorna izteikumos pavīd aizbildniecisks tonis. Rihards Vāgneris savos memuāros raksta, ka uztvēris Dornu gluži kā vecāko brāli (Wagner 1963: 164). Dorns savukārt atceras, ka ar lielu interesi klausījies Vāgnera izpildījumā uz klavierēm topošās operas *Rienci* (*Rienzi*) ainas (Dorn 1870a: 3–4; 1877: 163). Kad 1838. gada 19. martā⁷ Vāgneris Melngalvju namā diriģēja vokāli instrumentālo koncertu, Dorns vērienīgi recenzēja šo notikumu laikrakstā *NZfM*. Viņš nosauc uvertīras *Kolumbs* koncepciju par bēthovenisku, jo tajā valda lielas, skaistas domas un iznākums bijis augstākajā mērā moderns, gandrīz bellīniskis (!) (Dorn, *NZfM* 24.07.1838: 28). Vienlaikus Dorns vērsa uzmanību uz viņa skatījumā kritiski vērtējamiem teatrāliem paņēmieniem Vāgnera instrumentācijā, salīdzinādams autoru ar hēgelieti, kurš rīkojas Heines stilā (turpat)⁸.

4 Vārdu spēle: vācu valodā *Dorn* nozīmē “ērķšķis”, “dzelonis”.

5 Termins “pilsētas mūzikas direktors” (*Stadtmusikdirektor*) izsenis lietots vācvalodīgajās zemēs vadošā mūziķa apzīmēšanai pilsētas dienestā. Dorna gadījumā šis amats iekļāva rūpes par muzikālajām norisēm Svētā Pētera baznīcā, vispār atbildību par pilsētā notiekošajiem mūzikas dzīves procesiem.

6 1835. gada 24. janvārī (pēc vecā stila) tā tika iestudēta arī uz Rīgas Pilsētas teātra skatuves (LUAB, R 6763: 32).

7 Šeit un turpmāk datumi norādīti pēc vecā stila jeb Jūlija kalendāra, kas 19. gadsimtā pastāvēja Krievijas impērijā. Šie datumi atspoguļojas arī Rīgas teātra uzvedumu un koncertu afišās.

8 Savā laikā V. Lindenberga uzsvērusi tieši šīs publikācijas kritisko pusi kā Dorna un Vāgnera attiecību pasliktināšanās iemeslu. Autore norādījusi arī uz greisirdības faktoru, Vāgneram saskatot topošajā Dorna operā (*Parīzes tiesnesis*) apdraudējumu savam *Rienci* (Lindenberga 1997: 130; 1997a: 101). Tomēr tie ir tikai minējumi. Turklāt abas operas pārstāv atšķirīgus žanra tipus.

Holteja aizbraukšana no Rīgas 1839. gada sākumā ietekmēja teātrī notiekošo darbu. Vienā no vēstulēm, kas adresētas Šūmanim, Dorns 1839. gada 6. janvārī raksta, ka pār Rīgas skatuvi nolaidies lāsts (“*es liegt ein Fluch auf den Rigaischen Bühnenverhältnissen*”) (Schwarz 1965: 171). Tā paša gada pavasarī nomainījās Rīgas Pilsētas teātra vadība, un jaunais direktors, dziedātājs Johans Hofmanis (*Johann Hoffmann*, 1802–1865), ņemot vērā tobrīd jau problemātisko sadarbību ar Vāgneru (finansiālie parādi un kreditoru sūdzības teātrim bija tikai attiecību spriedzes redzamākā daļa), nolēma nepagarināt ar viņu līgumu. Dornam atkal tika piedāvāts uzņemties teātra muzikālā vadītāja pienākumus, kam viņš piekrita: zīmīgi, ka Rīgas garīdzniecība ļāva Dornam abus heterogēnos amatus – resp., baznīcā un teātrī – savienot. Šis visdrīzāk bija neglābjamā atsaluma iemesls starp abiem mūziķiem, ko Vāgners interpretēja kā pret viņu vērstu sazvērestību. 1839. gada vasarā, beidzoties darba līgumam, viņš devās prom no Rīgas. 1843. gada rudenī arī Dorns atstāja Rīgu, taču pirms tam – sezonas beigās – nodirģēja Vāgnera operas *Klīstošais holandiešis* iestudējumu: Rīgas pirmizrāde 22. maijā notika komponista trīsdesmitajā dzimšanas dienā. Aptuveni mēnesi pēc notikuma kritiķis ar parakstu “tz” (iespējams Dorns, bet tas ir tikai pieņēmums) savā slejā laikrakstam *NZfM* gan norādīja uz atsevišķām negatīvām Vāgnera mūzikas iezīmēm (piem., instrumentācijas nosliece uz efektiem), tomēr atzina, ka šo operu radījis oriģināls talants, kas galu galā vācu mūziku izvedīs plašākās jūrās (tz, *NZfM* 06.07.1843: 8).

Vāgnera konteksts šeit ir lietderīgs vairāku iemeslu dēļ. Pirmkārt, abus mūziķus vienoja, bet vēlāk šķīra konceptuāla rakstura attieksmes pret mākslu, un tās izpaudās mūža garumā. Otrkārt, Dorns bija Vāgnera Rīgas operas (*Rienci*) tapšanas liecinieks un ar lielu varbūtību varēja uzsūkt jaunā kolēģa radošās idejas operas žanrā.⁹

Tomēr nevajadzētu uztvert Dornu tikai kā Vāgnera “planētas” pavadoni¹⁰. Tā bija pietiekami suverēna personība, kas, viņa paša vārdiem runājot, vēlējās Rīgā “sludināt un izplatīt patiesās ticības evaņģēliju” (“*das Evangelium echten Glaubens predigen und verbreiten zu dürfen*”) (Dorn 1870b: 11). Šis postulāts visdrīzāk ietvēra sevī partitūras, kas vērstas uz klasiskām vērtībām un jo īpaši uz vācu kultūras providenci. Vairākus gadus vadīdams pilsētas mūzikas dzīvi, viņš Svētā Pētera baznīcā un Melngalvju namā – fragmentos vai pilnā veidā – iestudēja virkni ievērojamu opusu, to skaitā Mocarta Rekvīemu, Haidna un Mendelsona oratorijas¹¹. Dorns baznīcas mūzikas stāvokli Rīgā kopumā uzskatīja par panīkušu: tā esot pilsētas mūzikas dzīves *partie honteuse*¹² (Dorn, *NZfM* 19.08.1836: 61). Daudz labāk neklājās arī šejienes teātrim. Pirmajos Dorna kā Rīgas Pilsētas teātra kapelmeistara darba gados (1832–1834) viņam izdevās sagatavot tikai dažas jaunas operas (sk. 1. pielikumu). To vidū jau pieminētais

9 Savā ziņā sirreāla ir situācija ar neilgi pēc Vāgnera aizbraukšanas tapušo Dorna operu *Anglijas karogs*, kur karalienes Berengārijas ilgas redzēt savu vīru Ričardu Lauvassirdi mostamies no drudža raisītām fantāzijām izpaužas vairākkārtējos viņa vārda (*Richard*) izsauceņos. Protams, var teikt, ka šeit vienkārši ir personvārda sakritība, tomēr, ņemot vērā biogrāfisko kontekstu, līdzība ir interesanta.

10 Salīdzinājums izriet no Helmūta Groes publikācijas laikrakstā *Zeitschrift für Musik* (Grohe, *ZfM*, 1939, 706).

11 Šo kompozīciju klāstu ļauj iepazīt saglabājušās koncertu programmas LUAB Rokrakstu un reto grāmatu nodaļā.

12 Franču val.: apkaunojoša daļa.

Špora *Fausts* (26.11.1832), Herolda *Dzampa* (27.06.1833) un divas Rosīni operas: *Pelnrušķīte* (22.03.1833) un *Itāliete Alžīrā* (13.04.1833). Pārējās “lielformāta” operas bija iepriekšējo gadu uzvedumu atjaunojumi, izteikti itāļu un franču operrepertuāra virzienā.

Tikai Holteja kā direktora laikā pilsētas teātris piedzīvoja modernizāciju¹³ un zināmu finansiālu pacēlumu. Elmars Arro savā ļoti vērigi izstrādātajā rakstā par Vāgnera Rīgas ceļojuma gadiem raksta, ka Holteja vadītajai pirmajai teātra sezonai (1837/1838) pilsētas patricieši palielināja dotācijas par 14 000 sudraba rubļu un šī situācija pēc Arro domām lielā mērā ir ļāvusi Vāgneram tieši Rīgā sapņot par teātri kā kaut ko *vairāk* nekā teātri – par to kā kulta vietu, nevis provinces komediantu skatuvi (Arro 1965: 151–152). Tomēr jāatzīmē, ka pati teātra telpa nepiedāvāja iespējas nodoties scēniskam luksusam; nevar nepamanīt orķestrim paredzētā laukuma ierobežotību: kā rakstīja Vāgners, tur bija vietas tikai divām pirmajām un divām otrajām vijolēm, diviem altiem un kontrabasam, lai veidotu stīgu grupu (Wagner 1870–1880/ 1994: 158). Zīmīgi, ka daudzas Rīgas Pilsētas teātrī iestudētās operas, kuru notis tagad ir LNB krājumā, piedāvā aptuveni šādam stīgu sastāvam atbilstošu orķestra partiju eksemplāru skaitu. Novērojums ļauj spriest par attiecīgā laika iespējām komplektēt orķestri operu iestudējumiem.

Dorna otrais posms Rīgas teātra kapelmeistara amatā (1839–1843) rezultējās ar lielu skaitu pirmuzvedumu (sk. 1a. pielikumu). Tajā pašā laikā jaunie iestudējumi bija ļoti atšķirīgu interešu vadīti. Pats Dorns, rakstot Šūmaņa laikrakstam par Rīgas mūzikas dzīvi, raksturojis situāciju šādi: tādas operas kā *Eiriante* (Vēbers) vai *Vilhelms Tells* (Rosīni) piepilda opernamu vairāk ar mūziku nekā ar klausītājiem, *Divi strēlnieki* (Lorcings) ir gan diriģentam, gan publikai “reti svētdienu prieciņi”, bet *Mīlas dzēriens* un *Lukrēcija Bordža* (Doniceti operas) veido “nepārvaramu činkstēšanu” (“*das unüberwindliche Quarré*”), kuras priekšā atliek vien padoties (tz, *NZfM* 03.07.1843: 3). Un tomēr viņa laika jauniestudējumus, tāpat kā tālaika operu repertuāru kopumā, ir vērts ņemt vērā, jo tie iezīmē ne tikai repertuāra akcentus, bet arī paša Dorna daiļradei svarīgas stilistiskās kvalitātes¹⁴.

Komponista kā autora pirmais lielais skatuves darbs Rīgā bija komiskā opera *Parīzes tiesnesis* (*Der Schöffe von Paris*), ko teātris izrādīja 1838. gada 1. novembrī: tas bija Riharda Vāgnera iestudējums, un Dorns memuāros raksta, ka Vāgners savu repertuāru iestudējis “augstākajā mērā tīri” (“*er studierte höchst sauber ein*”) (Dorn 1877: 163).

13 Tas visvairāk attiecās uz iekštelpām. Galvenie elementi: pēc līdzības ar amfiteātri augstu paceltais parkets, pustumšā skafitāju zāle un dziļi (it kā pazemē) novietotais orķestris.

14 Dažos gadījumos var izsekot skaņdarba pakāpenisku aprobāciju no koncertzāles līdz iestudējumam uz teātra skatuves. Piem., Vēbera operas *Eiriante* vēsture: vispirms Mednieku kora atskaņojums Ķeizardārzā (tagad Viesturdārzā) 1836. gada 21. jūnijā, pēc tam operas 1. cēliena koncertuzvedums Melngalvju namā 1837. gada 6. februārī un visbeidzot operas pirmizrāde Pilsētas teātrī 1842. gada 3. oktobrī. Jāpiebilst, ka Melngalvju nama koncertā solistu partijas atskaņoja Dorna paša vadītās Dziedāšanas akadēmijas dalībnieki – tātad, mūzikas mīļotāji. No augstāk minētā pārskata var redzēt arī, ka Vēbera *Eirianti*, kas vēsturiski veido ļoti nozīmīgu platformu Vāgnera t. s. bruņinieku operām, pats Vāgners tomēr Rīgā neiestudēja. Iespējams, viņš nevēlējās atņemt Dornam viņa aizsākto iniciatīvu (vai arī Dorns to nebūtu pieļāvis?). Bet iespējams arī, ka Vāgners tolaik bija vairāk aizrāvis ar jauno itāļu operu (Bellini!), kas spilgti atklājas viņa Rīgas laika iestudējumu pētniecībā.

Skaņdarbs joprojām ir pieejams pētniecībai, jo raksta autorei zināmie vismaz trīs tā partitūras noraksti glabājas Berlīnes, Drēzdenes un Vīnes nošu krātuvēs. No izvērstās sava laika publikācijas par šo operu laikrakstā *NZfM* izriet, ka nepilnu divu mēnešu laikā kopš pirmizrādes *Parīzes tiesnesis* ir piedzīvojis sešas atkārtotas izrādes, pēdējā notikusi pēc Tērbatas studentu pieprasījuma (Alt, *NZfM* 21.05.1839: 163). Savukārt dati, kas fiksēti Berlīnē glabātajā partitūras eksemplārā¹⁵, norāda, ka līdz 1856. gadam Dorns iestudējis šo operu vēl deviņās (galvenokārt Vācijas) pilsētās. Par to, ka opuss – kaut vai lasāmvielas līmenī – nav gluži aizmirsts un Vilhelma Augusta Volbrika (*Wilhelm August Wohlbrück*, 1795–1848) sacerējums¹⁶ spēj joprojām raisīt interesi, liecina vēl 2014. gadā klajā nākušais operas libreta jaunais izdevums.

Dorna otrā Rīgas opera *Anglijas karogs* (*Das Banner von England*) turpretim piedzīvojuši vien dažas izrādes¹⁷. Izņemot recenzijas presē, līdz šim nebija iespēju uzzināt ko vairāk par komponista lielo romantisko operu. Skaņdarbs tika uzskatīts par zudušu. Atrastās notis situāciju būtiski maina, jo ļauj ne tikai iepazīt šo kompozīciju, bet vispār paplašināt skatījumu uz vācu muzikālā teātra procesiem 19. gadsimta 30.–40. gados. Pievēršoties Dorna operai, jāsaprot vispirms, kādēļ šis darbs parādījās jeb kādēļ tas *varēja* parādīties.

Bruņinieku opera, īpaši vācu teātrī, 19. gadsimta pirmajā pusē

Opera, kas 19. gadsimta vācu muzikālajā teātrī tālejoši pieteica bruņinieku stāstu, bija Kārļa Marijas fon Vēbera *Eiriante* (*Euryanthe*) 1823. gadā¹⁸. Tā pacēla uz viļņa strāvojumus, kas plūda no agrīnajām romantiskajām vācu dzejas skolām, izrādot pastiprinātu interesi par reliģiju, folkloru un senatni. Simboliski šai ziņā uzlūkojama Heidelbergas skolas dzejnieku Arnīma un Brentāno sastādītā vācu dziesmu tekstu krājuma *Zēna brīnumrags* (*Des Knaben Wunderhorn*) otrā sējuma pirmizdevuma (1808) titullapa – tās centrā attēlots medību rags ar bagātīgi rotātām bruņinieku figūriņām, bet fonā skatāma sena pils uz augsta pakalna... Taču pagātne nenozīmēja tikai pasakainus, ar tautas ieražām, dabas un varoņu ainām saistītus stāstus. Šai interesei bija daudz dziļāki iemesli, un tos trāpīgi atklājis Heinrihs Heine savā polemiskajā rakstā *Romantiskā skola* (*Die romantische Schule*, 1833) – apcerējums radās, autoram diskutējot ar tolaik

15 SBB, Mus. ms. 5152.

16 Volbrika kā libretista vārds visvairāk saistīts ar viņa tekstiem operām *Vampīrs* un *Templietis un jūdiete*, kuru autors komponists Heinrihs Maršners bija viņa svainis. Volbriks kā aktieris ieradās Rīgā apmēram vienā laikā ar Dornu (1832), pirms tam abi bija pazīstami darbā Leipcijas teātrī (Rudolph 1890: 269).

17 Izpētot Rīgas uzvedumu repertuāru vēsturiskajā pirmajā teātra namā, noskaidrojas, ka *Anglijas karogam* bija tikai četras izrādes; tās visas notika 1841./1842. gada sezonā (M. Rūdolfa leksikonā norādītais 1852. gads ir acīmredzot kļūdainis; sk. Rudolph 1890: 47). Pēdējā izrāde notika 1842. gada 22. maijā – Riharda Vāgnera dzimšanas dienā. Gadu vēlāk tieši šajā datumā Dorns uzveda Rīgā *Klīstošo holandieci*.

18 Vēbera opuss nebija gluži pirmais paraugs minētajā sižetiskajā sfērā. Jau aptuveni gadu iepriekš Francis Šūberts pabeidza savu lielo dramatisko operu *Alfonss un Estrella* (*Alfonso und Estrella*), kurā šķetinātais mīlasstāsts risinājās uz agrīno viduslaiku Astūrijas vēstures fona. Taču šī opera nevarēja atstāt jēlcādu iespaidu uz savu laiku kaut vai tā iemesla dēļ, ka ieraudzīja skatuves gaismu tikai divdesmit sešus gadus pēc autora nāves: 1854. gadā to Veimāras Galma teātrī iestudēja Ferencs Lists. Tas nozīmē, ka Šūberta opera parādījās uz skatuves četrus gadus pēc turpat Veimārā Lista vadībā pirmoreiz iestudētās Vāgnera operas *Loengrīns* (*Lohengrin*).

Eiropā pazīstamo franču rakstnieci Stāla kundzi¹⁹. Uzdodot sev jautājumu – kas tad bija romantiskā skola Vācijā? –, Heine rakstīja:

“Tā nebija nekas cits kā viduslaiku poēzijas atmodināšana [..]. Taču šī poēzija bija cēlusies no kristietības, tā bija ciešanu zieds, kas uzdīdzis no Kristus asinīm.”²⁰ (Heine 1836: 7)

Cik tad ir šādu – vismaz nozīmīgāko – 19. gadsimta pirmajā pusē komponēto operu, kas savā tematikā aizved uz gotisko jeb krusta karu laika pagātņi? Skaņdarbu atlasē vērtīgs palīgs bija 20. gadsimta angļu muzikologa Alfrēda Lēvenberga (*Alfred Loewenberg*, 1902–1949) sastādītais uzziņu krājums *Operu annāles: 1597–1940* (Loewenberg [1942]/1978³). Ar šī kataloga starpniecību, kā arī ārpus tā apzinātās kompozīcijas veido diezgan pārlicinošu priekšstatu par iepriekšminētā sižetiskā plāna operu kopumu. Izcelsim dažus patiešām zīmīgus darbus.

Viens no pirmajiem opusiem konkrētajā tematiskajā sfērā aplūkojamajā periodā ir Džakomo Meierbēra (*Giacomo Meyerbeer*, 1791–1864) opera *Krustnesis Ēģiptē* (*Il crociato in Egitto*, 1824) – komponista pēdējā Itālijai rakstītā opera, kas tika iestudēta Venēcijas teātrī *La Fenice*. Operas darbība notiek Dumjātā, Senās Ēģiptes pilsētā, Sestā krusta kara laikā (1228–1229). Galvenais varonis ir Maltas ordeņa bruņinieks Armands (šī loma tika rakstīta vienam no pēdējiem lielajiem kastrātdziedoņiem Velluti), kurš ar citu vārdu dzīvo Dumjātas sultāna pilī un ir slepus salaulājies ar sultāna meitu Palmīdu, pievēršot viņu kristietībai. Kad Ēģiptē ierodas Maltas ordeņa lielmeistars Adrians, viņš atpazīst bruņinieku. Kristieši tiek ieslodzīti, un viņus gaida nāve. Varaskārais vezīrs Osmins, atbrīvojot Armandu, viltīgi vēlas pamudināt viņu uz sultāna slepkavību, taču bruņinieks izglābj sultāna dzīvību, nonāvēdams Osminu. Sultāns pasludina mieru starp kristiešiem un musulmaņiem.

1826. gadā Parīzes Karaliskajā teātrī *L'Odeon* notika pastīcho operas *Aivenho* (*Ivanhoe*) pirmizrāde. To no Džoakīno Rosīni (*Gioachino Rossini*, 1792–1868) opermūzikas fragmentiem bija kompilējis mūziķis un nošu izdevējs Antonio Pačīni (*Antonio Pacini*, 1778–1866). Operas darbība notiek Anglijā ap 1194. gadu, kad tikko beidzies Trešais krusta karš. Vētras laikā Sedriks Saksis uzņem savā pilī musulmani Ismaelu un viņa meitu Leilu, kuri bēg no meiteni iekārojušā normaņa Buažilbēra. Leilu tomēr nolaupa, un viņas vienīgā cerība ir bruņinieks, kurš cīnītos par viņu. Sedrika dēls Aivenho, kurš iemīlējis Leilu, piesakās cīņai un uzvar normaņus. Atklājas, ka Leila ir anglosakšu karaļa Alfrēda Lielā pēcnācēja meita, un nekas vairs nestājas ceļā Leilas un Aivenho kāzām. Normaņi un sakši apvienojas, lai turpmāk cīnītos pret francūžiem.

19 Baronese Anna Luīze Žermēna de Stāla-Holšteina (*Anne-Louise-Germaine, baronne de Staël-Holstein*, 1766–1817) bija franču publiciste un literārā salona vadītāja. Heines raksts bija atbilde uz viņas bagātīgi tiražēto grāmatu *De l'Allemagne* (“Par Vāciju”, 1810), kurā autore salīdzināja vācu un franču kultūras, tai skaitā aplūkoja vācu rakstniecību, un šie fon Stāla kundzes viedokļi tolaik – vismaz lasošās auditorijas daļā – diezgan būtiski ietekmēja franču spriedumus par vācu kultūru.

20 “*Sie war nichts anders als die Wiedererweckung der Poesie des Mittelalters [..]. Diese Poesie aber war aus dem Christenthume hervorgegangen, sie war eine Passionsblume, die dem Blute Christi entsprossen.*”

Aivenho stāsts ir rosinājis vismaz divu vācu komponistu darbus. Pirmais ir Heinriha Maršnera (*Heinrich Marschner*, 1795–1861) romantiskā opera *Templietis un jūdiete* (*Der Templer und die Jüdin*, 1829), bet par nākamo var uzskatīt Oto Nikolai (*Otto Nicolai*, 1810–1849) itāliski sacerēto operu *Templietis* (*Il templario*, 1840). Turpinot šādas tematikas operu uzskaitījumu jau tālākajā desmitgadē, jāatzīmē trīsdesmitgadīgā Džuzepes Verdi (*Giuseppe Verdi*, 1813–1901) opera *Lombardieši*, jeb pilnā nosaukumā *Lombardieši Pirmajā krusta karā* (*I Lombardi alla prima crociata*, 1843) – tās pirmizrāde notika Milānas teātrī *La Scala* nepilnu gadu pēc viņa *Nabuko* (*Nabucco*) sensacionālajiem panākumiem šajā pašā teātrī. *Lombardiešiem* pāris gadu vēlāk seko vācu komponista Luija Špora opera *Krustneši* (*Die Kreuzfahrer*, 1845). Arī šīs operas darbība norisinās Pirmā krusta kara laikā, 11. gadsimta beigās, šoreiz gan – atšķirībā no Verdi – nevis Antiohijā un Jeruzalemē, bet turku seldžuku pārvaldītajā Nikejā. Līdz ar to veidojas noteikta tematiskā panorāma, kurā iekļaujas arī Dorna romantiskā opera (sk. zemāk).

Operas uzveduma gads	Operas autors un nosaukums
1823	Vēbers. <i>Eiriante</i> (<i>Euryanthe</i>)
1826	Dorns. <i>Rolanda ieroču nesēji</i> (<i>Rolands Knappen</i>) ²¹
1829	Maršners. <i>Templietis un jūdiete</i> (<i>Der Templer und die Jüdin</i>)
1840	Nikolai. <i>Templietis</i> (<i>Il Templario</i>)
1841	Dorns. <i>Anglijas karogs</i> (<i>Das Banner von England</i>)
1845	Špors. <i>Krustneši</i> (<i>Die Kreuzfahrer</i>) Vāgners. <i>Tanheizers</i> (<i>Tannhäuser und der Sängerkrieg auf Wartburg</i>)
1850	Vāgners. <i>Loengrīns</i> (<i>Lohengrin</i>) Šūmanis. <i>Genoveva</i> (<i>Genoveva</i>)

Vācu bruņinieku operas no 1823. līdz 1850. gadam.

Pievienojot šim pārskatam vēl tādas aplūkojamā perioda operas (lai arī ne ar bruņinieku sižetu) kā Fransuā Adriēna Bualdjē *Baltā dāma* (*La dame blanche*, 1825) un Gaetāno Doniceti *Lucia di Lammermoor* (1835), skaidri atklāsies Valtera Skota literāro darbu iespaids, savā ziņā tāda kā *Skotamānija*. Iemesli tam gan bija dažādi. Piemēram, Rosīni operas pastīcho gadījumā *Aivenho* lielā mērā vērtējams kā reakcija uz romāna tirgus panākumiem – pretējā gadījumā grūti iedomāties, kādēļ pakļaut savas operas *Pelnrušķīte* vai *Žagata zagle* un citu darbu mūzikas materiālu anglosakšu un normaņu cīņu vēsturei. Citādi tas bija vācu komponistiem: Valters Skots atmodināja romantisku interesi par viduslaikiem un vispār senatni kā vācu nācijai svarīgu identitātes avotu.

Dorns savā kapelmeistara ikdienā, kā arī mūzikas salonos saskārās ar daudziem nosauktajiem skaņdarbiem. Memuāru trešajā sējumā autors apraksta, kā 1823. gadā (Dornam bija 19 gadu) viņš Berlīnē sava novadnieka Frīdlera namā pirmoreiz satīcis

21 Dorna pirmais opuss muzikālajam teātrim, kas risināts heroiski komiskā plāksnē.

četrpadsmitgadīgo Fēlikšu Mendelsonu (*Felix Mendelssohn Bartholdy*, 1809–1847)²². Tas ienācis istabā tieši tad, kad Dorns ar namatēva radinieci dziedājuši Fausta un Rozītes duetu no Špora operas (Dorn 1872: 44). Tajā pašā atmiņu stāstā autors piemin gadījumu, kad 1830. gada maijā viņu Leipciģā apciemojis nu jau divdesmitgadīgais Mendelsons. Viņš atkal sastapis Dornu pie klavierēm, bet šoreiz kopā ar operkomponistu Heinrihu Maršneru: abi aplūkojuši īsinājumus Maršnera jaunākajam sacerējumam – viņa lielajai romantiskajai operai *Templietis un jūdiete* (Dorn 1872: 69). Ir pilnīgi skaidrs, ka šo skaņdarbu Dorns labi pazina, jo pats piedalījās tā rediģēšanā. Šis varētu būt arī viens no subjektīviem iemesliem, kādēļ viņš Maršnera operu izvēlējās savai beneficeī Rīgas Pilsētas teātrī 1840. gada 28. februārī (LUAB, R 6768: 79).

Līdzsvara labad būtu svarīgi ņemt vērā vēl vienu kontekstuālo aspektu – paša Rīgas Pilsētas teātra iestudējumu kopainu. Par to, ka arī šajā ziņā Dorns varēja gūt virkni iespaidu, norāda dažas uzvestās lugas viņa laikā: Augusta fon Kocebū *Krustneši* (*Die Kreuzfahrer*) un Heinriha fon Kleista *Katiņa no Heilbronnas* (*Das Käthchen von Heilbronn*) ir pazīstamākās. Nozīmīgi bija arī *Cirque olympique* uzvedumi iepretim Vērmanes dārzam. Piemēram, franču cirka mākslinieka Turnjēra (*Tourniaire*) ģimenes izrādītē *Krustneši jeb Atbrīvotā Jeruzaleme* (*Die Kreuzritter, oder Das befreite Jerusalem*) iekļāva veselu bruņinieku turnīru ar zirgiem (LUAB, R 6767: 268). Jāatceras, ka krustnešu tematika ne tikai reflektēja Rietumu cilvēka ticības aksiomas un romantizēja tās, bet arī pievērsās kristīgās kultūras eksotizētajai arābu pasaulei. Saracēņu tēli bieži nonāca uz komediantu skatuves. Tas viss runā par to, ka bruņinieku tematika Rīgai aplūkojamajā laika periodā nebija kaut kas svešs, bet kāda plašāka, vispārīgāka kultūras procesa raisīta parādība.

111

Anglijas karoga librets un tā avoti

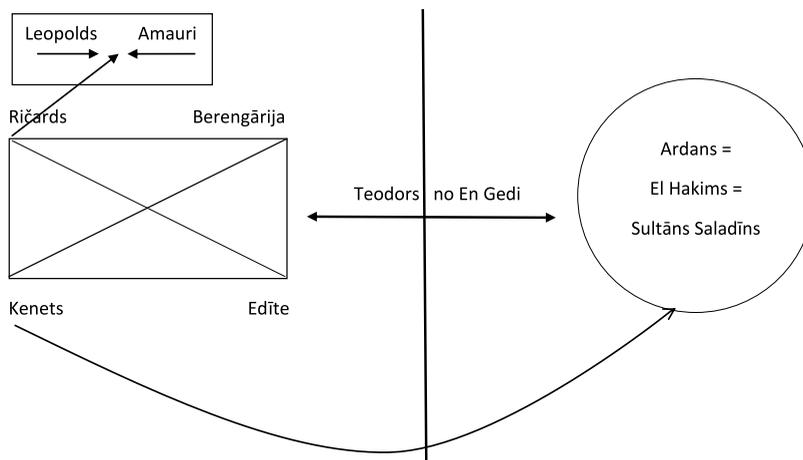
Dorna operas *Anglijas karogs* iekļaušanos tikko aprakstītajā vācu romantisko operu grupā apstiprina vispirms sižets no gotiskās pagātnes. Kā jau tika teikts, libreta pamatā ir Valtera Skota romāns *Talismans* (1825); operas darbība notiek Trešā krusta kara beigās, 1191. gadā, Palestīnā. LNB nonākusi skaņdarba partitūra, kā arī verbālā teksta manuskripts ļauj iepazīt pilnu operas dramaturģisko materiālu. Tā kā tas ietver vairākas sižetiskās līnijas, kā arī tēlu attiecību peripetijas, kas ir gan aizraujošas, gan būtiskas, raksta pielikumā sniegts pilnīgs Dorna operas personāžu saraksts un detalizēts satura izklāsts (sk. 2. pielikumu).

Un tā, sekojot Skotam, Dorna operā satiekas divas pasaules: Rietumi un Austrumi. Pēdējie, stāvot pretim Rietumu cilvēka postošajām dziņām, atklāj savu augstsirdību un toleranci. Palikdami Rietumu cilvēka acīs vēl aizvien mazliet mežonīgi, Austrumi te tomēr netiek zīmēti bufonādiski. Taču dramatiska pretstāve raksturo ne tikai ģeogrāfiski polārās pasaules. Skota romānā Austrumi savā raksturojumā ir ļoti viengabalaini,

²² Kēnigsbergas Frīdlanderi (*Friedländer*) bija ietekmīgi tekstilražošanas uzņēmēji. Lielu daļu savu komerciālo panākumu viņi novirzīja haskalkas kustībai jeb t. s. *Jūdu apgaismībai*, kas aizsākās vēl 18. gadsimta 70.–80. gados Berlīnē un Kēnigsbergā. Fēliksa Mendelsona parādīšanās Frīdlandera namā visticamāk ir saistīta tieši ar tām cilvēciskajām un kultūras saitēm, kuras ģenerēja haskala – viens no šīs kustības līderiem bija Mendelsona vecaistēvs filozofs Mozess Mendelsons (*Moses Mendelssohn*, 1729–1786).

bet Rietumi tieši pretēji – iekšēji sašķelti dažādās frakcijās, no kurām katra cenšas īstenot savus politiskos mērķus. Ambīcijas sēj nesaskaņas un naidu pašas kristīgās nometnes dalībnieku vidū, korupcija noved pie traģēdijas. Nabaga bruņinieks Kenets, atgriezdamies Skota romāna beigās kā nūbiešu vergs, izglābj karaļa Ričarda dzīvību pret viņu vērstas sazvērestības laikā. Vainīgais Montseratas marķīzs (Dorna operā šī intriganta vietā ir hospitāliešu ordeņmestrs Žils Amauri²³) tiek sodīts bruņinieku cīņas brīdī, kad Keneta sargsuns notriec marķīzu no zirga. Operā šādas ainas nav, nav arī suņa, kas iepriekš *Talismanā* iemiesoja tādu kā beznosacījuma uzticību. Vispār nedz Skota romānā, nedz Dorna operā nav vienas centrālās sižetiskās līnijas, kurā sakņotos darbība, nav arī viena galvenā varoņa vai dominējošā tēlu trijstūra, kas ietvertu drāmas konfliktu. Tā vietā ir vairākas intrigu līnijas ar lielāku vai mazāku slodzi, atgādinot kādreiz Metastāzio²⁴ veikli saauostos operas personāžu attiecību tīklus – piem., Keneta un Ričarda dialogs (pienākuma, tēvzemes goda tēma), Keneta un austrumu emīra – vēlāk sultāna Saladīna – draudzība, Keneta un lēdijas Edītes mīlestības stāsts, Ričarda un austriešu erhercoga Leopolda sāncensības stāsts, ordeņmestra Žila Amauri nodevības stāsts un vairākas citas tēmas. Mēģinot šā raksta lappusēs shematizēti atspoguļot svarīgākās tēlu saites, veidojas aptuveni šāda aina:

112



Operas *Anglijas karogs* libretu sacerēja vācu ērģelnieks un Rīgas Domskolas skolotājs Karls Gotlībs Alts (*Carl Gottlieb Alt*, 1806 vai 1807–1858). Viņš nāca no Breslavas (mūsd. Vroclava), kur bija beidzis ģimnāziju un Breslavas seminārā apguvis klavieru, ērģeļu un vijoles spēli, kā arī mūzikas teorētiskos priekšmetus. Pēc semināra studijām Alts kļuva par palīģerģelnieku Breslavas bernardiešu baznīcā, kur tobrīd vadošais ērģelnieks bija komponists Ādolfs Frīdrihs Hese (*Adolph Friedrich Hesse*, 1809–1863). 1834. gadā Alts ieguva mājskolotāja darbu Pērnāvā, bet 1837. gadā pārnāca uz Rīgu, lai turpinātu gaitas kā pedagogs Rīgas Domskolā. Gadu vēlāk viņš tika pieņemts par ērģelnieku

23 Par personvārda oriģinālo un latvisko atveidi tuvāk sk. 2. pielikumā.

24 Pjetro Metastāzio (īst. v. *Pietro Antonio Domenico Bonaventura Trapassi*, ps. *Pietro Metastasio*, 1698–1782) – ievērojams 18. gadsimta itāļu operu libretists, izstrādāja operas *seria* žanram vairākas virtuozī konstruētas tēlu attiecību shēmas.

Rīgas reformātu un anglikāņu draudzēs, kur veica ērģelnieka pienākumus līdz mūža galam. Pēc aiziešanas no Rīgas Domscolas 1842. gadā Alts pievērsās arī mūzikas dzīves apskatnieka spalvai – viņa kritiskās slejas visbiežāk parādījās laikrakstā *Rigasche Zeitung*, kura redakciju viņš no 1846. gada pats arī vadīja. Vienlaikus Alts rakstīja par Rīgas mūzikas dzīvi tādos nozīmīgos 19. gadsimta vācu periodiskajos izdevumos kā *Neue Zeitschrift für Musik* (1839) un *Allgemeine musikalische Zeitung* (1847). Šie fakti par Karla Alta dzīvi – dažādā amplitūdā un precizitātes pakāpē – ir pieminēti vācbaltu mūzikas pētniekiem labi zināmajos Morica Rūdolda un Helmūta Šeinheņa leksikonos (Rudolph 1890: 4, Scheunchen 2002: 26).

Kā savos memuāros raksta Heinrihs Dorns, abu tikšanās pirmoreiz notikusi 1836. gadā Daugavas mūzikas svētkos. Alts ieradies no Pērnavas, kur toreiz dzīvoja. Pēdējās trīs jūdzes (visdrīzāk te domāta t. s. vācu jūdze, kas bija izplatīta mērvienība Vācijā līdz 19. gadsimta beigām un ir apmēram 7532,5 metri; tāpat, pāri par 20 km) viņš nogājis kājām – *per pedes Apostolorum*, jo kučieri ar zirgiem pa grimstošajām smiltīm karstajā vasaras laikā vilkušies kā gliemeži (Dorn [1870]: 37). Dorns viņu vispār nosauc par “dīvaini” (“*ein origineller Kautz*”), turklāt komiska paskata un ar sliktu silēziešu akcentu, precīzāk sniegdams sava nākamā operas teksta autora portretu sekojošās atmiņū rindiņās:

“vienmēr mīļi smaidošs delverīgs blondīns ar paplāniem matiem, maza auguma, glums kā zutis, ar ieslīpi slīdošu gaitu. Par viņu varēja teikt [...] – neviens viņu neredzēja nākam, neviens – ejam, bet pēkšņi viņš bija klāt un pēkšņi atkal prom. Šis Karls Alts tomēr bija apveltīts ar daudzām teicamām īpašībām, par kurām nebija ko smiet, un, ilgāku laiku kopā strādājot, es iepazinu viņā stipri zinātniski izglītotu un garīgi uzjundītu cilvēku, kuram es pateicos par daudzām jaukām stundām, lai arī ne par tik jauku opertekstu.”²⁵ (Dorn [1870]: 37–38)

No citētā atmiņū fragmenta var spriest, ka Dorns nebūt nebija apmierināts ar Alta vārsmojumu, taču arī viņš pats nebija Vāgners, lai ienāktu operā ar vienotu dzejas un mūzikas veselumu. Tādēļ Dorns arvien bija ideālā operas libretista meklējumos.

Tuvāk iepazīstot izdoto operas libretu (Alt 1841) – tika publicēti tikai muzikālo numuru teksti (āriņas, rečitātīvi, ansambļi, kori) – un salīdzinot to ar operas partitūru, var redzēt, ka Dorns daudzviet īsinājis tekstu vai arī aizstājis kādus vārdus ar citiem. Dažreiz šie labojumi šķiet ļoti būtiski. Piemēram, pašā pirmajā rečitātīvā – skotu bruņinieka Keneta dziedājumā –, ar kuru sākas operas pirmais cēliens, ir rindas, kas vēltītas tēvijai: raugoties Palestīnas klinšu galotnēs, jaunajam bruņiniekam tās šķiet kā tēvzemes izsmiekls, un viņš domās cenšas iztēlēt ieraudzīt dzimtās Skotijas augstieni. Kaut arī Keneta mērķis ir sasniegt Jeruzalemi un skatīt Svēto kapu, tēvzemes ainas seko viņam visur līdz. Rediģētajā rečitātīva tekstā partitūrā vārds “augstiene”

25 “*ein stets süßlich lächelnder scherwenzelnder Blondin mit spärlichem Haupthaar, klein, aalglatt, nach vorn überfallender Gang. Man konnte auch von ihm sagen [...] – Niemand sah ihn kommen, Niemand gehen, aber plötzlich sei er da und plötzlich wieder fort. Dieser Karl Alt hatte jedoch sehr viele treffliche Eigenschaften, über die nicht zu lachen war, und ich lernte in ihm bei längerer Mitarbeiterschaft einen streng wissenschaftlich gebildeten und geistig aufgeregten Mann kennen, dem ich viele angenehme Stunden, wenn auch keinen angenehmen Operntext, verdanke.*”

(*Hochland* – Skotijas augstienes apzīmējums) nomainīts ar vārdu “dzimtene” (*Heimat*). Šis it kā niecīgais labojums tomēr ir ļoti zīmīgs, jo Dorna operas stāsts, visa tā ētika nav nodalāma no nacionālās pašapziņas tēmas. Grūti spriest, kādā mērā teksta labojumus veica komponists vai libretists, taču Dorna partitūras manuskripts ir daudzviet labā nozīmē mazrunīgāks par Rīgas izdevēja Hekera drukāto operas tekstu.

Visticamāk, darbs ar *Anglijas karoga* libretu turpinājās arī pēc Rīgas iestudējuma. Vēl 1844. gadā, kad Dorns jau dzīvoja Ķelnē, viņš mēģināja koriģēt tekstu kopā ar dzejnieku Antonu Vilhelmu fon Cukalmaljo (*Anton Wilhelm von Zuccalmaglio*, 1803–1869), kurš versificējis runas dialogus komponista paredzētajiem rečitātiem. Taču Dorns iesāko darbu pārtraucis, jo – kā komponists atzīstas – viņš jau sapņojis par *Nibelungiem*, savu sesto operu (Dorn [1870]: 39). Dorna atmiņu fragments ir interesants no tā viedokļa, ka tas fiksē autora uzskatu mainīgumu operas žanra radošajā praksē 19. gadsimta 40. gadu vidū: komponists atzina, ka “lielajai operai” runas dialogi vairs nav pieņemami, lai gan tieši tāda bija vācu operas vēsturiskā tradīcija. Nevar izslēgt, ka šo uzskatu mainību veicināja Vāgnera darbu pieaugošais iespaids. Par to, ka Dorna opera tika iestudēta vecajā tradīcijā – ar runas dialogiem – un ka līdz ar partitūru saglabājies 42 lappušu verbālā teksta manuskripts nav tikai literārs materiāls *per se*, daļēji ļauj spriest Rīgas laikraksta *Der Zuschauer* recenzenta izteikumi: runājot par dziedātāju atdevi lomās, dialogs un aktierspēle ir minēti pretstatā lomai muzikālajai atveidei ([Anonym], *Der Zuschauer* 18.11.1841: 794)²⁶.

Tomēr Valtera Skota romāns nav vienīgais literārais avots, kas ietekmējis *Anglijas karoga* libretu. Pētniecības redzeslokā noteikti nonāk vēl viens sacerējums – tā ir vācu dramaturga Jozefa fon Aufenberga (*Joseph von Auffenberg*, 1798–1857) romantiskā luga *Kurdistānas lauva* (*Der Löwe von Kurdistan*), kas tika izdota Vircburgā divus gadus pēc Skota romāna publicējuma. Uz šo avotu cita starpā norāda pats Dorns memuāru otrajā sējumā (Dorn [1870]: 36). Arī jau citētā Rīgas laikraksta kritiķis piemin lugu – viņš to nosauc par *Ričardu Lauvassirdi* (*Richard Löwenherz*), kas visdrīzāk ir tā pati Aufenberga drāma – kā libretista radītā operas *t e k s t a*, nevis sižeta avotu ([Anonym], *Der Zuschauer* 15.11.1841: 788). Ja sākumā šo pieminējumu varētu uztvert kā mājienu uz vēl vienu literāro sacerējumu, tad pēc iepazīšanās ar ticamāko pretendenti – franču dramaturga Mišela Žana Sedēna (*Michel-Jean Sedain*, 1719–1797) libretu Andrē Gretrī (*André-Ernest-Modeste Grétry*, 1741–1813) operai *Richard Coeur-de-lion* (1784) – šī versija pilnībā jāatmet. Arī Rīgas kritiķis norāda uz romāna un lugas teksta pēctecību.

Salīdzinājums ar Aufenberga drāmu kā Dorna operas literāro impulsu no pantmēra viedokļa vairāk norāda uz atšķirībām nevis līdzībām: drāmā ir izteikts piecpēdu jamps, tā sauktā *baltā vārsmā*, kas bija intensīvi lietots vārsmojuma tips klasiskajās vācu lugās, savukārt Alta veidotajā libretā šis nav konstants dzejas pantmērs – Alts izmanto daudz arī četrpēdu jambu un četrpēdu trohaju, turklāt bieži ar krusteniskām atskaņām. Piemēram, turka Ardana un skotu bruņinieka Keneta draudzības duets operas

26 “Dziedātāji un dziedātājas bija rūpīgi iestudējuši savu lomu muzikālo daļu, bet dialogam un spēlei bija veltīts ārkārtīgi maz centības.” (“*Die Sänger und Sängerinnen hatten den musikalischen Theil ihrer Rollen gründlich inne, auf den Dialog und das Spiel war jedoch außerordentlich wenig Fleiß verwandt worden.*”)

1. cēlienā ir rakstīts tādā pašā četrpēdu trohajā kā Šillera *Oda priekam*. Iespējams, Alts meklēja dažādus vārsmojumus, lai stimulētu daudzveidīgāku mūzikas žanriskumu. *Kurdistānas lauva* tika Rīgā iestudēta²⁷, un, kaut arī izrādīta tika reti, atgādināja par sevi vēl 19. gadsimta 50. gados, tādējādi pārtrumpojot Dorna operas skatuves mūžu. Rodas jautājums: vai Aufenberga luga ir Valtera Skota romāna dramatisējums, vai arī tā uztverama kā neatkarīgs sacerējums? Iepazīstot visu Dorna operas apjomīgo literāro korpusu, nākas atzīt, ka par vienkāršu, tolerantu dramatisējumu te nevar runāt. Tā kā dramaturgam salīdzinājumā ar stāstnieku vienmēr ir ierobežots personāžu loks, Aufenbergam nācās meklēt akcentus, kas dramatisko intrigu atklātu tematiski efektīgāk. Dažus personāžus, piemēram, karaļa uzticamo stjuartu Tomasu de Voksu (Dorna operā viņš parādās tikai runas dialogos) Aufenbergs ir svītrojis. Tā vietā viņš ievēdis menestrela Blondela un nerra Gurtona tēlus, kas ir ļoti vērtīgi, ar māksliniecisku vai intelektuālu noslodzi piepildīti drāmas dalībnieki²⁸. Dorna operā šo personāžu nav. Līdz ar to vairākas situācijas norāda uz to, ka operas libretistam Aufenberga drāma nebija principiāli saistoša.

Un tomēr šo literāro sacerējumu nevajadzētu izslēgt no Dorna operas pētniecības. Runa ir jo īpaši par drāmas emocionālo tonusu. Dažos savas lugas skatos Aufenbergs ir īsti šillerisks tieši noskaņojuma – brīvības jūsmas – nozīmē²⁹; piemēram, kad bruņiniekam Kenetam ir jāaizstāv Skotija pret karaļa Ričarda zaimošajiem vārdiem:

Richard <i>O, ich kenn' Euch! Ihr seyd Britannien's geschworne Feinde! Es ist nicht Treue an den schott'schen Wölfen. [...]</i>	Ričards Ak, es jūs pazīstu! Jūs esat Britānijai nāves ienaidnieki! Skotu vilkiem nevar uzticēties. [...]
Keneth <i>Mich kannst Du höhnen! Doch wer mein Schottland schmäh't, weckt alle Geister, Die friedlich schlummerten in dieser Brust! Ich habe nichts auf Gottes weiter Erde, Als Helm und Schild, und Schwert und Vaterland! [...] Nur sterbend werde ich von ihnen lassen, Mein Volk noch preisen mit dem letzten Hauch, Und durch des nahen Todes schwarzen Schleier Das Strahlen-Bild des Vaterlandes seh'n!</i>	Kenets Tu vari nīrgāties par mani! Bet tas, kurš zaimo manu Skotiju, pamodina visus garus, Kas mierā šajās krūtīs dusēja! Man nav nekā uz Dieva plašās zemes Kā ķivere un vairogs, zobens, tēvija! [...] Vien mirstot es tos atstāšu, Joprojām manu tautu slavējot ar beigu elpas vilcienu Un caur tuvās nāves melno plīvuru Vēl skatot tēvzemes mirdzošo tēlu!

Fragments no J. fon Aufenberga lugas *Kurdistānas lauva* 3. cēliena. Raksta autores tulkojums.

27 Tās pirmizrāde notika 1831. gada 20. aprīlī (LUAB, R 6759: 160).

28 Interesanti, ka Aufenberga lugas uzvedumā Rīgā 1853. gadā tēlu sarakstā tomēr nonāk Tomasa de Voksa tēls, bet ir pazudis menestrels Blondels. Grūti spriest, vai tie ir kādi jauninājumi pašas lugas izklāstā, vai arī vienkārši kļūda afišā (LUAB, R 6781: 214).

29 Par šo iezīmi Aufenberga literārajā mantojumā ir rakstījis vācu teātra zinātnieks Ernsts Leopolds Štāls (*Ernst Leopold Stahl*, 1882–1949) monogrāfijā *Joseph von Auffenberg und das Schauspiel der Schillerepigonen* ("Jozefs fon Aufenbergs un Šillera epigoņu lugas", 1910).

Keneta atbilde ir drosmīga, augstākā mērā savilņota, jo runa ir par tēvzemes un tautas godu. Ņemot vērā, ka šī luga tika izrādīta Rīgas Pilsētas teātrī vēl 19. gadsimta vidū – laikā, kad sevi pieteica latviešu nacionālā atmoda –, tādām ainām varēja būt tāla rezonanse. Nevajadzētu domāt, ka atmodas prototipi pastāvēja ārpus vāciskās kultūrtelpas. Protams, Skota romānā nav šilleriskas valodas (tāda tā nemaz nevar būt). Taču, pat ja Dorna libretists Karls Alts nav paņēmis no Aufenberga drāmas šāda satura vārsmas skotu bruņinieka atveidei, Šillera motīvs konkrētajā opusā atklājas ar ievērojamu intensitāti. Runa ir tikai par citiem šī motīva pārraidījuma kanāliem, un viens no tādiem Dorna operā nenoliedzami ir komponista radītie kori. Tieši tiem visvairāk pievērsīšos raksta turpinājumā.

Daži apsvērumi par Dorna operas mūziku

Atrastā rokraksta partitūra (LNB, NRt/36) ietver vairākas autora veiktas piezīmes attiecībā uz operas sacerēšanas laiku, kā arī norādes par īsinājumiem. Nav zināms, kad šie īsinājumi vai labojumi izdarīti, taču tie atspoguļo iespējamu pretestību no Rīgas teātra publikas puses, kuras vēlmēm komponists, gribēdams paildzināt sava skaņdarba skatuves mūžu, acīmredzami centies pakļauties. Uz atstāto piezīmju pamata var daļēji restaurēt autora darbu pie šīs kompozīcijas:

Uvertūra. 8.10.1841.

1. cēliens

- Nr. 1. Introdukcija. Keneta rečitātīvs un ārija. *Jaungada nakts 1840./1841.*
- Nr. 2. Duets (Kenets un Ardans)
- Nr. 3. Kvartets (Edīte, Berengārija, Kenets, Teodors) un koris
- Nr. 4. Fināls

2. cēliens

- Nr. 5. Introdukcija un koris. 17.10.1840.
- Nr. 6. Ričarda skats un ārija
- Nr. 7. Tercets (Edīte, Berengārija, Ričards) 17.10.1840.
Berengārijas ārija³⁰ ar komponista autogrāfu 16./17.10.1842.
- Nr. 8. Kvartets
- Nr. 9. El Hakima kavatīne
- Nr. 10. Tercets (Kenets, El Hakims, Ričards) ar kori
- Nr. 11. Fināls

3. cēliens

- Nr. 12. Introdukcija un duets (Edīte, Berengārija)
- Nr. 13. Tercets (Kenets, Edīte, Berengārija)
- Nr. 14. Fināls

4. cēliens

- Nr. 15. Edītes skats un ārija. 26.09.1841.
- Nr. 16. Fināls

30 Ar šo numuru aizstāts iepriekš komponētais tercets.

Pārskatā redzams, ka, uzsākot darbu pie operas, vieni no pirmajiem bija kori – Dorna biogrāfijā ļoti svarīgs radošās un mākslinieciskās darbības lauks. Savukārt uvertīra, kā tas ļoti bieži pieredzēts operu praksē, komponēta īsi pirms pirmizrādes. Vēlāk Dorns iestudējumā būs nomainījis 2. cēliena tercetu pret jaunkomponēto Berengārijas āriju, kas izceļas ar vokālu virtuozitāti. Iespējams, šādi komponists padevās publikas vēlmei vairāk dzirdēt operā kādu melodiski bagātu āriju, nekā klausītāja piepūli prasošu vokālo ansambli. Zīmīgi par to pēc otrās izrādes rakstīja laikraksta *Rigasche Zeitung* teātra apskatnieks: “Jābūt mākslā ļoti izglītotiem klausītājiem, lai šis netiktu uzskatīts par komponista trūkumu.”³¹ ([Anonym], *Rigasche Zeitung* 15.11.1841: 6) Jāņem vērā vēl viens apstāklis. Berengārijas loma tika uzticēta Rīgas ļoti godātai *prima donna* Katarīnai Hofmanei (*Katharina Hoffmann*, 1809–1857). Publikācijā, kas tapa pēc pirmizrādes, bija teikts, ka vajadzētu ņemt vērā Hofmaņa kundzes vokālās spējas, līdzīgi kā, piemēram, to darijis Mocarts *Burvu flautā*. Kādēļ gan šī Dienas karaliene nevarētu dziedāt tikpat kolorēti kā Nakts karaliene? Ja Hofmanes balss viņas karjeras sākumā tika raksturota kā mēnessgaismas apspīdēta ziemas ainava, tad tagad jau tā tika salīdzināta ar siltu pavasari ([Anonym], *Rigasche Zeitung* 18.11.1841: 6). Dziedātāji šī Rīgas laikraksta slejās pēc pirmizrādes tika sevišķi cildināti: Rīga ir aktieru eldorado, jo te neviens netiek nopelts, taču tā ir arī Sahāras tuksnesis, kur par aktieriem mēdz pilnībā klusēt³² (turpat: 5). Ne mazsvarīgi ir tas, ka Berengārijas lomas atveidotāja bija Rīgas Pilsētas teātra direktora Johana Hofmaņa³³ dzīvesbiedre. Speciāli viņai tātad rakstīta trauksmainā, it kā pāri balss krastiem plūstošā ārija 2. cēlienā “*Ha, wie strahlten seine Blicke*” (“Ak, kā staroja viņa skatieni”) (sk. 1. nošu piem.). Vienlaikus Rīgas partitūra vēsta, ka ārijā tika plānoti vai ieviesti īsinājumi, par ko liecina svītrojumi, ielocītās partitūras lapas un kupīras zīme. Vadoties pēc šīm norādēm, no visas lielās trijdaļu ārijas varēja būt atstātas vien 16 taktis, kamēr 96 taktis (!) svītrotas. Neatbildēts paliek jautājums – kālab vispār šīs kupīras veiktas? 1842. gada oktobrī opera vairs netika uzvesta, un komponista ieraksts ārijas beigās, iekļaujot tajā vienu no cēlākajām savas operas mūzikas vadtēmām, visdrīzāk ir skaista reminiscence, nevis radošā procesa datējums.

Dorna āriju kontekstā būtiska ir vairāku dziedājumu saikne ar sava laika jauno, romantisko itāļu operu. Saikne nav nejauša, ievērojot Dorna paša koncertos atskaņotās transkripcijas par jaunākajām itāļu operu tēmām, kā arī viņa laikā iestudētos darbus uz Rīgas Pilsētas teātra skatuves. Piemēram, muzikālu paralēli atklāj bruņinieka Keneta ārijas (1. cēliens) stilistiskā saikne ar bizantiešu karavadoņa Belizāra meitas Irēnas dziedājumu Doniceti operas *Belizārs* 1. cēliena introdukcijā (šo operu Dorns iestudēja Rīgā 1841. gada 16. decembrī, t.i., aptuveni 5 nedēļas pēc *Anglijas karoga* pirmizrādes) (sk. 2. un 2a. nošu piem.). Kenets dzied par krustu, kas liesmo viņa rokās kā vairogs (“*Flamme Kreuz, du Schild des Muthes*”), savukārt Irēna, sagaidot tēvu no kaujas lauka, vēlas klāt uzvarētāja roku ar dedzīgiem skūpstiem (“*La man terrible del vincitor, di baci fer vidi io coprirò*”). Abos gadījumos ir afektēts varoņu dvēseles stāvoklis, kas atklājas

31 “Es müssen sehr kunstgebildete Hörer seyn, wo dies nicht zum Nachtheil für den Componisten geschehen soll.”

32 “Rīga ist das Eldorado der Schauspieler, wo und von wo aus sie nicht getadelt werden, aber auch die Wüste Sahara, in der man gänzlich über sie schweigt.”

33 Sk. par viņu 106. lpp.

apņēmības pilnai noskaņai pakļautā punktētā ritmikā un tonalitātes balsta skaņu akcentējumā.

Tajā pašā laikā Dorna opera iekļaujas vācu muzikālā teātra tradīcijā (runas dialogu iesaiste) un atstaro ļoti daudzveidīgus – gan mākslas, gan sadzīves mūzikā rastus – impulsus. Pie pirmajiem pieskaitāms lēdijas Edītes Plantagenetas dziedājums operas 3. cēliena sākumā (12. nr.): Edīte mēnesnīcas naktī meklē atbildes uz savas sirds trīsām (“*Zurück, zurück! Du forschender, sehrender Blick*”) (sk. 3. nošu piem.). Viņas pirmā frāze melodiskā aspektā ir alūzija – figurāls mājiens uz Bēthovena Ceturtās simfonijas *Adagio* daļas pamattēmu vienā no tās ornamentāli vijīgākajiem posmiem. Kāda cita tēma, kas pirmoreiz izskan operas uvertūrā, atbalso paša Dorna reiz komponētu skaņdarbu. Runa ir par valšveidīgo dziedājumu 1836. gada Daugavas mūzikas svētku noslēgumam – “*Fern und Nah muß sich verbinden / Dich zu ehren, heil’ge Kunst*” (“Tāliem un tuviem būs sanākt kopā / Godināt tevi, svētā māksla”). Šī kompozīcija, kas oriģinālversijā ir gana izvērsta, tika publicēta svētku brošūrīnā (Salzmann 1836), un, pateicoties tam, ir iespējams atklāt konkrēto melodijas avotu.

Pieminētās tēmas, protams, ir tikai atsevišķas salas, kurās fokusējas operas muzikālā īpatnība. Kompozīcija ir bagāta ar ansambļiem. No kolorītākajiem jāizceļ Keneta un Ardana duets “*Laß uns unser Schwert bewähren*” (“Ļauj mūsu zobeniem sevi pierādīt”) operas 1. cēlienā. Ardans grib ar bultu nonāvēt bruņinieku, bet tas ar savu jautājumu – kādēļ? – atmaidzina seldzuku emīru. Kenets savukārt nespēj nogalināt austrumnieku, jo Ardans ir neaizsargāts. Kenets aicina viņu sludināt tuksneša klajumos, ka Kristus neauklē atriebību, bet māca piedot saviem ienaidniekiem. Ardans pēc šīs augstsirdības atzīst, ka Kenets vairs nav viņa tuksneša ienaidnieks. Nu jau viņi kopā dzied par to, lai zobens apliecinā savu spēku kaujas laukā, bet nepārrauj abu sirds savienību. Dueta pamatmateriāls *C dur* – īsinātajā versijā, jo arī šeit daudz svītrotā materiāla – ir kvadrātiskas uzbūves periods ar mežraga *zelta gājiena* skaņām. Vienlaikus raksturs ir dejiski puantēts, abas tenoru balsis vietumis komiski krustojas lēcienos, un īslaičgais novirziens uz augšējās mediantes tonalitāti (*e moll*) iezīmē melodikā ceturto paaugstināto pakāpi (sk. 4. nošu piem.). Šajās niansēs par sevi atgādina vēl 18. gadsimtam raksturīgi t.s. turku operu elementi. Taču Dorns arī aiziet no šīs klišejas – līdzīgi, kā tas ir Valtera Skota romānā –, attēlojot Austrumu pasaules cēlsirdību. 2. cēliena kavatīnē “*Bald wird er neugestärkt die Sonne grüßen*” (“Drīz stiprināts viņš atkal sauli sveiks”) Ardans jeb tagad dziednieks El Hakims atklājas maigi mīloša varoņa tēlā. Viņš dziedinājis karali Ričardu un domās kavējas pie princeses Edītes, salīdzinādams to ar Oriona zvaigzni. Vai tās lepnais daiļums mācīsies iepazīt austrumnieka karsto sirdi? Šoreiz tā nav vienkārši sievietes radītā svētlaipe, kas parasti viņu tā apbūrusi, tā ir mīlestības nedalītā saule. Dziedājuma kolorītu sākumā veido liegs stīgu orķestris ar divu fagotu spēli paralēlās tercās augstā tesitūrā (sk. 5. nošu piem.). El Hakima kavatīnei piemīt apgarotība, bet ar savu sākuma frāzi tā priekšvēsta gandrīz pēc trīsdesmit gadiem sacerēto Valtera dziesmas melodiju Vāgnera operā *Nirnbegas meistardziedoņi*.

Būtisku uzmanību pelna Dorna operas kori. Komponists ir radījis gan sieviešu, gan vīru korus, tomēr tieši pēdējie ir ļoti svarīgi. Runa ir ne tikai par libreta diktētu nepieciešamību pēc šādiem koriem, bet par mūzikas sfēru, kurai Dorna dzīvē – gan radošā, gan mākslinieciskā ziņā – bija principiāla nozīme. Jāņem vērā, ka 19. gadsimta pirmajā pusē koris vācu mūzikā spēcīgi izpauda nacionālās piederības jūtas. Konkrētajā operā svarīgi atzīmēt divus Dorna korus mūzikas avotus: 1) protestantisko korāli un 2) vācu līdertāfelu (*Liedertafel*).

Korālis evaņģēliska dziedājuma veidolā Dorna operā ir būtisks reliģiskās noskaņas izteicējs. Tas skan vispirms 1. cēlienā, kad bruņinieks Kenets kopā ar En Gedi vientuņnieku Teodoru nokāpj svētās klints grotā. Tur dzied vīru koris ar vārdiem “*Aus Herzenstiefen klinge! Du heil’ger Feierchor!*” (“No sirds dzīlēm lai skani/ Tu, svētvinīgais kori”). Šis dziedājums visdrīzāk ir ar oriģinālu melodiju, taču protestantiskajam korālim tuvā manierē. Zīmīgi, ka dziedājuma otrā frāze reflektē analogisku melodijas posmu pazīstamajā 17. gadsimta baznīcas dziesmā “*O Haupt voll Blut und Wunden*” (“Ak, galva asiņaina”), tikai Dorna gadījumā šī frāze skan mažorā (sk. 6. nošu piem.). Autors ir ļoti labi uzsūcis dziedājuma reliģisko atmosfēru, tas sākas unisonā, bet otrajā frāzē sazarojas četrbalsīgā izklāstā. Katra šāda posma kadence kļūst par pieturas punktu tonālajā plānā *D dur* — *Es dur* — *B dur* — *D dur*. Tādējādi komponists, neraugoties uz visai tradicionālu harmonizāciju, ir vedis savu korāli pa krāspilnām tonālajām terasēm. Kora dziedājumu dublē četri tromboni ar timpānu īsu tremolo katras kadences noslēgumā. Dorns bija iecerējis šo kori aiz kulīsēm, un acīmredzot šāds efekts tika izmantots jau operas uvertūrā, jo par to rakstīja pirmizrādes recenzents – krāšņi instrumentētā, iespaidīgā uvertūra radījusi sensāciju un izpelnījusies atkārtotus aplausus³⁴ ([Anonym], *Der Zuschauer* 15.11.1841: 788). Iespējams, vēl pirmuzveduma procesā vai vēlāk Dorns savu pazemes kapelas kori tomēr “saīsināja”, atstādams no tā tikai pirmās astoņas taktis, jo rokraksta partitūrā ir redzamas vairāku izgrieztu lappušu pēdas un norādes par kupūru.

Otrs Dorna korus avots – vācu līdertāfels – pievērs uzmanību citai svarīgai mūzikas tradīcijai. Tas aktualizē 19. gadsimta 30. gados Baltijā aizsākušos vīru dziedāšanas kopu kustību, kuras veidošanā Dorns pats aktīvi piedalījās. Šie muzikālā bīdermeiera institūti kā pilsoniskās sabiedrības šūnas vācu valodā runājošajās zemēs būtiski ietekmēja nācijas atmodu, vispār tās politisko un sociālo dzīvi. Biedrībās vieni otriem līdzās darbojās profesionāli un mūzikas mīļotāji. Šis faktors noteica *Liedertafel* kopu muzicēšanas stilu, kas gan ētiski, gan estētiski bija vērsts uz ideālo saskaņu.

Operā *Anglijas karogs* ir vairāki izteiksmīgi šīs tradīcijas pārnese piemēri. Viens no tādiem ir matrožu koris 4. cēlienā “*Ahoi! Ahoi! Heraus den Anker in die Höh!*” (“Ahoi! Ahoi! Lai paceļam enkuru augšā”) (sk. 7. nošu piem.). Ar savu mundro komandas garu Dorna koris daļēji raisa asociācijas ar tajos pašos gados (1840–1842) komponēto norvēģu matrožu kori Riharda Vāgnera operā *Klīstošais holandiešu*.

34 “[...] die herrlich instrumentirte, kräftig imponirende Ouverture mit dem darin verwebten, hinter dem Vorhange gesungenen Chor, machte Sensation und erwarb sich eine Wiederholung der vor ihrem Anfange schon dargethanen Beifallsbezeugung.“

Līdzība gan ir mājīga: Vāgnera koris, kaut arī bezbēdīgi jautrs un bravūrīgs, savā spēkā ir kādas monumentālas domas nesējs, dziesmas struktūra ar savu itin kā vējam līdzī svelpjošo "Ho! He! Je!" ģeniāli saaužas ar simfonisko stihiju; tikmēr Dorna matroži uz hospitāliešu mūku kuģa šķiet muzikālā plāksnē mazāk ambiciozi, kaut gan korim ir ļoti iezīmīgs sākuma motīvs ("Ahoi!").

Dorna kora aplūkojums nebūtu pilnīgs, ja nepieminētu vienu no viņa operas bagātīgākajiem vīru kopdziedāšanas skatiem. Tas ir austriešu bruņinieku koris 2. cēliena sākumā³⁵. Darbība notiek Austrijas³⁶ erhercoga Leopolda telts priekšā. Tur sanākušie bruņinieki dzīro, ar viņiem kopā viņu trabanti, krodzinieki un pāži. Ainas centrālais dziedājums ir riņķa dziesma jeb *Rundgesang*, kas bija populāra jau viduslaikos buršu vai kādas citas brālības pasākumos. Dziedāšana saistījās ar dzeramā raga ceļošanu no rokas rokā. Vēlāk vācu zemēs šī tradīcija ieguva jaunu spēku, prezentējot sevi saistībā ar nacionāli patriotiskiem motīviem. Pēdējais aspekts spilgti izpaužas arī Dorna operas korī, kad austriešu bruņinieki tālajā Palestīnā, uzsaukdami viņa kausam, kavējas atmiņās pie mīļās tēvzemes ainām. Pēc vairākkārtējiem izsaučieniem "O Vaterland!" ("Ak, tēvija!") sākas izvērstā trīs strofu kompozīcija ar liriski cildenu pirmo posmu, dejisku otro un kareivīgi brašu trešo posmu (sk. 8a., 8b. un 8c. nošu piem.). Otrajā kora posmā izmantotie izteiksmes paņēmieni – burdona bass (sillabiskais burdons) un krievu folklorai raksturīgu deju dziesmu ritmi un motīvi – liek meklēt attiecīgas cilmes prototipus tradicionālajā mūzikā³⁷. Šis aspekts būtu vēl padziļināti pētāms kultūras kontekstu līmenī, taču tas jau šobrīd vērs uzmanību uz Dorna operas kaut vai fragmentāro saikni ar 19. gadsimtā Rīgā dzīvojošo dažādu tautu mūzikas praksi³⁸.

Secinājumi

Latvijas mūzikas vēsturei atgūtā Heinriha Dorna opera ļauj apjaust tās nozīmi ne vien lokālā, bet arī plašākā 19. gadsimta vācu komponistu opermūzikas daiļrades kontekstā. Pirmie pētnieciskie rezultāti ļauj izteikt sekojošas atziņas:

1. Dorna opera *Anglijas karogs* kā no jauna iegūts muzikālā teātra opuss paplašina skatījumu uz vācu romantiskās operas procesiem 19. gadsimta otrajā ceturksnī. Vienlaikus tā iezīmē jaunu pakāpienu oriģinālā opermūzikas mantojuma

35 Šo un arī Matrožu kori pirmoreiz atskaņoja Latvijas Radio kora solisti Rīgas Pilsētas teātra 240. gadadienai veltītajā starptautiskajā konferencē Rīgā 2022. gada 13. septembrī. Konferenci organizēja Rīgas Riharda Vāgnera biedrība.

36 Austrija kā valsts mūsdienu izpratnē 12. gadsimtā, kad risinās Dorna operas darbība, vēl nepastāvēja. Taču jau kopš 996. gada aprītē ienāca apzīmējums *Ostarrichi*. Tā bija Bavārijas markgrāfiste, bet 12. gadsimta vidū kļuva par Svētās Romas impērijas hercogisti.

37 Dorna kora 2. posma tēmā ir pamanāma atsevišķu elementu līdzība ar krievu deju dziesmu *Kamarinskaja*, īpaši frāžu nobeigumos. Tajā pašā laikā šeit varētu būt runa par kādu vispār raksturīgu krievu deju dziesmu motīvas iezīmi.

38 Par to, ka šis jautājums jau iepriekš aktualizējies Latvijas teritorijā dzīvojošo komponistu darbos, liecina 18. gadsimta Kurzemes hercoga kapelmeistara Franča Ādama Feihtnera (*Franz Adam Veichtner*, 1741–1822) sacerētā *Symphonie Russienne* (Krievu simfonija), kuru 1771. gadā publicēja Rīgas grāmatu izdevējs Johans Frīdrihs Hartknohs (*Johann Friedrich Hartknoch*, 1740–1789). Simfonijas pirmās daļas tēma ir balstīta uz krievu tautasdziesmas "Ach, vy seni, moi seni" melodijas.

izziņā Latvijā. (Nākotnē gan būtu jāiesaista pētniecībā arī Dorna opera *Parīzes tiesnesis*, kuras nošu materiāls glabājas Berlīnes, Drēzdenes un Vīnes bibliotēkās, turklāt Berlīnē arī autora skiču manuskripts³⁹.) Jaunatklātās operas gadījumā iespējams runāt par Dornu ne tikai vispārīgos vilcienos viņa Rīgas muzikālo aktivitāšu gaismā, bet arī kā par konkrētu vietējo jaundarbu komponistu. Izpēte atklāja, ka Dorna izvēli par labu *bruņinieku operai* ietekmēja gan plašāki Eiropas kultūras procesi, gan repertuāra konteksti pašā Rīgas Pilsētas teātrī.

2. Viens no būtiskākajiem Dorna operas elementiem – vīru koris –, kas parādīts gan kā konkrētas sižetiskās situācijas, gan kā noteiktas personāžu kopas raksturotājs, bieži vien ir svarīgu nacionālo žestu paudējs, nācijas kultūras sakņu, tās kristīgi reliģisko un pilsonisko vērtību izteicējs. Ievērojot dažādu tēlu grupu dramaturģiskos uzdevumus operā, var runāt par diviem būtiskiem avotiem to skaņraksta izcelsmē: tie ir protestantiskais korālis un vācu līdertāfels. Dorna koru līdertāfelisko ievirzi bija pamanījusi jau Vita Lindenberga (Lindenberga 1997: 130), taču attiecināja šo novērojumu, turklāt ar diezgan skumju intonāciju, uz viņa operu *Nibelungi*, par kuru kā vienīgo autorei bija iespējams spriest tābrīža pētnieciskajā situācijā.
3. Rīgas partitūras manuskripts atklāj daudzus komponista veiktus īsinājumus jeb kupīras operas mūzikas materiālā. Šāda prakse nav nekas neparasts, tomēr Dorna operas gadījumā īsinājumu ir visai daudz: piemēram, 1. cēliena kvartetā (3. nr.) no kopskaitā 319 takšim atstāta vien 81 takts (!) – proti, saglabāta tikai viena ceturtda daļa mūzikas. Dažos gadījumos īsinājumi varētu būt vērtīgi, taču jautājums šeit ir ne tik daudz par materiāla kvalitātes pakāpi, kā par tiekšanos uz zināmu stilistisko rezultātu: tā kā apjomīgu īsinājumu dēļ izvērstākas muzikālās formas dažkārt sarūk līdz perioda struktūrai, pēdējās tuvina mūzikas izklāstu vairāk populāriem uzvedumu žanriem (piem., dziesmuspēlei), nekā simfonizētai operai.

Savukārt kupīras liek pievērst uzmanību publikas faktoram teātrī. Operas *Anglijas karogs* partitūrā veiktie īsinājumi lielā mērā atklāj sava laika Rīgas teātra skatītāju diezgan niecīgo interesi par apjomīgiem skatuves opusiem. Uz to norādījis jau pats Dorns, izsakoties, ka publika nav vēlējusies piedot viņam trīsarpus stundu garo izrādi (tz, *NZfM* 03.07.1843: 3). Katrā ziņā šajā jautājumā aizvien svarīgs paliks ne tikai Dorna kā komponista talanta un oriģinalitātes sliekšnis, bet arī *pieradinātā* skatītāja fokuss ar visu tajā centrēto teātra uzvedumu apmeklējuma pieredzi.

39 Šis manuskripts – basa ārija Nr. 12 no operas 2. cēliena – ietver veltījuma ierakstu Marijai Štenclerei (*Marie Stenzler*, 1815–1892), kas bija ievērojamā vācu valodnieka un sanskrita pētnieka Ādolfā Frīdriha Štenclera (*Adolf Friedrich Stenzler*, 1807–1887) dzīvesbiedre, labi pazīstama Breslavas muzikālajās aprindās. Veltījums viņas albumam datēts Rīgā, 1841. gada 13. janvārī (SBB, Mus. ms. autogr. Dorn, H. 4 N).

BIBLIOGRĀFIJA

AVOTI

Nepublicētie avoti

Berlīnes Valsts bibliotēka – Prūsijas Kultūras mantojums, Mūzikas nodaļa / Staatsbibliothek zu Berlin (SBB) – Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung:

Heinrich Dorn. *Der Schöffe von Paris*. [Partitur. Verschiedene Handschriften.] Mus. ms. 5152.

Heinrich Dorn. *Der Schöffe von Paris*. [Skizzen. Autograph Manuskript.] Mus. ms. autogr. Dorn, H. 4 N.

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

Heinrich Dorn. *Das Banner von England*. [Rokraksta partitūra ar Dorna autogrāfu un pilna literārā teksta manuskripts.] NRt/36.

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

Rīgas Pilsētas teātra izrāžu un koncertu programmas 1831–1853. / *Theaterzettel des Rigaer Stadttheaters 1831–1853*.

Das Banner von England. 08.(20.)11.1841 – R 6769: 355.

Der Löwe von Kurdistan. 20.04.(02.05.)1831 – R 6759: 160.

Der Löwe von Kurdistan, oder: König Richard in Palästina. 18.(30.)10.1853 – R 6781: 214.

Der Schöffe von Paris. 01.(13.)11.1838 – R 6766: 300.

Der Templer und die Jüdin. 28.02.(11.03.)1840 – R 6768: 79.

Die Bettlerin. 24.01.(05.02.)1835 – R 6763: 32.

Die Kreuzritter, oder: das befreite Jerusalem. Die Familie Tourniaire [...] eine große, außerordentlich brillante Vorstellung. Cirque Olympique. 06.(18.)09.1839 – R 6767: 268.

Die Sarazenen. Theater der Metamorphosen. 21.–23.04.(3.–5.05.)1838 – R 6766: 137.

Publicētie avoti

Alt, Karl (1841). *Das Banner von England. Romantische Oper in vier Akten. In Musik gesetzt von Heinrich Dorn*. Riga: gedruckt bei Wilhelm Ferdinand Häcker.

Dorn, Heinrich ([1870]). *Acht Häuser und keine Schlafstelle. Aus meinem Leben: Erinnerungen*, II. Berlin: Hausfreund-Expedition, 1–98.

Dorn, Heinrich (1870a). Eine musikalische Reise und zwei neue Opern. *Aus meinem Leben: Musikalische Skizzen*, I. Berlin: B. Behr's Buchhandlung (E. Bock), 1–69.

Dorn, Heinrich (1870b). Erinnerung an einen Jugendfreund. *Aus meinem Leben: Musikalische Skizzen*, I. Berlin: B. Behr's Buchhandlung (E. Bock), 2–32.

Dorn, Heinrich (1872). Felix Mendelssohn-Bartholdy. *Aus meinem Leben: Erinnerungen*, III. Berlin: Hausfreund-Expedition, 41–81.

Dorn, Heinrich (1877). Letzter Rückblick. Erinnerungen an Richard Wagner. *Aus meinem Leben: Ergebnisse aus Erlebnissen. Erinnerungen*, V. Berlin: Verlag der Liebelschen Buchhandlung, 156–174.

Heine, Heinrich (1836). *Die romantische Schule*. Hamburg: bey Hoffmann und Campe.

Salzmann, Leopold Eduard (1836). *Das Musikfest in Riga am 19^{ten}, 20^{sten} und 21^{sten} Junius 1836*. Riga: in Commission in der Ed. Frantzenschen Buchhandlung. Gedruckt bei Wilhelm Ferdinand Häcker.

Wagner, Richard (1870–1880/ 1994). *Mein Leben. 1813–1868*. Vollständige, kommentierte Ausgabe. Hrsg. von Martin Gregor-Dellin. München-Leipzig: List Verlag. (LNB eksemplārs ar Volfganga Vāgnera dāvinājuma ierakstu Gētes institūtam Rīgā, 1997.)

123

PERIODIKA

Alt, Carl. Musikzustände in Riga. *AmZ*, Nr. 29, 21.07.1847, 498–501; Nr. 30, 28.07.1847, 511–515; Nr. 31, 04.08.1847, 536–539.

Alt, Carl. Ueber Heinrich Dorn's neue komische Oper: "Der Schöffe von Paris". *NZfM*, Band 10: Nr. 39, 14.05.1839, 155–156; Nr. 40, 17.05.1839, 157–158; Nr. 41, 21.05.1839, 162–163.

[Anonym]. Stadt-Theater. *Der Zuschauer*, Nr. 5236, 15.(27.)11.1841, 788 (Beilage); Nr. 5237, 18.(30.)11.1841, 794 (Beilage).

[Anonym (**)]. Theater. *Rigasche Zeitung*, Nr. 136, 15.11.1841, 5–6; Nr. 137, 18.11.1841, 5–6; Nr. 138, 20.11.1841, 5–7.

Dorn, Heinrich. Aus Riga (Extraconcerte – Kirchenmusik). *NZfM*, Band 5: Nr. 15, 19.08.1836, 61–62.

Dorn, Heinrich. Musikalischer Bericht aus Riga, Ostern 1837 bis Ostern 1838 (Fortsetzung). *NZfM*, Band 9: Nr. 7, 24.07.1838, 28–30.

Grohe, Helmut (1939). Heinrich Dorn, ein "Kollege" Richard Wagners. *ZfM*, Nr. 106, Heft 7, 706–710.

tz. Musikalische Zustände in Riga. *NZfM*, Band 19: Nr. 1, 03.07.1843, 2–3; Nr. 2, 06.07.1843, 5 [6]–8.

LITERATŪRA

Arro, Elmar (1965). Richard Wagners Rīgaer Wanderjahre. Über einige baltische Züge im Schaffen Wagners. *Musik des Ostens* 3. Hrsg. von Elmar Arro und Fritz Feldmann. Kassel u. a.: Bärenreiter, 123–168.

Fūrmane, Lolita (2021). Jauns signāls mūzikas pētniecībai: Rīgas pirmā Pilsētas teātra nošu krājums Latvijas Nacionālajā bibliotēkā. *Latvijas Nacionālā bibliotēka. Zinātniskie raksti* 7 (XXVII): Vēstures avoti Latvijas atmiņas institūcijās. Sast. Jana Dreimane. Rīga: LNB, 86–105.

Lindenberga, Vita (1997). Heinrihs Dorns Rīgā. *Gadsimtu skaņulokā*. Autoru kolektīvs: Vita Lindenberga, Jānis Torgāns un Lolita Fūrmane. Rīga: Zinātne, 118–132.

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

Loewenberg, Alfred ([1942]/1978³). *Annals of Opera: 1597–1940*. With an Introduction by Edward J. Dent. Third edition, revised and corrected. London: John Calder.

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

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

Schwarz, Werner (1965). Aus Heinrich Dorns Rīgaer Zeit. Unveröffentlichte Briefe an Robert Schumann 1839–1842. *Musik des Ostens* 3. Hrsg. von Elmar Arro und Fritz Feldmann. Kassel u. a.: Bärenreiter, 169–174.

Wendt, Matthias (2017). Korrespondenzberichte aus Rīga in der Neuen Zeitschrift für Musik zur Redaktionszeit Robert Schumanns 1834–1844. *Musikstadt Rīga im europäischen Kontext* (Edition IME, Band 16). Hrsg. von Lolita Fūrmane, Klaus Wolfgang Niemöller und Helmut Loos. Sinzig: Studio Verlag, 37–83.



Operas *Anglijas karogs* partitūras lappuse. Edītes Plantagenetas ariozo skatā ar Berengāriju (3. cēliens). – Rokraksts LNB, NRt/36.



H. Dorna operas *Anglijas karogs* manskripts ar komponista autogrāfu. – LNB, NRt/36.

1. pielikums

Operu pirmiestudējumi Rīgas Pilsētas teātrī Heinriha Dorna kā kapelmeistara pirmajā darbības posmā (1832–1834)¹

Rīgas pirmizrādes datums ²	Komponists	Operas nosaukums	Operas pirm-uzvedums pasaulē
26.11.1832.	Luijs Špors (<i>Spohr</i>)	<i>Fausts (Faust)</i>	1816
22.03.1833.	Džoakīno Rosīni (<i>Rossini</i>)	<i>Pelnrušķīte (La Cenerentola, ossia La bontà in trionfo)</i>	1817
13.04.1833.	Džoakīno Rosīni (<i>Rossini</i>)	<i>Itāliete Alžīrā (L'italiana in Algeri, vāc. Die Italienerin in Algier)</i>	1813
27.06.1833.	Ferdināns Herolds (<i>Hérold</i>)	<i>Dzampa jeb Marmora līgava (Zampa, ou La fiancée de marbre, vāc. Zampa, oder Die Marmorbraut)</i>	1831
01.08.1833.	Daniels Fransuā Espri Obērs (<i>Auber</i>)	<i>Fjorella jeb Svētā Lorenco patversme (Fiorella, vāc. Fiorella, oder Das Hospitium St. Lorenzo)</i>	1826
25.12.1833.	Francis Glēzers (<i>Glaeser</i>)	<i>Ērgļa ligzda (Des Adlers Horst)</i>	1832
09.03.1834.	Jozefs Drekslers (<i>Drechsler</i>)	<i>Garu ķēniņa dimants (Der Diamant des Geisterkönigs)</i>	1824

126

1a. pielikums

Operu pirmiestudējumi Rīgas Pilsētas teātrī Heinriha Dorna kā kapelmeistara otrajā darbības posmā (1839–1843)

Rīgas pirmizrādes datums	Komponists	Operas nosaukums	Operas pirm-uzvedums pasaulē
06.10.1839.	Ādolfs Adāns (<i>Adam</i>)	<i>Prestonas aldaris (Le brasseur de Preston, vāc. Der Brauer von Preston)</i>	1838
05.12.1839.	Džoakīno Rosīni (<i>Rossini</i>)	<i>Korintas aplenkums (Le siège de Corinthe, vāc. Die Belagerung von Korinth)</i>	1826
28.02.1840.	Heinrihs Maršners (<i>Marschner</i>)	<i>Templietis un jūdiete (Der Templer und die Jüdin)</i>	1829
19.04.1840.	Konradīns Kreicers (<i>Kreutzer</i>)	<i>Nakts apmetne Granādā (Das Nachtlager in Granada)</i>	1834
17.05.1840.	Heinrihs Maršners (<i>Marschner</i>)	<i>Vampīrs (Der Vampyr)</i>	1828

1 Šajā un 1a. pielikumā iekļautie dati iegūti no izrāžu programmām LUAB Rokrakstu un reto grāmatu nodaļā (LUAB, R 6765–6771).

2 Visi datumi norādīti pēc vecā stila jeb 19. gadsimtā Krievijas impērijā pastāvošā Jūlija kalendāra.

04.10.1840.	Vinčenco Bellīni (<i>Bellini</i>)	<i>Sonnambula jeb Mēnessērdzīgā</i> (<i>La sonnambula</i> , vāc. <i>Die Nachtwandlerin</i>)	1831
24.02.1841.	Alberts Lorcings (<i>Lortzing</i>)	<i>Divi strēlnieki</i> (<i>Die beiden Schützen</i>)	1837
26.04.1841.	Žaks Fromantāls Alevī (<i>Halévy</i>)	<i>Jūdiete</i> (<i>La juive</i> , vāc. <i>Die Jüdin</i>)	1835
08.11.1841.	Heinrihs Dorns (<i>Dorn</i>)	<i>Anglijas karogs</i> (<i>Das Banner von England</i>)	1841
16.12.1841.	Gaetāno Doniceti (<i>Donizetti</i>)	<i>Belizārs</i> (<i>Belisario</i> , vāc. <i>Belisar</i>)	1836
10.04.1842.	Džoakīno Rosīni (<i>Rossini</i>)	<i>Vilhelms Tells</i> (<i>Guillaume Tell</i> , vāc. <i>Karl der Kühne</i>)	1829
03.10.1842.	Kārlis Marija fon Vēbers (<i>Weber</i>)	<i>Eiriante</i> (<i>Euryanthe</i>)	1823
28.11.1842.	Gaetāno Doniceti (<i>Donizetti</i>)	<i>Pulka meita</i> (<i>La fille du régiment</i> , vāc. <i>Marie, oder Die Regimentstochter</i>)	1840
09.01.1843.	Gaetāno Doniceti (<i>Donizetti</i>)	<i>Milas dzēriens</i> (<i>L'elisir d'amore</i> , vāc. <i>Der Liebestrank</i>)	1832
13.03.1843.	Daniels Fransuā Espri Obērs (<i>Auber</i>)	<i>Kroņa dimanti</i> (<i>Les diamants de la couronne</i> , vāc. <i>Die Kron- diamanten, Rīgā Diamanten</i>)	1841
13.04.1843.	Gaetāno Doniceti (<i>Donizetti</i>)	<i>Lukrēcija Bordža</i> (<i>Lucrezia Borgia, Rīgā Lucretia Borgia</i>)	1833
22.05.1843.	Rihards Vāgners (<i>Wagner</i>)	<i>Klīstošais holandietis</i> (<i>Der fliegende Holländer</i>)	1843

2. pielikums

Heinriha Dorna operas *Anglijas karogs (Das Banner von England, 1841)* darbojošās personas un sižets

Darbojošās personas:

Ričards Lauvassirds (<i>Richard Löwenherz</i>), Anglijas karalis	bass
Berengārija (<i>Berengaria</i>), viņa sieva	soprāns
Edīte Plantageneta (<i>Editha von Plantagenet</i>), karaļa brāļameita	soprāns
Austrijas hercogs Leopolds (<i>Leopold von Oestreich</i>)	tenors
Žils Amauri (<i>Giles Amaurij</i>) ¹ , Hospitāliešu (Joanītu) ordeņa mestrs	baritons
Kenets (<i>Kenneth</i>), skotu bruņinieks	augsts tenors
Teodors no En Gedi (<i>Theodor von Engaddi</i>) ²	bass
Seldžuku emīrs	zems tenors
Tomass de Vokss (<i>Thomas de Vaux</i>), karaļa stjuarts	runas loma
Albertaci (<i>Albertazzi</i>), itāļu algotņu kapteinis	runas loma

Karalienes galma dāmas un pāži, Svētās En Gedi klints sargi, angļu un austriešu krustneši, seldžuki, matroži.

Darbība notiek Palestīnā 1191. gadā.

Detalizēts sižets³:

1. cēliens

Jaunais skotu bruņinieks Kenets mēro ceļu Palestīnas karstajās smiltīs. Aiz tālām jūrām palmu smaržās viņu pavada dzimtās, mīļās Skotijas ainas. Keneta mērķis ir uzmeklēt Svēto kapu, tādēļ – lai liesmo krusts viņa rokās cīnā pret ienaidnieku! Bruņinieka drosmi vairo domas par princesi Edīti Plantagenetu⁴, kas ir Anglijas karaļa Ričarda⁵ brāļameita un savas izcelsmes dēļ viņam tikpat kā neaizsniedzama. Taču Kenetam vispirms jātiek uz En Gedi⁶, kur dzīvo svētais Teodors – kādreizējais skotu bruņniecības zieds, kurš vēlāk vientulībā noslēdzis savienību ar Dievu un kļuvis par eremītu. Uz viņu joprojām ar bijību raugās visas Eiropas firsti un bruņinieki.

1 Uzvārda latviskā atveide nav pilnīgi skaidra; šeit ņemts vērā otrās zilbes akcents muzikālajā frāzē.

2 Skota romānā saukts "Teodoriks" (*Theodorick*).

3 Izklāsta pamatā ir Dorna operas pilna verbālā teksta manuskripts, kas aptver 42 lappuses vācu gotiskajā rakstā; papīra lapas izmēri 21,6 x 34,0 cm (LNB, NRt/36).

4 Plantageneti (fr. *Plantagenêt*) bija viena no slavenākajām karaliskajām dinastijām viduslaiku Francijā. Ņemot vērā vārda franču cilmi, būtu korekti to latviski atveidot kā "Plantažnē". Tomēr par labu "Plantagenetiem" runā tajā iegūlušie latīņu vārdi 'planta' (stāds, dēsts) un 'genista' (īrbulene); konkrētais apzīmējums aizsākās ar Anžū grāfu Žofruā V (*Geoffroy V d'Anjou*, 1113–1151), kuram bijis paradoms rotāt ķiveri ar īrbulenes ziedu. Sākot ar 15. gadsimtu, "Plantageneti" tika attiecināti uz visiem dzimtas pēcnācējiem kopš Žofruā valdīšanas laika.

5 Ričards I, saukts par Ričardu Lauvassirdi (fr. *Richard Cœur de Lion*, angļu *Richard the Lionheart*, 1157–1199), bija Anglijas karalis no 1189. līdz 1199. gadam, Žofruā V mazdēls. Apzīmējumu "Anglijas karalis" (*King of England*) pirmoreiz lietoja viņa tēvs Henrijs II (*Henry II* vai *Henri Plantagenet*, 1133–1189), pirms tam valdnieki sauca sevi *King of the English* – resp., par "Angļu karali". Šī terminoloģiskā nianse ir svarīga, jo Heinriha Dorna operā vairākkārt izcelta Anglija valsts un tēvzemes nozīmē.

6 En Gedi (arī Engedi) jeb Ein Gedi – bibeliska vieta Jūdejas tuksnesī, brīnišķīga oāze Nāves jūras rietumu krastā.

Klints virsotnē parādās seldžuku emīrs Ardans un raida bultu uz Kenetu. Taču Kenets nespēj Ardanu nogalināt. Lai tas dodas tuksnesī sludināt, ka Kristus māca nevis atriebību, bet piedot savam ienaidniekam. Ardans teic, ka Kenets ir uzvarējis lepnumu un pat lielākajam ienaidniekam nebūtu jākaunas, ka tas padevies Keneta cildenumam. Uzzinājis, ka bruņinieka ceļš ved uz En Gedi, Ardans solās viņu turp aizvest: Teodors un viņa klosteris pastāvīgi prasa Ardana aizstāvību, un par to En Gedi vientuļnieks atalgo ar dažādām ārstnieciskām zālītēm, kas aug starp klintīm. Ardans piesit ar zobenu pie akmens un pēc mirkļa atveras pazemes eja, kurā redzams Teodors ar lāpu rokās. Viņš aicina savā alā.

Teodors jautā Kenetam par notikumiem karalaukā. Bruņinieks atbild, ka ziņas ir skumjas, jo karali Ričardu piemeklējis ļauns drudzis. Teodors paredz, ka šī situācija drīz beigsies, jo karaliene Berengārija – Navarras karaļa Sančesa meita – kopā ar Ričarda radnieci slepus atceļojusi uz klosteri, lai lūgtu par savu laulāto draugu. Teodors prasa jaunā bruņinieka vārdu, bet Kenets atbild, ka viņu saista zvērests – neizpaust savu vārdu, iekams viņi ar triumfu neieies Jeruzalemē. Tikai Salemas⁷ mūros viņš drīkstēs pateikt, ka ir sers Kenets, Dusošā Leoparda bruņinieks⁸. Tā kā viņa lūpām patlaban ir jāklusē, Teodoram to paziņos viņa līdzī nestā vēstule. Teodors apsola ievērot klusēšanas zvērestu.

Pazemes grotā. Tajā ierodas Kenets un Teodors. No kapelas, kas ar pazemes eju savienota ar Teodora alu, atskan korālis. Tuvojas sieviešu gājiens, tajā redzama Berengārija, Edīte un viņu laika kavētājas. Dažām rokās lāpas, dažām – arfas. Visas ģērbtas baltos tērpos. Edītei matos iesprausts no metāla vienkārši savīts, bet spožs vainadziņš. Viņas bērniībā Tas Kungs jau paņēma *debesīs* viņas tēvu, tagad viņa lūdz žēlot Ričardu. Procesijas laikā paiedama garām Kenetam, viņa liek tam nojaust, ka atpazinusi bruņinieku, taču nedrīkst izrādīt savas jūtas. Kenets jūtas apskaidrots: debesis viņam atvērušas vissvētāko prieku.

Rīts. Berengārija un Edīte, Teodora svētības pavadītas, atgriežas no klosterā. Ceļā viņas satiek Ardanu, kurš izrāda interesi par sievietēm. Berengārija atklāj viņam, ka ir karaļa Ričarda sieva. Ja jau Ričardam staro Berengārijas skatiens, tad arī Ardans pelnījis savas dzīves sauli. Viņš satver Edītes roku un grib vest to uz seraju. Edīte pretojas: vergu tirgū Ardans varētu tik nekaunīgi rīkoties, bet firsta meitas priekšā viņam vajadzētu kaunēties. Berengārija sūta pāžus pēc palīdzības un aicina Edīti nezaudēt drosmi.

Atsteidzas Kenets. Viņa acis, šķiet, ir apžilbušas no gaismas, ko vēl aizvien izstaro Edītes tuvums. Apjauzdams situāciju, kurā nonākusi viņa mīlotā, Kenets atsakās no draudzības ar Ardanu un jau izvelk zobenu, bet Ardans savējo aizmet prom. Viņš tā nerisinās lietu un labprāt maksās draudzības ķīlu, kad tie tiksies pie Kaabas⁹ vārtiem. "Tavs skatiens nesa mani paradīzes augstumos", saka Ardans Edītei. Lai viņa piedod, ko viņš darījis savā mežonīgajā prātā. Vīrs, kas viņu sāpinājis, izpirks savu noziegumu,

7 Salema – pilsēta, kas vairākkārt pieminēta Bībelē un ko pārvaldījis ķēniņš Melkizedeks. 1. Mozus grāmatā (14:18) viņš pieminēts, svētot Ābrahāmu. Tradicionāli Salemu saista ar Jeruzalemi.

8 Leopards ir sens simbols Skotijas pilsētas Aberdīnas vēsturē, divi leopardi iekļauti šīs pilsētas ģerbonī.

9 Kaaba jeb tā dēvētā "Dieva māja" – vissvētākā vieta islāmā, tā atrodas Mekā, kur tradicionāli pulcējas svēteļnieki.

lai nopelnītu viņas piedošanu. Kenets aptver, ka Ardans, lai arī bijis nevaldāms mīlas drudzī, nav pārrāvis abu draudzības saiti. Edīte un Berengārija, Keneta pavadītas, dodas atpakaļ uz karaļa nometni, kur tiek godātas sievietes un valda bruņinieku tikumi. Arī Ardans nolēmis turp doties, neviena nepazīts, jo gan jau Ričarda teltī ciena arī Austrumzemes paražas, kad pēc tām ir vajadzība.

2. cēliens

Laukums austriešu erchercoga Leopolda telts priekšā. Austriešu bruņinieki dzīro. Dziesmās viņi slavina viņu un atsauc atmiņā dārgās tēvijas ainas.

Ar austriešiem kopā ir Hospitāliešu ordeņa mestrs Žils Amauri, kurš sarunā ar Leopoldu mēģina raisīt šaubas par sabiedroto savienību šajā Krusta karā. Amauri pastāsta, ka Ričarda slimība nav mazinājusies ne par mata tiesu. Leopolds gan teic, ka viņš dzirdējis – Ričards atkal gribot doties cīņā. Amauri tam netic. Un vai tam, ka Ričards izraudzīts par karavadoni, vajadzētu viņus padarīt par tā vergiem? Amauri arvien vairāk sēj neuzticību pret Ričardu. Lūk, Georga kalna¹⁰ virsotnē plīvo divi karogi, bet kādēļ Anglijas karogs plīvo augstāk par austriešu? Leopolds taču gan pēc ranga, gan drosmes ir līdzvērtīgs Ričardam. “Es Jūsu vietā to neciestu”, nosaka Amauri. Leopolds piekrīt: viņš to vairs necietīs. Kas ir kopā ar viņu par Austrijas godu? “Mēs visi”, atbild bruņinieki. Viņi aizsteidzas, lai atriektu Austriju uzpūtīgajam *Lauvoam*: Austrijas karogs vairs neplīvos zem Anglijas karoga.

Ričarda telts. Viņš ir drudzī un satraukti murgos. Ierodas pāžs un paziņo, ka Berengārija un Edīte ir atgriezušās no svētceļojuma. Abas steidzas pie Ričarda un atzīstas, ka devušās uz En Gedi klosteri lūgt par viņa dzīvību. Vai ceļā kas atgadījies? Edīte izstāsta par seldžuku emīru, kurš vēlēties aizvest viņu uz savu harēmu, bet Berengārija – par bruņinieku Kenetu, kurš izglābis Edīti no emīra rokām. Ričards atpazīst pēc apraksta drosmīgo kaledoniešu¹¹ zobenbrāli Kenetu un vēlas tam pateikties.

Ričarda stjuarts Tomass de Vokss ir atnesis vēstuli no sultāna Saladīna. Berengārija uztraucas, vai tā nav saindēta. Tomēr Ričards uzticas rakstītāja vārdam – Saladīns ir kā galvojums bez viltus. Vēstulē sultāns, cienot Ričardu kā drosmīgu pretinieku, piedāvā viņam savu zinošo ārstu El Hakimu, kurš, likdams ķīlā dzīvību, izdziedinās karali, lai tas varētu vēlāk cīņā satikties ar sultānu Saladīnu. Neskatoties uz Berengārijas un Edītes iebildēm, Ričards aicina El Hakimu savā teltī.

Ienāk El Hakims, aiz viņa divi melnīgsnēji vergi, kuri nes dziedniecības piederumus. El Hakims nācis Allaha vārdā, un karalim ir pilnībā jāuzticas viņam. Austrumu zintnieks pasniedz dziedinošo dziru Ričardam. Pēc biķera izdzeršanas karalim vajadzētu ieslīgt veselīgā miegā.

10 Svētā Georga kalns (*Georgsberg*, Skota romānā: *the Mount of Saint George*) visdrīzāk ir simbolisks nosaukums, ko romāna autors devis romantiskajai darbības vietai. Ģeogrāfiskā nozīmē nav droša pamata to saistīt ar Palestīnu.

11 Kaledonija (*Caledonia*) ir Skotijas latīniskais nosaukums.

Pēkšņi teltī ieskrien Kenets un sauc pēc Ričarda. Tagad jautājums ir par kaut ko vairāk nekā Ričarda dzīvību: ir jāglābj Anglijas gods. Kenets pastāsta, ka, atgriežoties no medībām, viņš Georga kalnā sastapis erchercogu Leopoldu ar piedzērušiem austriešu bruņiniekiem. Tie norāvuši Anglijas karogu un tā vietā nostiprinājuši savējo – ar divgalvaino ērgli. Drebēdams no dusmām, Kenets traucies pie Ričarda uz viņa telti.

To dzirdot, Ričards tver pēc kaujas cirvja un liek Kenetam sasaukt kopā krustnešus. Drudzis ir pazudis, un Ričards sajūt sevī jaunu dzīvības pieplūdumu. Viņš kopā ar Kenetu un angļu bruņiniekiem dodas cīņā par savu karogu.

Georga kalna virsotne. Pašā augstienē plīvo divgalvains ērglis. Apkārt sastājušies Leopolds, Amauri un austriešu bruņinieki. Viņi izsmej *Lauvas kungu*, kurš “tagad var lēkāt, jo zeme tam ir it tuvu. Lidošana varētu grūti padoties Viņa Kaķa augstībai.” Kad ierodas angļi, Amauri, neviena nemanīts, nozūd.

Klāt arī Ričards un Kenets. Tikai firsts var sodīt firstu. Ko gan Leopolds iedomājas – savu karogu uzslīet augstāk par Ričarda karogu? Leopolds atbild, ka viņam Ričarda priekšā nav jānes atbildība. Ričards ar milzu spēku izrauj austriešu karogu un nomet to zemē. Leopolds aicina savējos uz cīņu. Pēkšņi parādās Teodors no En Gedi. Viņš liek visiem atkāpties Dieva vārdā, lai kristieša asinis neplūstu no kristieša rokas. Te netiek mērīts Austrijas vai Anglijas lielums, jautājums attiecas vien uz Ričardu. Teodors iesprauž Anglijas karogu iepriekšējā vietā: tas būs tur tik ilgi, kamēr Krusts godās Ričardu par savu vadoni. Pēc tam Teodors aicina Leopoldu pamest šo vietu, kur tas sējis nesaskaņas. Pirms aiziešanas austrieši brīdina: “Mēs vēl tiksimies, tu lepnā Anglija, bet tad vairs tikai kā ienaidnieki, nevis ieroču brāļi”.

Ričards triumfē. Viņš vēršas pie Keneta un uztic tam šajā naktī sargāt Anglijas karogu. Pamest sardzi ļauts tikai nāves brīdī. Kenets paliek viens savā posteņī. Mēnessgaismas pilnā nakts liek nabaga bruņiniekam domās atkal vērsties pie Edītes.

3. cēliens

Karalienes Berengārijas telts. Edīte raugās gaišajā mēness naktī, kas tagad daļa ar Kenetu viņa sardzes laiku, un atceras īsos laimes mirkļus. Karaliene teicas būt tās draudzene un aicina Edīti atklāt viņai savu dvēseli. Kādēļ gan Edīte apspiež mīlu pret skotu bruņinieku? Edīte neļaujas ticēt, ka tā ir mīla. Viņa tikai labprāt pieņēmusi cēla un drosmīga bruņinieka skatienus. Viņš to bija izglābis no dzīvības briesmām. Edīte domās kavējas pie sava glābēja, neaizmirstot, ka ir Anglijas karaļa radniece.

Berengārija aicina uz stundiņu atsaukt Kenetu no sardzes posteņa. Tā kā viņa nav pārliecināta, ka Kenets pametīs sardzi Berengārijas sauciena dēļ, karaliene liek pateikt, ka tam ierasties vēlējusi vainadziņa īpašniece. Edīte domā, ka Kenets neuzdrošināsies atstāt Anglijas karogu un nakts melnumā doties uz karalienes Berengārijas telti. Taču Berengārija atteic: “Tu nepazīsti mīlestību!” Un, lūk, Kenets jau ir klāt. Viņu atsaukusi šurp mīlestības zīme (tā ir vainaga adatiņa, kuru Edīte bija pazaudējusi), bet tagad viņa riebumā novērš seju. Kā gan Kenets varēja nepildīt savu pienākumu? Berengārija atzīstas,

ka bruņinieku šurp atsaukusi viņa, un viņas dēļ Kenets ticis maldināts. Tātad Edīte neko nejut pret viņu? Zvaigzne, kas šķita tik draudzīga, ir nodzisusi. Tikai princeses dēļ Kenets aizmirs par savu pienākumu. Vai viņa vaina būtu arī viņa noziegums? Kenets atdod Edītei vainaga adatiņu – lai viņa ņem to, kas Kenetu pavedināja, bet Edīte liek steigties bruņiniekam atpakaļ pie Anglijas karoga. Ikvienu dzīves laimi var apzīmogot tikai gods. Viņas sirds piedos tikai tad, kad bruņinieks darīs to, ko liek tam pienākums. Kenets ierauga Edītes acīs piedošanas cerību un tas viņu spārno atgriezties Georga kalnā. Taču atsteidzas pāžs ar ziņu: arābu dziednieks El Hakims vēlas uz īsu brīdi ienākt. Tam jābūt kaut kam svarīgam, jo visā nometnē valda satraukums.

El Hakims steidzīgi ienāk karalienes teltī. Viņš ieradies, lai glābtu no lielām briesmām. Izrādās, ka karalienes trabants atrasts nonāvēts Georga kalnā un Anglijas karogs ir nolaupt. Berengārija liek galma dāmām glābties. Viņas vainas dēļ tagad tām draudēs nāve. Bet Kenets atbild, ka viņš gatavs mirt. Viņš tikai lūdz, lai Edīte dāvā tam vienu žēlastības skatienu.

Teltī ienāk Ričards. Edīte aicina Berengāriju pateikt patiesību, lai cik lielas būtu karaļa dusmas, taču Berengārija to nespēj. Ričards nolemj, ka Kenets mirs nodevēja nāvē. Bet sievietes vairs ilgāk nevarēs uzturēties šajā teltī – tā kritis kā nodevēja galva, un Ričards ar zobenu pāršķeļ telts aizkaru. Tuvojas angļu bruņinieki. Viņi gatavi nonāvēt Kenetu, jo viņa vainas dēļ angļiem laupīts gods.

Berengārija lūdz Ričardu atvērt sirdi līdzcietībai. Viņa atzīst, ka ar mānīgu zīmi ir atvilinājusi Kenetu uz telti, un lūdz, lai Ričards piedod. Arī Edīte lūdz, lai Ričards žēlo Kenetu un, nometusies ceļos karaļa priekšā, lūdz sava tēva piemiņas vārdā. Ričards ir tik nikns, ka vēlas padzīt arī Edīti – viņa turpmāk vairs nav viņa brāļameita. Tagad Edīte var būt brīva savu jūtu izvēlē. Viņa atzīstas Kenetam, ka to mīlējusi, bet nav varējusi atzīties. Lai tagad nāve svētī viņu mīlestību! Abi apkampjas. Ričards liek, lai aizved Kenetu.

Beidzot ierunājas El Hakims. Viņš saprot, ka Edīte ir Keneta mīlestība. Tā kā El Hakims ir dāvājis Ričardam dzīvību, viņš tagad drīkst pieprasīt savu tiesu. Dziednieks vēlas Kenetu par savu vergu. Ričards ir ar mieru – Kenetam jāklūst par visu nicināmu vergu, iekams tas atgriezīs karogu. El Hakims, atņemdamas Kenetam zobenu, liek vest viņu uz sultāna Saladīna pili. Edīte metas pie karaļa Ričarda kājām, bet tas viņu atgrūž. Divi mori saslēdz Kenetu ķēdēs. Edīte krīt bezsamaņā.

4. cēliens

Nakts. Jūras līcis. Tajā izmetis enkuru Hospitaliešu ordeņa kuģis. Parādās Edīte svētceļnieces drānās. Viņa ir gatava kāpt uz kuģa, kas aizvestu viņu uz Rodu¹², lai tur sevi nodotu mūķenēm un klostera klusumam. Viņa nav spējusi glābt Kenetu, tādēļ

12 Libretā minēta kā *Rhodus*. Visticamāk domāta Rodas sala Grieķijā, kas no 4. gadsimta beigām līdz 14. gadsimta sākumam bija pakļauta Bizantijas impērijai. Krusta karu laikā Roda bija kara flotes bāze. Tur apstājās krustneši, lai savervētu algotņus, kā arī svētceļnieki, kas bija ceļā uz Palesīnu. Tādējādi Roda bija savveida "pārmiju punkts" krustnešu ceļa kartē.

vēlas pamest šo baiso zemi. Bet tad no kuģa atskan ordeņa vīru svētsvinīgs dziedājums. Aust rīts. Izskanējušais korālis ir kā gaiša vadzvaigzne tumšajā naktī. Tas liek Edītei pārdomāt un traukties uz En Gedi – pie svētā Teodora. Viņš vienīgais atbrīvos Kenetu no verga važām.

Parādās Albertaci – itāļu algotņu kapteinis. Viņš gaida Amauri. Leopolds ar austriešiem jau ir pametuši kaujas pulku, arī Hospitāliešu ordeņa bruņinieki drīz pacels buras uz Rodas salu. Tad Ričards paliks gluži viens ienaidnieka priekšā.

Albertaci nodod Amauri salocītu zīda karogu un pieprasa algu. Amauri dod tam 100 zelta monētas¹³, teikdams: “Tik dārgi nav maksājusi vēl neviena lauva.” Bet Albertaci nav gaidījis, ka atalgojums būs tik niecīgs. Cik ilgi gan viņš ar šādu summu varētu uzturēties Maltā vai Venēcijā? Un vai par tādu lumpeņa algu viņam būtu jāliek ķīlā sava dzīvība? Amauri ciniski atsaka tālāk iesaistīties darījumā un aiziet. Albertaci viņu nosauc par skopo nelieti un nosaka: “Vai zini, glēvuli, ka arābu dziednieks ir atbrīvojis skotu Kenetu? Tev, Amauri, neizdosies piemānīt Albertaci kā kādu parastu bandītu. Un tu to drīz pieredzēsi. Vai domā, ka esmu tev uzticīgs? Vai esi drošs par mani? Tu vēl neesi Rodā.”

Matroži kopīgā dziesmā paceļ enkuru.

Klints virsotnē parādās Ričards ar angļu bruņiniekiem. Viņš atklājis Amauri nodevību. Ierodas arī austrumnieka tērpā ģērbies sultāns Saladīns. Viņš paziņo, ka valdnieks ir atbrīvojis no nāves ienaidnieku, un Ričards apbrīno Saladīna cēlsirdību. Amauri, to redzot, saka, ka tā ir nodevība un aicina savus draugus ieņemt kalna taku.

Parādās Kenets kopā ar seldžukiem, izkļiedzot Allaha vārdu. Saladīns beidzot atklāj sevi: viņš ir Teodora draugs emīrs Ardans un reizē El Hakims – Ričarda dziednieks. Viņš ir arī nūbiešu verga Keneta kungs, kas devis tam brīvību un ieročus, lai viņš atkal varētu atkarot savu godu. Saladīns visiem atklāj, ka Amauri nozaga Anglijas karogu. Kenets cīnās ar Amauri un divcīņas brīdī iemet to no klints jūrā. Pēc tam viņš paceļ Anglijas karogu uz Hospitāliešu ordeņa kuģa. Kenets lūdz Ričardu viņu atbrīvot no verga statusa. Ričards no jauna iesvētī Kenetu bruņinieka kārtā. Teodors paziņo, ka Kenetam jāklūst par Skotijas karali, jo patiesībā viņš ir Hanningtonas grāfs¹⁴ – Skotijas mantinieks, kurš nepazīts šeit cīnījās bruņinieku vidū. Viņa vecais tēvocis ir miris un tauta nu gaida savu jauno valdnieku.

Ričards svētī Keneta un Edītes savienību. Visi, ieskaitot Saladīnu, slavē jauno karalisko pāri, Ričardu un tautu, kas uzticas sava valdnieka tikumam.

13 Šeit: *Zechinen* – senas venēciešu zelta monētas.

14 Šādi (*Graf von Hunnington*) Kenets minēts Dorna operā. Valtera Skota romānā viņš ir Hantingdonas grāfs – *Earl of Huntingdon*. Norādītā Hantingdona atrodas nepilnus 100 km uz ziemeļiem no Londonas. Iespējams arī, ka domāta ir Hantingtona (*Huntington*), kas ir Ziemeļjorkšīrā un tātad tuvāk Skotijas robežai. Tomēr tas nav arguments ģeogrāfiskās vietas precizēšanai. Jebkurā gadījumā Karla Alta sacerētajā libretā ir pārprasts vai arī izdomāts vietas nosaukums.

3. pielikums. Mūzikas piemēri no H. Dorna operas *Anglijas karogs*

Nr. 1a–b. Berengārijas ārija (2. cēliens):

Allegretto

Ha, wie strahl- - - - - ten sei - ne Bli - cke,

Allegretto

al- - - - - ler Fein- - - de Muth!

Nr. 2. Keneta ārija (1. cēliens):

Marciale energico

Flam - me Kreuz, du Schild des Mu - thes, leuch - tend durch der Fein - de Macht,

Nr. 2a. Irēnas ārija no G. Doniceti operas *Belizārs* (1. cēliens):

Moderato

La man ter - ri - bi - le del vin - ci - tor di ba - ci fer vi - di io co - pri - rò

Nr. 3. Edītes Plantagenetas ariozo (3. cēliens):

Zu - rü - ck, zu - rü - ck, du for - schen - der, seh - nen - der Blick,

Nr. 4. Keneta un Ardana duets (1. cēliens):

Laß uns un - ser Schwert be - wā - ren in dem wil - den Sturm der Schlacht,

Nr. 5. El Hakima kavafīne (2. cēliens):

Andantino

Fagotti

Tenor

Violini I

Violini II

Viola

VCello

CBasso

Bald wird er neu - ge - stärkt die Son - ne grü - ßen
senza sord.

senza sord.

senza sord.

senza sord.

p

Nr. 6. Svētceļnieku koris (1. cēliens):

Tenore
Chor der Männer
Bass

Aus Her-zens - tie - fen klin - ge Du heil - ger Fei - er - chor!

4 Tromboni

Timpani
d, Es, B

Nr. 7. Matrožu koris (4. cēliens):

A - ho - i! A - ho - i! Her-auf den An - ker in die Höh!

Nr. 8a-c. Austriešu bruņinieku koris (2. cēliens):

a)

T
Was glänzt so__ treu und lieb__ und gut, wie ech - ter deu - tscher Blick? Was

B I
Was glänzt so__ treu und lieb__ und gut, wie ech - ter deu - tscher Blick? Was

B II

T
strahlt im__ fri - schen Le - bens-muth von ech - tem Er - den - glück?__

B I
strahlt im__ fri - schen Le - bens-muth von ech - tem Er - den - glück?__

B II

b)

Das ist das Au - ge, klar und_ hell, das Oest - reichs Söh - ne schmückt,

Das ist das Au - ge, klar und_ hell, das Oest - reichs Söh - ne schmückt,

Musical score for system b) in 4/4 time, key of B-flat major. It features a vocal line in the treble clef and two piano accompaniment lines in the bass clef. The lyrics are: "Das ist das Au - ge, klar und_ hell, das Oest - reichs Söh - ne schmückt,".

c)

Das ist das Au - ge, klar und hell, das Oest - reichs Söh - ne schmückt, Aus

Das ist das Au - ge, klar und hell, das Oest - reichs Söh - ne schmückt, Aus

Musical score for system c) in 4/4 time, key of B-flat major. It features a vocal line in the treble clef and two piano accompaniment lines in the bass clef. The lyrics are: "Das ist das Au - ge, klar und hell, das Oest - reichs Söh - ne schmückt, Aus".

sei - nen Töch - tern wie ein Quell von tau - send Won - nen_ blickt, von tau -

sei - nen Töch - tern wie ein Quell von tau - send Won - nen_ blickt.

Musical score for system 1 in 4/4 time, key of B-flat major. It features a vocal line in the treble clef and two piano accompaniment lines in the bass clef. The lyrics are: "sei - nen Töch - tern wie ein Quell von tau - send Won - nen_ blickt, von tau -".

- send Won - nen blickt, von tau - send Won - nen blickt.

Von tau - send Won - nen blickt.

Musical score for system 2 in 4/4 time, key of B-flat major. It features a vocal line in the treble clef and two piano accompaniment lines in the bass clef. The lyrics are: "- send Won - nen blickt, von tau - send Won - nen blickt." and "Von tau - send Won - nen blickt.".