

„Uut ülestõusmist saksa vaimule ...”: Bachi Matteuse passiooni esmaesitustest Tallinnas ja Peterburis 19. sajandi ühiskondlike muutuste taustal

Kristel Pappel, Toomas Siitan

18. sajandi lõpul ja 19. sajandil toimusid Euroopa muusikaelus sügavad muudatused, mis panid aluse muusika veel tänapäevalgi levinud tarbimisviisidele. Kujunes avalik kontserdielu, asutati muusikaühinguid ja kooriseltse, tekkisid kontserdiorganisatsioonid oma orkestritega. Muusika ei olnud enam üksnes funktsionaalne kunst jumalateenistusel ega meelelahutus, taust vestlusel või pidusöögil, vaid oma esteetilise väärtusega – muusikat tuli kuulata, sellest sai keskendumist nõudev ja vääriv tegevus, pikaajaliselt, järjest, vaikusel. Alates vararomantikust 18.–19. sajandi vahetusel tõsteti (instrumentaal)muusika võrdseks „ajatute” kunstidega, nagu skulptuur või kirjandus, ning veelgi enam, just muusika võis tungida haaramatute saladusteni mikro- ja makrotasandil – inimese sisemaailmas ja kõiksuses. Ent muusika ajalisus tähendas ühtlasi, et kuni 19. sajandini oli kombeks esitada ainult uut muusikat. Kui vanade meistrite käsikirjad olidki säilinud, siis suhtuti sellesse kui materjali õppimiseks ja teoreetiliseks teadmiseks.

Kui 20-aastase Felix Mendelssohn-Bartholdy (1809–1847) juhatusel kanti 11. märtsil 1829. aastal Berliinis ette Johann Sebastian Bachi Matteuse passioon, oli see jõuline ilmutus uutest arusaamadest. Lauluakadeemia (*Singakademie*)¹ saalis esitati üle saja aasta vana teost,² mis oli loodud kiriklikuks tarbemuusikaks, nüüd aga kõlas kuulamiseks, avaliku kontserdi tingimustes, millesse tuldi süvenema nagu Beethoveni sümfooniasse. Ettekanne oli nii edukas, et teost esitati samal kevadel veel kaks korda. Piirid kontserdisaali ja sakraalse ruumi vahel segunesid, kontserdisaal muutus järjest enam ise pühapaigaks ja religioon omakorda kunstireligiooniks. Üllatusega tõdeti, et vana heliteos võib kuuluda kaasaegsesse muu-

sikaellu. Seetõttu võime seda sündmust lugeda tänapäevast kontserdielu määrava „mineviku muusikateoste „kujuteldava muuseumi” nurgakiviks” („the foundation stone for the „imaginary museum” of musical works of the past”; Applegate 2005: 2). Bachi nimi polnud sel ajal küll enam tundmatu, juba 1802. aastal oli ilmunud Göttingeni ülikooli muusikadirektori ja aumagistri³ Johann Nikolaus Forkeli (1749–1818) kirjutatud J. S. Bachi biograafia (teostest on seal esiplaanil küll instrumentaallooming). Selle väikese raamatuga oli Forkel ärganud helilooja pikast unustusest, kuid õigupoolest tegi ta palju enam: mõistmaks selle Napoleoni-vastase vabastusliikumise kõrgajal ilmunud teksti avaramat tähendust sakslaste tärgavale rahvusteadvusele, piisab raamatu patriootlikust paatosest nõretava lõpulõigu (Forkel 2013 (1802): 127) ülelugemisest. Raamatu eessõnas mainib Forkel muu hulgas, et Bachi teosed on „hindamatu rahvuslik pärand”, „millele vastast pole ühelgi teisel rahval”⁴ (Forkel 2013 (1802): 3). Bach ja tema muusika on siin pandud kandma kõike iseloomulikult saksalikku helikunsti ning vähemalt kogu 19. sajandil seostub Bachi muusika taaselustamine otseselt ka rahvuslike, ent samuti ka kujuneva Saksa riikluse poliitiliste allhoovustega.

Kuid Forkeli tekst on ka 19. sajandi muusikaestetikas aset leidnud historistliku pöörde ainulaadne dokument. Kui 18. sajandil otsustas heliteose väärtuse tema uudsus, kaasaegsus, siis 19. sajand leiab esteetiliselt väärtuslikku ennekõike vanas, klassikalises: „suure”, kõrgeid väärtusi kandva kunsti puhul rõhutati selle ajaloolisi juuri, samuti võis „väärikust” (*Würde*), mis oli tõusnud romantilise esteetika üheks esmaseks väärtuskriteeriumiks, kinnitada esmajoones ajaproov.

Uurimus on valminud SA Eesti Teadusagentuuri toetusel (projekt „Muusika Eesti linnakultuuris 17. ja 18. sajandil Põhja-Euroopa kontekstis”; ETF 9469; „Muusika performatiivsed aspektid”; UIT 12-1).

¹ Berliini muusikaharrastajate ühendustel oli oluline roll koorimuusika levikul ja seltside asutamisel. Juba 1791 asutas Carl Friedrich Christian Fasch segakoori ja nimetas selle Lauluakadeemiaks (*Singakademie*), kus õpiti tundma ka varasema aja teoseid, ent ilma eesmärgita neid avalikult esitada. 19. sajandil ülipopulaarseks muutunud meeskooriliikumisele andis tõuke 1809 Carl Friedrich Zelteri rajatud Liedertafel. Zelterist sai mõne aja pärast Mendelssohni õpetaja.

² Matteuse passiooni esmaettekannet toimus 1727, mitte 1729, nagu varem arvati. Mendelssohni ettekanne tähistas siiski teose 100. aastapäeva.

³ Aumagistri kraad oli võrdsustatud professori positsiooniga (Hinrichsen 1997: 193).

⁴ „unschätzbare National-Erbgut”, „dem kein anderes Volk ähnliches entgegen setzen kann”.

Esteetilise mõtte seesugust historistlikku suundumust toetas Bachi muusika hiilgavalt. 19. sajandi algul loodud Bachi-kuvand vastandub ka kujutlusele muusikust-virtuoosist, kes pälvib laia publikumenu: suletus ja intellektuaalne eksklusiivsus on õpetatud helilooja vürused, mida samas kujutati ka ehtsaksaliku sättemusena kunstis (Heinemann 2010: 11).

Bachi muusika sidumine saksa rahvusliku ideoloogiaga sai kandvaks ideeks 19. sajandi rahvusliku liikumise tingimustes ja nii muutus Bachi Matteuse passioon (mida Forkel mainib ainult vokaalteoste nimekirjas) pärast 1829. aasta esitust saksa rahvusliku kultuuri ja saksa identiteedi üheks tugisambaks. Liitigi vajas saksa rahvuslik programm tollal suurmeest ja suurteost, muusikaajakirjandus vajas kedagi, kelle abil Rossini reputatsiooni kõigutada. Olid ju ajavahemikus 1826–1828 surnud Weber 39-aastasena, Beethoven 56-selt ja Schubert 31-selt. Viimane suur rahvuslik sündmus Berliinis oli Weberi „Nöidküti“ esietendus 1821 Schauspielhaus'is. Kristlasest juut Mendelssohn oli küll noor geenius, kes aga enda teostega poleks saavutanud tollal sellist edu. Ettekande eel korraldas muusikateoreetik Adolph Bernhard Marx oma väljaandes Berliner Allgemeine Musikalische Zeitung enneolematu pressigaitsiooni, milles ta kuulutas Matteuse passiooni esituse „uue ajastu märgutuleks“ (Geck 2007: 35), samuti moodustavad omaette mahuka tekstikorpuse esituse vastukajad. Kõik selle ettekande ümber toimuv muutis ja mõjutas massiivselt kogu saksa vaimukultuuri: vaimustus oma ajaloolistest meistritest toetas rahvusteadvuse tõusu, Bachis hakati nägema saksa muusikavaimu arhetüüpi ning tema kirikumuusika avastamine aitas jõuliselt kaasa nii protestantlikule restauratsiooniliikumisele kui ka üldisele religioossele äratusliikumisele Saksamaal (Ahrens 2001: 76).

Matteuse passiooni ettekande edu polnud 1829. aastal Berliinis siiski mingilgi moel prognoositav. Tänapäeva kontserdikuulajal on raske tajuda Matteuse passiooni ajaloolist ja esteetiliselt distantsi omaaegse publiku jaoks. Mineviku heliteos oli „võõras“, „teistsugune“, selle kuulamiseks polnud kogemusi ega hindamiseks mõõdupuud. Paljude Euroopa linnade muusikalises püsirepertuaaris oli sel ajal küll ka ajaloolisi vaimulikke suurteoseid, mis seostusid peamiselt kannatusnädalaga – eelkõige Carl Heinrich Grauni oratoorium „Der Tod Jesu“ (1755), aga ka Giovanni Battista Pergolesi palju väiksemamahulisem *Stabat mater* (1736) – kuid nende nagu ka Händeli oratooriumide puhul ei olnud muusikaestetiiline distants toleaaegse publiku ootushorisondist siiski mitte nii suur kui Bachi kirikumuusikal. Näiteks kirjutas Mendelssohni mõttekaaslane Eduard Devrient oma mälestustes Matteuse passiooni esiettekandest: „Lõpuks oli siiski väga küsitav, kas publik võtab nii eluvõõra teose omaks, [...] kui neil nüüd tuli tervel öhtul ei midagi muud kui Sebastian Bachi kuulata, keda publik tundis ainult ebameelolilise, kalkuleeriva, kuiva ja arusaamatuna“⁵ (Danuser 2009: 170). Samuti alustab Carl Friedrich Zelter oma eessõna esiettekande kavaraamatule tõdemusega, et ta „ühe nii aegunud kunstiteose puhul kergelt mõistmist loota ei söandaks ...“⁶ (Passionsmusik ... 1981 (1829)). 19. sajandi alguse ratsionalistliku teoloogia ja väga sõnakeskseks kujunenud protestantliku liturgia keskkonnas kasvanud publiku jaoks tegi teose vastuvõtu raskeks ka Christian Friedrich Henrici (Picanderi) libreto, mis tollasele maitsele pidi tunduma liiga pietistlik.

Vastavalt tolle aja tavadele oli endastmõistetav, et Mendelssohn tegi passioonist oma redaktiooni – ta kohandas orkestratsiooni ning lühendas teost eelkõige aariate arvu kärpides, nii et ettekanne kestis pisut üle kahe tunni.⁷ Retsitatiiv

⁵ „Schließlich wurde es sehr in Frage gestellt: ob das Publikum auf ein so weltfremdes Werk eingehen werde? [...] jetzt aber sollte man einen ganzen Abend nichts als Sebastian Bach hören, der nur als unmelodisch, berechnend, trocken und unverständlich im Publikum bekannt war!“ Danuseri tsitaat: Devrient, Eduard 1891. *Meine Erinnerungen an Felix Mendelssohn-Bartholdy und seine Briefe an mich*. 3. Aufl., Leipzig: Weber, S. 42.

⁶ „Von einem so bejahrten Kunstwerke möchte ich kaum ein leichtes Verständnis hoffen lassen ...“

⁷ Tegemist oli teose 22 numbri võrra lühendatud variandiga Mendelssohni poolt vastavalt kaasaegsetele võimalustele kohandatud orkestratsioonis, kus ajaloolised oboed (*d'amore, da caccia*) olid asendatud klarnetite ja bassettisarvedega. Seda esitasid koori ja solistidena 158 Lauluakadeemia liiget ning orkester, mis koosnes osalt kuningliku kapelli liikmetest, suuremas osas aga asjaarmastajatest. Publiku hulgas olid esindatud kuningaperekond, diplomaatiline korpus ja kultuuritegelaste kõrgkiht. Märtsis-aprillis toimus ka kaks kordusettekannet, neist viimast juhatas Carl Friedrich Zelter ning see asendas suurel reedel (17.04) Carl Heinrich Grauni passioon-oratooriumi „Der Tod Jesu“ traditsioonilist ettekannet (Geck 1967: 34–41).

saatis ta ise klaveril.⁸ Matteuse passiooni näidati koraali- ja seega kogudusekeskse teosena, mis sobis hästi rahvusliku liikumise ideedega Põhja- ja Kesk-Saksamaa protestantlikus keskkonnas.

Matteuse passiooni esmaesituses 19. sajandil tulid nähtavale ideoloogilised dominandid, mis jäid teost saatma rohkem kui sajaks aastaks, ning esitusprobleemid, mida püüti 19. sajandil eri viisidel lahendada. Tänu Mendelssohni tegevuse kandumisele Leipzigi kerkis 1830ndate keskel teiseks oluliseks Bachi-viljelemise paigaks just see linn, kus 1841 kõlas Matteuse passioon taas Tooma kirikus (Mendelssohni juhatusel, nüüd aga klaveri asemel oreliga) ning kus 1850 asutati Bachi Ühing, mis alustas Bachi kogutud teoste väljaandmist. Järgmine oluline samm 19. sajandi Bachi-retseptioonis oli Philipp Spitta kaheköitelise Bachi biograafia ilmumine (I köide 1873, II 1880).

On omaette küsimus, miks tõusis Bachi Matteuse passioon (1727/29) sedavõrd palju olulisemaks oma pisut varasemast ja väiksemast paralleelsest, 1724. aastal loodud Johannese passioonist: näib, et kus iganes on Euroopas enne Esimest maailmasõda jõutud Bachi suurteoste ettekandmiseni, on ikka kõigepealt ette võetud Matteuse passioon ja mitte tema märksa vähem ettekandeprobleeme tekitav paariline. Johannese passiooni esimene tervikesitus 19. sajandil järgnes küll varsti Mendelssohni kuulsale Matteuse passiooni ettekandele – see toimus 1832. aasta suures reedel Bremenis sealse lauluakadeemia poolt, dirigendiks Bremeni toomkiriku organist ja lauluakadeemia asutaja Wilhelm Friedrich Riem (1779–1857). Aasta hiljem (21.02.1833) tõi Bachi väiksema passiooni ettekandele ka Berliini lauluakadeemia (Zelteri järglase Carl Friedrich Rungenhageni juhatusel), kuid ka sel aastal kandis Rungenhagen kuu aega hiljem kannatusaja peateosena ette siiski Matteuse passiooni (Bach-Dokumente VI: 652–656). 1829. aastal Berliinis loodud müüt Matteuse passioonist kui kogu protestantliku kirikumuusika ja võib-olla koguni terve lääne muusikaloo tähtsaimast heliteosest ei lubanud enam konkuren-

te enda kõrvale ning see on suurepärane näide sellest, millist sümbolikaalu suudab üks heliteos kanda. Mõnevõrra püüdis Matteuse passiooni positsiooni kodanlikus kontserdielus hiljem kõigutada Bachi Missa *h*-moll, selle teose konfessionaalne ambivalentsus ei lasknud tal aga saada saksa kultuuriloo nii oluliseks maamärgiks. Kohatu oleks rääkida Bachi kahe passiooni erinevast muusikalisest väärtusest; pealegi on Johannese passioonil kontserdilaval oma vähema mahu ja väiksemate ettekanderaskuste tõttu ka ilmseid eeliseid: ta ei nõua kahekordset koosseisu (nagu Matteuse passioon) ning ka ajalooliste, 19. sajandiks käibelt kadunud instrumentide asendamise probleemid on selles teoses pigem väiksemad. Võimaliku kaaspõhjusena, miks Johannese passioon jäi 19. sajandil selgelt oma „suurema venna“ varju, tuleb kõne alla selle teose üpris keerukas allikate seis – erinevate versioonide rohkus, mis on teinud keerukaks ja koguni vaieldavaks tema akadeemilised väljaanded Bachi koguteoste mõlemas sarjas.⁹

Kuidas aga seostub „Bachi renessansiga“ 19. sajandi Tallinn, tollase Vene impeeriumi Eestimaa kubermangu pealinn, mis oli „kaugel eemal inimkonna vaimsetest arenguvõitlustest“ („fernab von geistigen Entwicklungskämpfen der Menschheit“), nagu 1860. a. kirjutas jurist, literaat ja muusikaharrastaja Oscar von Rieseemann (Rieseemann 1860)? On teada, et Eesti- ja Liivimaal kuulati kontsertidel ning mängiti ka kodudes Bachi instrumentaalteoseid, vokaalmuusikast tunti kõige paremini Bachi koraalseadeid ja lihtsamaid osi motetidest, mida kooriseltsides lauldi. Väidetavalt mängiti baltisaksa kodudes ka vokaalteoste klaviire.¹⁰ Väärrib rõhutamist, et Bachi koraalseadeid ja katkendeid motetidest ei laulnud mitte ainult saksa, vaid ka eesti koorid (Siitan 2010: 27–28).¹¹ Kõige tähtsam aga oli tohutu jõupingutusena 1883. aasta märtsikuus Tallinnas saksa kooriseltside poolt kolmel korral ette kantud Bachi Matteuse passioon, esmakordselt keiserlikul Venemaal. Sündmuse kaalukust näitab seegi, et heliteos otsustati viia ka Peterburi publiku ette – Tal-

⁸ Lauluakadeemia saalis ei olnud orelit. Ent isegi orelit olemasolu korral poleks seda tõenäoliselt kasutatud, sest see toonuks kohe kaasa häälestusprobleeme jms. Alles passiooni esitamine 1841. aastal Leipzigi Tooma kirikus muutis orelisaate uuesti aktuaalseks.

⁹ J. S. Bachs Werke. Gesamtausgabe der Bachgesellschaft. 61 Bde. in 47 Jg., Leipzig, 1851–1899; Johann Sebastian Bach. Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Hrsg. vom Johann-Sebastian-Bach-Institut Göttingen und vom Bach-Archiv Leipzig, Serien I–IX, Kassel u. a.: Bärenreiter; Leipzig: Deutscher Verlag für Musik, 1954–2007.

¹⁰ Suuline informatsioon ühe baltisaksa suguvõsa järeltulijalt, 9. novembril 2011 Lüneburgis.

¹¹ Üks eesti kooridele mõeldud klassikalise repertuaari kogumik (1871) sisaldab ka „asjaarmastajatele jõukohaseid osi“ motetist „Jeesus, minu elu“ („Jesu, meine Freude“). Bach oli ka eestlaste II laulupeo (Tartu 1879) kavas. Vt. Siitan 2010: 27.

linna esitusseltskond sõitis erirongiga Venemaa pealinna, tutvustamaks seal kahel öhtul Bach'i passiooni. Artikkel käsitleb tollaseid ettekandeid, esitustingimusi ja ideoloogilist tausta ning uurib nende sündmuste seoseid baltisakslaste muutunud positsiooniga ja ühiskondlik-poliitiliste olude muutumisega Vene impeeriumis.

Bachi biograaf Philipp Spitta Tallinnas ja tema Bachi-käsitus

Tallinna muusikaelule andsid 19. sajandil ilme peamiselt kohalike sakslaste ettevõtmised.¹² Nii nagu mujal saksa kultuuriruumis asutati siingi kooriühinguid, esimesed olevat rajanud Johann August Hagen (1786–1877)¹³ juba 1820ndatel. Hiljem asutati Meestelaulu Selts (Verein für Männergesang, 1849) ja meeskoor Liedertafel (1854, esimesed katsed selle tegevust algatada olid 1843–1847). Kui Nikolai I valitsusajal oli ühingute asutamine range kontrolli all, siis pärast liberaalselt meelestatud Aleksander II trooniletõusmist 1855 ja Krimmi sõja lõppu 1856 muutus see vabamaks, millega kaasnes ka seltside arvu kiire tõus kõikides valdkondades. Tallinnas võiks muusika alal nimetada Julius Jäckeli segakoori (1859), samuti 1860ndatel ellukutsutud eesti seltse ja vene laulukoori. Meestelaulu Selts eesotsas oma juhi ja linna muusikadirektori August Krügeriga (1810–1883)¹⁴ organiseeris 1857 Tallinnas esimese baltisaksa laulupeo (kolmas toimus taas Tallinnas, 1866).

Suure mõjuga oli Tallinna Muusikaühingu (Revaler Musikverein) tegevus, mis piirdus ametlikult küll ainult aastatega 1841–1845, ent sel ajal anti hooaja jooksul peaaegu iga kuu üks sümfoonia-

kontsert Mustpeade Majas. Tallinna muusikaelu üks juhtkujusid oli tollal Hageni kõrval pianist Theodor Stein (1819–1893),¹⁵ kes organiseeris 1840ndatel ka Rossini *Stabat mater*'i, Mendelssohni oratooriumi „Paulus” (I osa) ning Mozarti Reekviemi ettekanded. Kõik need ettevõtmised olid kohalike kutseliste muusikute algatatud, kantud aga enamjaolt asjaarmastajate entusiasmist. 19. sajandile iseloomulikku kodumusiitsemist on kirjeldanud ajakirjanik Leopold von Pezold: „Ükski pidu ega õdus perekonna koosviibimine ei möödunud muusikata – linnas mängiti klaverit, tšellot, viiulit, maal eelistati laulmist” (Pezold 1901: 71).¹⁶

Ent samavõrd olulised olid kohalike professionaalide ning nimekate külalismsuusikute kontserdid. Nende repertuaaris leidis ka J. S. Bach'i teoseid. Nii võttis Stein sageli kavva „Kromaatilise fantaasia ja fuuga”, samuti prelüüde ning prelüüde ja fuugasid.¹⁷ Steini sõber, Peterburi orel- ja klaverivirtuoos ning hilisem Tallinna Oleviste kiriku organist Heinrich Stiehl (1829–1886) käis tihti Tallinnas esinemas ja tõi publiku ette Bach'i oreliteoseid. 19. sajandi teise poole üks kuulsaimaid pianiste, Liszti õpilane Hans von Bülow andis 1874. aastal kaks kontserti, millel kõlasid Bach'i „Kromaatiline fantaasia ja fuuga” ning Liszti klaveriseade prelüüdist ja fuugast orelile. Vähem võis kuulda Bach'i viiulimuusikat, erandiks *Chaconne* sooloviilule, mida mängis Königsbergi viiuldaja Georg Japha oma kontserditurneel 1857. aastal.¹⁸

Ent Bach'i nime tuntusele aitas kaasa veel üks asjaolu. Peaaegu kaks aastat tegutses Tallinnas noor Göttingenis õppinud filosoofiadoktor, klassikaliste keelte filoloog Philipp Spitta (1841–1894), kellest sai 19. sajandi kuulsaima Bachi-biograafia

¹² Tallinnas oli 1816. aastal 13 017 elanikku, sajandi teisel poolel 1881. aastal aga juba 45 880, kellest sakslasi oli 34,4%. Juhtivad poliitilised ja finantsametid olid traditsiooniliselt sakslaste käes. Eesti varakam ja haritud kiht oli linnas alles kujunemas.

¹³ Saksimaal Pirnas sündinud Hagen tuli Eestisse 19. sajandi alguses kirjaniku ja ühiskonnategelase August von Kotzebue laste koduõpetajaks. Hiljem oli ta lauluõpetaja mh. kubermangugümnaasiumis ning Oleviste kiriku organist. Tema algatusel telliti Oleviste kirikusse 1842 valminud Walckeri firma orel.

¹⁴ Krüger oli pärit Detmoldist ning tuli Tallinnasse koos oma lauljannast abikaasaga 1849. aastal. Krügeri kätte koondusid 19. sajandi keskel kõik tähtsamad muusikuametid Tallinnas: linna muusikadirektor, linnkapelli dirigent, kooriseltside dirigent, lauluõpetaja Toomkoolis ning kubermangugümnaasiumis. Vt. Vallaste 2008.

¹⁵ Stein oli sündinud Altonas, esines Tallinnas esimest korda 1836 ning jäi siia kuni 1872. aastani, mil ta kutsuti Peterburi konservatooriumi klaveriprofessoriks. Lähemalt vt. Pappel, Keskaik 2008.

¹⁶ „Kein Fest, keine vertrauliche Familienstunde ohne Musik – in der Stadt Klavier, Cello, Violine – auf dem Lande vorwiegend Gesang.”

¹⁷ Stein seadis klaverile ka Bach'i gavoti soolotšellole süidist *D*-duur BWV 1012.

¹⁸ Bach'i *Chaconne*'i sooloviilule esitati 1830. ja 1840. aastatel sageli töödeldult, koos klaverisaatega (tuntumate versioonide autorid olid Mendelssohn ja Robert Schumann). Kuid 19. detsembril 1857 Börsisaalis toimunud kontserdi kuulutusel (TLA 230-1-B.O.26) rõhutati, et *Chaconne*'i mängitakse ilma saateta, mis peegeldab kujukalt sajandi teisel poolel kontserditavades toimunud muutusi. – Kõik Venemaaga seotud kuupäevad on antud Juliuse ehk vana kalendri järgi.

autor ja üks olulisemaid toleaegseid muusikateadlasi.¹⁹ 23-aastane Spitta oli pärast Tacituse lauseehitust käsitleva väitekirja kaitsmist saanud 1864. aasta juulis oma doktoritunnistuse ning juba sama aasta augustis kolinud Tallinna, et võtta vastu kreeka ja ladina keele ülemõpetaja ametipost Eestimaa Rüütli- ja Toomkoolis, s.t. aadlike gümnaasiumis (esialgu küll kohusetäitjana). Täievoliliseks ülemõpetajaks sai ta pärast vastava eksami sooritamist Tartu ülikoolis 1865. aasta kevadel.²⁰ Spitta jäi Tallinna kuni 1866. aasta sügiseni.

Kui Spitta tuli 1864 augustis Eestisse, oli ta vaimustatud Tallinnast ja selle „teaduslikust vaimust“, mis oli tema meelest tugevam kui mõneski Saksamaa provintsilinnas (Sandberger 1997: 33). Spittat võib uskuda: kuigi Tallinn polnud ülikoolilinn, oli siin kaks heatasemelist gümnaasiumi ning teadustega tegelemine nii professionaalselt kui ka asjaarmastaja tasemel oli au sees. Alles mõni aeg enne Spitta tulekut oli Peterburi Teaduste Akadeemia nimetanud oma akadeemikuks keeleteadlase, kubermangugümnaasiumi õpetaja Ferdinand Johann Wiedemanni (1805–1887), kes seejärel 1857 ka Peterburi suundus. Spitta enda kolleeg Toomkoolis, keskaja uurija Eduard Winkelmann (1838–1896) lõpetas aga just siin üht oma peateost, keiser Friedrich II (Hohenstaufeni) ja tema riikide ajalugu.²¹ Teadusseltsina tegutses Eestimaa Kirjanduse Ühing (Ehstländische Literärische Gesellschaft), mille juurde just Spitta saabumisaastal asutati Eestimaa Provintσιαalmuseum (Ehstländisches Provinzialmuseum). Peale selle tundis Spitta heameelt võimaluse üle tellida

raamatuid Peterburi Keiserlikust Avalikust Raamatukogust.

Spitta sõlmis sõprusidemeid Tallinna juhtivate literaatidega,²² kelle seast väärivad esiletõstmist kaks juristi, muusikasõpra ja linnavalitsuse juhtivat tegelast – Oscar von Riesemann (1833–1880)²³ ning Thomas Wilhelm Greiffenhagen (1821–1890), mõlemaga suhtles Spitta ka pärast naasmist Saksamaale.²⁴ Eriti südamlikuks kujunesid Spitta suhted Riesemanniga, keda Spitta nimetas „balti olemuse üheks õilsamaks esindajaks kõigis oma loomujoontes“²⁵ (Spitta 1892 (1880): 450) ja keda võiks pidada Spitta mõttekaaslaseks. Tänu nende tihedale kirjavahetusele oli Spitta ka pärast Tallinnast lahkumist kursis Läänemere provintside poliitilise eluga ja kohalike kultuurisündmustega, võimaluse korral külastas Riesemann oma sõpra Leipzигis (1875) ja Berliinis (1878). Kui Riesemann 1880. aastal 47-aastasena ootamatult suri, kirjutas Spitta väga tunnustava ja sügavuti haarava mälestusessee, mille ta avaldas hiljem ka oma artiklite kogumikus kõrvuti esseedega Bachist, Weberist, Spontinist ja Brahmsist (Spitta 1892 (1880)).

Spitta tegi aktiivselt kaasa Tallinna muusikaelus. Kolleeg Toomkoolis August Krüger kutsus ta Meestelaulu Seltsi abidirigendiks, sest Spitta oli juba Göttingenis juhatanud üliõpilaste lauluühingut (1861–1863).²⁶ Samuti tegeles ta heliloominguga, kirjutades vokaalkvartette ja koorilaulu, mida esitas oma kontsertidel näiteks Jäckeli segakoor (RZ 15.05.1866).²⁷

Kõike seda ette kujutades võiks oletada, et oma õpetlasettee rajamiseks oli Tallinn noorele Spittale

¹⁹ 1860. aastatel oli muusikateadus kui teadus alles etableerumas. Esimene muusikateaduse õppetool avati 1861. aastal Viini ülikoolis.

²⁰ Eksam toimus 23. märtsil ja konsiiliumi positiivne otsus langetati 3. aprillil 1865 (EAA 402-2-23735). Spitta aktide vahel Eesti Ajalooarhiivis on ka tema Göttingenis saadud filosoofiadoktori ja vabade kunstide magistri tunnistus.

²¹ 1860. aastal Göttingenist tulnud Eduard Winkelmann oli hiljem dotsent Tartu ülikoolis ning professor Berni ja Heidelbergi ülikoolis.

²² Nii oli kombeks nimetada ülikoolis käinud haritlasi, kes 18. sajandi lõpust alates moodustasid Eesti- ja Liivimaa omaette seisuse. Vt. Pappel 2011.

²³ Riesemanni kohta vt. ka Greiffenhagen 1889.

²⁴ Greiffenhageni poeg Heinrich astus Spitta soovitusel Leipzigi konservatooriumi klaverit õppima (Erinnerungen ... 1977: 147, 149) ning hiljem sai temast Niguliste kiriku organist. Nooremast pojast Ottost sai Tallinna linna arhivaar, keda köitsid ka muusikaloolised teemad, ja Revalsche Zeitung (RZ) muusikakriitik.

²⁵ „Einer der edelsten Vertreter des baltischen Wesens war er in allen seinen Eigenschaften.“

²⁶ Göttingenis tutvus ta muusikaõpetaja, koorijuhi ja Brahmsi sõbra Julius Otto Grimmiga, kes oli sündinud ja kasvanud Pärnus ning õppinud Tartu ülikoolis filoloogiat. Arvatavasti Grimmil juhatusel sai Spitta oma esimesed praktilised kogemused Bachi vokaalsuurvormide esitamisel, mängides kaasa generaalbassi (Sandberger 1997: 32).

²⁷ Spitta kaalus enne Tallinna tulekut isegi võimalust hoopis Saksamaale jääda ja rohkem komponeerimisele pühenduda, ent viiuldaja Joseph Joachim (teistel andmetel Johannes Brahms) olevat tal soovitanud sellest mõttest loobuda ja jätkata õpetlasekarjääri (Sandberger 1997: 32).

soodne paik. Töenäoliselt just siin küpses tal mõte kirjutada uurimus Johann Sebastian Bachist ning siin tegi ta algust ettevalmistustöödega selleks. Viimaseks tõukeks võib pidada Carl Hermann Bitteri kaheköitelise Bachi-raamatu ilmumist Berliinis 1865. aastal,²⁸ mille käsitlusviisiga ei jäänud Spitta rahule. Riigimehe ja muusikaharrastaja kirjutatud monograafia heitis Spitta ette ebateaduslikkust ja laialivalguvust (Spitta 1873: IX).

Esimene tähis Spitta tegelemisel Bachiga on loeng, mille ta pidas Eestimaa Kirjanduse Ühingu kutsel Provintsiaalmuuseumis (tollal äsja ümberehitatud Kanuti gildi hoone ülakorrusel, Pikk tn. 20) 26. jaanuaril 1866 kolmapäevaste üldharivate loengute sarjas.²⁹ Loengu tekst ilmus ajalehe *Revalsche Zeitung* kahes lisanumbris (5. ja 12. veebruaril). Sellega rajas Spitta vundamenti oma suurejoonelisele Bachi biograafia – 19. sajandi küllap kuulsaimale ja suurima mõjujõuga käsitlusele ühest mineviku muusikust. Juba Tallinna loengus moodustas sisulise telje kahe kaasaegse, Bachi ja Händeli maailmavaateline vastandamine: Bach esindas ideemaailma, Händel reaalsust (s.t. materiaalsust), Bach esindas vaimu (*Geist*), Händel keha (*Körper*), Bachi muusika oli suunatud sissepoole, Händeli oma väljapoole. Selline vastandus jäi kahe barokimeistri käsitlemisel kauaks valitsema.

Teine moment, mis ilmneb nii Tallinna loengus kui ka hiljem monograafias, on suhtumine kirikumuusikasse. Erinevalt varasematest autoritest olid Spitta käsitluse südamikuks Bachi kiriklikud vokaalteosed: Spitta toonitas Bachi tähtsust sügavamõttelise kantaadimeistrina ning näitas tema ajaloolist rolli esmaselt just Saksamaa tähtsaima vokaalse kirikumuusika loojana. Oma kirjas Johannes Brahmsile (14.05.1873) ütleb Spitta, et näeb Bachi kirikumuusikas avaldumas „saksa rahva vaimsust oma kõige puhtamas ja ehedamas olemuses“³⁰ (tsit.: Sandberger 1997: 89). Ka Spitta Tallinna Provintsiaalmuuseumis peetud

Bachi-ettekandes on seos rahvaliku ja kirikliku vahel selgelt esil: kõrvutades Händelit ja Bachi ütleb Spitta, et „mõlema ülimad saavutused on vaimulikus vokaalmuusikas, kuid Händel jõudis ooperi kaudu oratooriumini, Bach aga rahvalaulu kaudu oma kirikumuusikani“ (Spitta 1994 (1866): 365).³¹ Rahvalaulu all mõistab Spitta siin muidugi rahvalikel lauluvormidel ja meloodiatel põhinevat luteri koraali, mille keskset rolli Bachi loomingus ta järjepanu rõhutab: „Bachi vokaalteosed on peaaegu läbinisti kiriklikud. Nende iva on seega rahvalaulu sellises kujus, mille too omandas kirikuga vahetusse kontakti astudes – koraalis. Koraal on vaimulik rahvalaul“ (Spitta 1994 (1866): 365). Matteuse passiooni kohta ütleb ta hiljem samas vaimus oma Bachi-biograafias, et see on „ühtlasi mälestusmärk saksa olemusele“ ja võib „ise kaduda ainult koos sellega“ (Spitta 1880: 397).³²

Teoloogi ja vaimuliku luuletaja perekonnast pärit Spitta ei lootnud Bachi kaudu mitte ainult protestantliku kirikumuusika uut tõusu soodustada, vaid ka tugevdada religiooni 19. sajandil järjest nõrgenevat positsiooni üldse. Samuti oli talle (nagu sajandi alguses Forkelile) tähtis saksa vaimu väärtustamine, ent nüüd veel selgemalt näidates selle erilisust ja universaalsust. Protestantliku kiriku ja selle kunstilmingute sidumine rahvuse kategooriaga oli 19. sajandi saksa vaimukultuurile ka üldiselt iseloomulik: protestantism oli pärand, mille olid Euroopale andnud sakslased ja mis neid ajalooliselt muust Euroopast selgelt eristas. Nii sai näiteks luterlik kirikulaul 19. sajandi Saksamaal konfessiooniüleseks rahvussümboliks, mida seal selles kontekstis kasutasid ka katoliiklased.

Philipp Spitta Bachi-käsitlus hõlmab 19. sajandi saksa mõtteloo olulisemaid tendentse. Väga lähedane on talle Friedrich Schleiermacheri poolt 18.–19. sajandi vahetusel käibele toodud mõiste „kunstireligioon“ (*Kunstreligion*).³³ Kui Bachi ajal oli kirikumuusikal olnud religiooni suhtes teeniv funktsioon, siis iseloomulikult oma ajastule konst-

²⁸ Bitter, Carl Hermann 1865. *Johann Sebastian Bach*. 2 Bde., Berlin: Schneider.

²⁹ Spitta pidas loenguid ka Beethovenist, Schubertist ja Schumannist.

³⁰ „Es ist doch das reinste und echtste Wesen der deutschen Volksseele, was sich in ihr [in Bachs kirchlicher Vokalmusik] entfaltet.“ Sandbergeri tsitaat pärineb väljaandest Krebs, Carl (Hrsg.) 1974 (1920). *Johannes Brahms im Briefwechsel mit Philipp Spitta*. Johannes Brahms. Briefwechsel, Bd. 16, Berlin 1920, Neudruck Tutzing: Schneider.

³¹ Spitta ettekande originaalväljaanne: *Extrablatt zur Revalschen Zeitung* 29, 35 (1866). Siinse tõlke aluseks on Tiina Õuna kommenteeritud tõlge (*Teater. Muusika. Kino* 12/2000, lk. 66–69; 1/2001, lk. 50–55)

³² „ein Denkmal zugleich des deutschen Wesens“, „das nur mit diesem selber untergehen kann“.

³³ Esialt anonüümsena avaldatud kõnedes [Schleiermacher, Friedrich] 1799. *Über die Religion: Reden an die Gebildeten unter ihren Verächtern*. Berlin: Unger, S. 93.

rueerib Spitta kunsti ja religiooni suhte ümber: „Ka kunsti kaudu viib tee kirikuni, mitte ainult vastupidi. Eks toonud muusika ja tema ainulaadne kasutuslaad protestantlikes kogudustes neile ju juba reformatsiooni ajal nii palju poolehoidjaid”³⁴ (Sandberger 1997: 92–94). Diskuteerides protestantliku kirikumuusika restauratsiooni-ideoloogia suurkuju Carl von Winterfeldtiga (1784–1852) ja mitme väljapaistva teoloogiga, kes propageerisid eelkõige saateta kiriklikku vokaalmuusikat ega pidanud Bachi subjektiivsele tundeelamusele orienteeritud muusikat kirikule kohaseks, käsitles Spitta Bachi teoseid just rõhutatult „tõelise” protestantliku kirikumuusikana, viidates argumentides selle kõrgetele kunstilistele taotlustele ning tõstes selle puhul „üleva” keskseks esteetiliseks kategooriaks (Sandberger 1997: 98–115). 19. sajandit läbinud kunstireligiooni idee puudutas nii kontserdisaali muutumist „kunstitemplik” kui ka Wagneri romantiliste ooperite („Tannhäuser”, „Lohengrin”) ja muusikadraamade lunastavat missiooni. Kunstireligiooni ilmnemise üheks kulminatsiooniks saigi Wagneri „Parsifal” (1882), mis püüdis uut lahendust otsida ka kiriku kui institutsiooni nõrgenemisele ja religioossete aluste lagunemisele. Programmilises artiklis „Religioon ja kunst” (Bayreuther Blätter, 1880) kirjutas Wagner, et kunst ja eriti muusika peaksid üle võtma religiooni substantsi: „Võiks öelda, et seal, kus religioon muutub kunstlikuks, on kunsti ülesandeks päästa religiooni tuum ...”³⁵ (Wagner 1898 (1880): 211). (Varjatud mõte on, et seda suudab just Wagneri muusika.) Nagu hiljem märkis Thomas Mann, omandasid Wagneri teoste ettekanded Bayreuthi festivaliteatris järjest enam „kunstilise jumalateenistuse” jooni, milles juba Friedrich Nietzsche oli näinud „protestantismi allakäiku” (tsit. Sandberger 1997: 93–94 järgi).

Teisalt on 19. sajandi saksa mõttelugu tihedalt seotud ühisriikluse ideega, mis teostus Saksa Riigi väljakuulutamise Versaillies 18. jaanuaril 1871. Üldiselt kipub saksa tolleaegses ajalookirjutuses domineerima ülepausutatult patriootlik toon, niisamuti pole ka Spitta Bachi-käsitluses,

mis kujunes Saksa riikluse algusajal, haruldased natsionalistlikud ning eriti itaallaste ja prantslaste kultuuripärandit pisendavad väljendused. Spitta ja tema kaasaegsed kujundasid Bachist saksa rahva sümbolkuju ning kultuuriidentiteedi ühe tähtsama tugipunkti. Ent asi polnud lihtsalt „rahvuskangelase” loomises: rahvuslik identifikatsioonifiguur pidi esindama konservatiivseid väärtusi, mis seostusid ajaloolise eneseteadvusega ja sobima omamoodi isafiguuriks – näiteks leiab Martin Geck, et Beethoven, sajandialguse keskne „kangelasekuju”, oli veel sajandi teisel poolelgi sellise isarolli täitmiseks liiga kaasaegne ja „progressiivne” (Geck 2007: 35–36).

Sarnaselt Forkeli patriootliku retoorikaga jäid rahvusluse motiivid kogu 19. sajandi Bachi-retseptiooni juhtteemaks: nii näitas ka Richard Wagner oma tugevalt natsionalistliku rõhuasetusega artiklis „Was ist deutsch?” („Mis on saksalikkus?”, 1865/1878) Bachi kui „saksa vaimu” esindajat *par excellence* (Wagner 1912 (1878): 47). Natsionalistlikud, religioossed-restauratiivsed ja kunstifilosoofilised mõtlemismudelid sulandusidki sajandi teisel poolel kõige jõulisemaks tervikuks just Wagneri kirjutistes, aga ka ooperilibretodes: kui näiteks Hans Sachs ülistab ooperi „Nürnbergi meisterlauljad” (1868) lõpus „saksa meistreid” ja lõpetab sõnadega „... uns bliebe gleich / die heil’ge deutsche Kunst!” („... meile jäägu püha saksa kunst!”), millega rahvahulk eufooriliselt kaasa hõiskab, ühinevad kirjeldatud mõtlemismudelid võimsa potentsiaaliga kunstiliseks kujundiks. Sealjuures on epiteedid „püha” ja „saksa” selle aja tekstides lahutamatud – ka Wagner ei eralda neid sõnu komaga (Danuser 2001: 235–237). Selle ooperi loomisajal hakkas Wagner ennast üha enam teadvustama protestandina (ka poliitilistel põhjustel) ning võib nõustuda Arne Stollbergiga, kelle teesi kohaselt on teose muusikaline materjal läbi põimitud koraaliga „Ein feste Burg ist unser Gott” („Üks kindel linn ja varjupaik”) (Stollberg 2012).

Carl Dahlhaus leiab, et kirikumuusikaline motiivatsioon oli 19. sajandi Bachi-retseptioonis

³⁴ „Es führt auch durch die Kunst ein Weg zur Kirche, nicht nur umgekehrt. Hat doch schon zur Zeit der Reformation die Musik und ihre eigenartige Verwendung in den protestantischen Gemeinden diesen so manchen Anhänger zugeführt.” – Spitta, Philipp 1882. Die Wiederbelebung protestantischer Kirchenmusik auf geschichtlicher Grundlage. – *Deutsche Rundschau* 8, S. 105–121 (tsit. Sandberger 1997: 92).

³⁵ „Man könnte sagen, daß da, wo die Religion künstlich wird, der Kunst vorbehalten sei den Kern der Religion zu retten ...”

hoopis vähem oluline võrreldes ühendusega, mis loodi „absoluutse muusika romantilise metafüüsika ning saksa muusika ühe ajastu patriootliku idee vahel”³⁶ (Dahlhaus 1978: 197). „Absoluutse muusika romantiline metafüüsika”, millele Dahlhaus viitab ja millest eredaimalt kirjutab 19. sajandi algul E. T. A. Hoffmann (1776–1822), seostab sakraalsusega algselt puhta instrumentaalmuusika. Siiski liidab Hoffmann samasse mõistesüsteemi ka Bachi vokaalteosed – kodanlikult tõsiväärika vastandina endise seisuseühiskonna sümboli, itaalia ooperi „frivoolsele” kunstile – ning võrdleb neid gooti katedraaliga. See kujund saab hiljem 19. sajandi Bachi-kirjanduse üheks levinumaks klišeeks: „gootilik”, mis 18. sajandi esteetikatekstides kandis veel selgelt pejoratiivset tähendust, hakkas 19. sajandi saksa kirjanduses seostuma mitte ainult üleva, ilusa, suursuguse ja müstilisega, vaid ka kõige saksapärasega kunstis (Sponheuer 2002: 48–52), näiteks kirjutab Carl Maria von Weber 1821. aastal (Weber 1908: 342): „Sebastian Bachi meelelaad oli esegi tema ranguse juures õigupoolest romantiline, nagu seda on tõeliselt saksalik põhiolemus, küllap vastandina Händeli pigem antiiksele suurusele. Tema stiilist nähtub suurejoonelisust, ülevust ja hiilgust. Oma mõjususe tõi ta esile häälejuhtimise imelisimates kooslustes [---], millest ta ülev vaim ehitas kunstikiriku tõeliselt gootiliku katedraali”³⁷ (vt. ka Nowak 2001: 164).

Bachi Matteuse passiooni ettekanne Tallinnas 1883. aastal

Bachi biograafia jaoks materjali kogudes tulid Spittale kasuks tutvused Tallinnas. Bachi eluloo üks kaalukamaid dokumente, kiri 28. oktoobrist 1730 kunagisele koolivennale Georg Erdmanile, tollal Venemaa keisri residendile Danzigis (Gdańsk), jõudis Spitta kätte Moskvas asuvast Vene Keiserlikust Riigiarhiivist tänu „armsa Revali sõbra O. von Riesemanni abile” (Spitta 1873: X). Oletatavasti vahendas Riesemann arhiiviotsinguid ja dokumendi ärakirja valmistamist. Et see

dokument „päevavalgele toodi, on olulises osas tema teene,” rõhutab Spitta ka oma Riesemannile pühendatud mälestusessees (Spitta 1892 (1880): 466–467). Juba enne teise köite ilmumist oli Spitta käsutuses veelgi täpsem materjal – kirja fotokoopia, tollal ülimumoodne talletusvahend (Spitta 1880: 84).

Teatavasti lahkus Spitta 1866. aasta sügisel Tallinnast. Tema Hannoveri lähedalt pärit abikaasale ei olevat meeldinud Eestimaa karm kliima, samuti ei vastanud finantsilised võimalused Spitta ootustele. Järgmiseks tööpaigaks sai Tallinnast veel väiksem linn Sondershausen Tüüringis ning seejärel juba Leipzig ja Berliin. Tallinnas käis Spitta viimast korda 1873. aastal (ilmselt suvel), et pärast Bachi biograafia esimese osa ilmumist siin puhata.

Mil viisil mõjutas Spitta viibimine Tallinnas siinset Bachi retseptiooni? Tema loeng provintsiaalmuuseumis ja artikkel ajalehes juhtisid haritud seltskonna senisest suuremat tähelepanu Bachile ja mineviku teostele üldse. Siiski jäi see Tallinnas ennekõike teoreetiliseks teadmiseks, sest muusikaelus puudusid vajalikud jõud kohe Bachi vokaalsuurvormide kallale asumaks. Bachi muusika viljelemine piirdus veel ligi 20 aastat instrumentaalteoste ja koraalseadetega ning osadega motetidest. Bach oli austatud ja tunnustatud, aga suurteoste esitamiseks oli vaja suure haarde ja kõrge lennuga entusiastlikku muusikut.

Selliseks innustavaks kujukaks sai ülalmainitud klaveri- ja orelivirtuoos ning helilooja Heinrich Stiehl, kes tänu Riesemanni läbirääkimistele³⁸ nõustus tulema 1880. aastal Tallinna Oleviste kiriku organistik. Stiehl oli üles kasvanud saksa muusikaelu üha laieneva Bachi-austuse taustal. Ta sündis 5. augustil 1829 Lüübekis – aastal, mil Berliinis oli Matteuse passioon nii suure mõjuga ette kantud. Stiehli isa Johann Dietrich Stiehl oli Lüübeki Jaakobi kiriku organist ning temalt sai Stiehl ka esimest muusikaõpetust. Mitte ainult sünnilinn Lüübek, vaid ka kaks järgmist olulist linna Stiehli õpingutes olid seotud Bachiga – Weimar

³⁶ „Entscheidend für die Bach-Rezeption im 19. Jahrhundert war weniger die kirchenmusikalische Motivation als die Verknüpfung der romantischen Metaphysik der absoluten Musik mit der patriotischen Idee einer Epoche der deutschen Musik.”

³⁷ „Seb. Bachs Eigentümlichkeit war selbst in ihrer Strenge eigentlich romantisch, wahrhaft deutscher Grundwesenheit, vielleicht zum Gegensatz zu Händels mehr antiker Größe. Sein Stil zeigt Großartigkeit, Erhabenheit und Pracht. Seine Wirkungen brachte er hervor durch die wunderbarsten Verkettungen der Stimmführung [---], aus denen sein erhabener Geist einen wahrhaft gotischen Dom der Kunstkirche aufbaute [---].”

³⁸ See informatsioon pärineb Spittalt, vt. Spitta 1892 (1880): 466.

ja Leipzig. Weimaris õppis ta õukonnamuusiku ja teoreetiku Johann Christian Lobe juures³⁹ ning Leipzigris 1843 asutatud konservatooriumis. Stiehlil õppejõud muusikateoorias olid Tooma kiriku kantor Moritz Hauptmann ja taani helilooja Nils Gade, klaveri erialal aga tuntud virtuoos Ignaz Moscheles. Just Stiehlil õpingute ajal hoogustus Leipzigris Bachi muusikapärandi propageerimine: 1850. aastal jõuti Bachi Ühingu (Bach-Gesellschaft) rajamiseni, mille 24 asutajaliikme seas olid Hauptmann, Moscheles, Robert Schumann. Ühing kuulutas saksa rahva ülimalt kohuseks hakata välja andma Bachi teoseid. Juba järgmisel aastal (1851) ilmus kogutud teoste esimene köide, 1854 anti välja Matteuse passioon.

Kõik see ei saanud jätta Stiehlil mõjutamata. Tegutsemisvõimaluste otsinguil suundus ta algul Peterburi, kus oli arvukas saksakeelne elanikkond. Stiehl tegutses Peterburis viisteist aastat (1854–1869), olles pikka aega (kuni 1866) organist saksa luterlaste uhkes Peetri kirikus. Kui Anton Rubinsteini eestvedamisel asutati 1862 Peterburi konservatoorium, sai Stiehl selle oreliprofessor ja oreliklassi alusepanija. Tema õpilaste seas olid Louis Homilius, Stiehlil järglane nii Peetri kirikus kui ka konservatooriumis, ning Pjotr Tšaikovski.

Nagu mujal saksa kultuuriruumis tegutsesid ka Peterburis kooriseltsid: lauluakadeemia (asutatud 1818), Liedertafel (1840), peale selle olid koorühingud Peetri ja Katariina kiriku juures (Knjazeva, Braun 1999). Stiehl juhatas 1850ndatel ja 1860ndatel Peterburi lauluakadeemiat ja esines sellega ka avalikkuse ees. Stiehl pani suurt rõhku mineviku vokaalteoste esitamisele: kavas olid Palestrina, Bach, saksa amatööride ja professionaalide ühisjõul esitati Händeli „Messias“ ja Mozarti Reekviem, kusjuures viimase sissetulek annetati äsja püstitatud (1863–1865) Rootsi kirikule Peterburis (Knjazeva, Braun 1999; Petrovskaja 2009:

344–345; Petrovskaja 2010: 118–122, 498). Siiski jäid edasipürgivale Stiehlile olud Peterburi saksa kogukonnas kitsaks, seda vahest ka saksa muusikute rivaalitsemise tõttu. Stiehl lahkus Peterburist 1869 ja järgnev kümnend tema elus kujutas endast rahutuid rännuaastaid,⁴⁰ kuni ta 1880 järgis Riesemanni kutset tulla Eestimaa kubermangu pealinna.

Tallinna olusid tundis Stiehl väga hästi, ta oli siin esinenud pidevalt alates 1850. aastatest,⁴¹ sageli koos pianist Theodor Steiniga. Üks Läänemere provintside paremaid oreleid paiknes Oleviste kirikus – Walckeri firma kolme manuaali ja 65 registriga ning pedaaliga 1842. aastal valminud pill.⁴² Võib arvata, et see aitas Stiehlil Tallinna kasuks otsustada, nagu ka mitme tubli kooriseltsi olemasolu. Usutavasti nägi Stiehl juba seda ametikohta vastu võttes perspektiivina vokaalsuurvormide esitamist. Mõjuda võis ka isiklik aspekt – Stiehl oli abielus, tal oli poeg ning perekond vajab stabiilset eluviisi saksa keskkonnas.

Tolleaegsetest Tallinna muusikutest oli Stiehl kindlasti kõige tuntum. Nii oli ta ka paljudele gastroleerijatele usaldusväärne ansamblipartner klaveril või oreil. Peale selle tegeles Stiehl pidevalt heliloominguga, kirjutades muu hulgas ka koomilise ooperi „Aardekütid“ („Die Schatzgräber“), mille avamängu ta Tallinna Linnateatris (Revaler Stadttheater, praeguse Nukuteatri asupaigas) ise dirigeeris (30.04.1882).

Stiehlil üks tähtsamaid taotlusi oli niisiis esitada vokaalsuurvorme. Vaevast aasta pärast Stiehlil ametisseastumist kõlas Oleviste kirikus tema juhatusel Händeli „Messias“, oreilil ta õpilane Heinrich Greiffenhagen.⁴³ Kooridena astusid üles Oleviste koor ja Jäckeli segakoor. Pärast seda asus Stiehl ette valmistama üht oma peaesmärki – Bachi Matteuse passiooni esitamist.

³⁹ Lobe suundus 1845 Leipzigrisse, kus tegutses kompositsiooniprofessori ja retsensendina. Võimalik, et Stiehl läks temaga Leipzigi kaasa.

⁴⁰ Stiehl esines klaveri- ja orelivirtuoosina Viinis, Pariisis, Gothas, Lüneburgis. 1870ndatel tegutses ta kooridirigendina Belfastis ja klaveriõpetajana Lõuna-Inglismaal Hastingsis (Scheunchen 2002: 254–255).

⁴¹ Näiteks 1859. aastal: vt. Ehstländische Gouvernements-Zeitung, Nichtofficieller Theil, 8.06.1859. Stiehl eelistas nagu Steingit kontserdireiseideks teekonda Peterburi-Tallinn-Helsingi-Turu-Stockholm.

⁴² Walcker 1923: 2, http://blog.walckerorgel.de/wp-content/uploads/2007/07/ow_reval1923.pdf (vaadatud 10.05.2014). Lähipiirkonnas oli Walckeri oreleid sel ajal Helsingis (Toomkiriku orel, valmis 1847) ja Peterburis (Peetri kirikus, 1839). Riia toomkiriku võimas, tolle aja kõlaesteetikale vastav orel valmis Walckeri firmal 1884. aastal.

⁴³ Alates 1882 Niguliste kiriku organist. Kontserdi peaproov oli pühapäeval, 19. aprillil 1881 Oleviste kirikus, järgnesid sealsamas kaks esitust (20. aprill ja 28. aprill; RZ 18.04.1881 ja 23.04.1881). Solistpartiisid laulsid Marie von der Ostensacken, Olga von Iskritzky ja B. Glesinger. Kõik solistid olevat ületanud tavapärase asjaarmastajate nivoo (RZ 21.04.1881, 29.04.1881).

Võib-olla kavandas Stiehl passiooni ettekannet omamoodi revanšina Peterburile. Seal ega mujal kogu Vene impeeriumis ei olnud Bachi teos seni kõlanud. Saksamaal oli Bach tõstetud rahvusliku identiteedi võrdkuju staatusesse ning ka Venemaa saksa kogukonna jaoks muutus see Bachi roll järjest tähtsamaks. Saksa avalikkusele olid Bach, Beethoven ja Wagner need heliloojad, kelle looming kehastas eriti jõuliselt saksa muusika võimu ja vaimset ülekaalu. Bach oli Wagneri meelest „saksa vaimu sisima elu ajalugu saksa rahva täieliku kustumise kohutava sajandi [s.t. 18. sajandi] jooksul“, nagu ta kirjutas 1865 artiklis „Was ist deutsch?“ (Wagner 1912 (1878): 47). Väljendid „saksa vaim“, „sisim elu“, „sissepoole suunatud“ olid 19. sajandi saksa muusikaestetikas ja ajalookirjutuses väga levinud ning kujunesid omaette kategooriateks. Meenutagem, et enam-vähem samal ajal Wagneriga kõneles ju ka Spitta oma Tallinna-loengus Bachi sissepoole suunatud muusikast.

Saksamaal oli üks oluline rahvuslik projekt, ühtse riigi rajamine, lõpule viidud. Sootuks teistsuguses olukorras olid Vene impeeriumi Läänemere provintside elanikud. Seni oli Vene imperiaalne võim üldjoontes püüdnud kohanduda kohalike oludega ja suurriigi eri piirkondades kasutati erinevaid, kohati isegi vastuolulisi valitsemismeetodeid (Woodworth, Tannberg 2009: 6; Burbank, von Hagen 2007: 17). Siiski oli hiiliv venestamine alanud juba 1830. aastatel⁴⁴ ning tugevnes pärast kaotust Krimmi sõjas (1853–1856)⁴⁵ järjest enam 1860ndatel, vaatamata Aleksander II liberaalsusele. Nii pidas Aleksander II Riias 1867. aastal venekeelse kõne, kus ta rääkis hoolimata sellest, et Venemaa oli etniliselt-rahvuslikult heterogeenne

suurriik,⁴⁶ ühtsest vene perekonnast (Jansen 2007: 180), tekitades baltisakslaste seas suurt ärevust. Ent Vene avalikkuses pälvis selline riikliku rahvusluse kilbile tõstmine suure poolehoidu (samas). Pinged etnilis-rahvusliku heterogeensuse, vene nationalismi tõusu ja samas Vene keisririigile omase dünastilise printsipi säilitamise vahel jäädvadi iseloomustama järgmisi aastakümneid.⁴⁷ Läänemere provintsidest pärast Aleksander III trooniletõusmist (1881) kiiresti agressiivsemaks muutunud administratiivne ja kultuuriline venestus ohustas kõige otsesemalt just sakslasi, eestlase (ja lätlaste) puhul oli keisrivõim kindel, et neid õnnestub kergesti vene rahvusega ühte sulatada (Karjahärm 2010: 270).⁴⁸ Aleksander III jättis kinnitamata balti aadli varasemad privileegid ning sajandivahetuks olid baltisakslased suuremas osas kaotanud oma põlise positsiooni ühiskonna valitseva kihina. Riigiametitest, kus nende kompetents ja töökultuur olid olnud varem nii hinnatud, tõrjuti nad üldiselt välja – Peterburis eelkõige venelaste, Tallinnas ikka enam eestlaste poolt, kelle haridustase ning kultuuriline iseteadvus olid kiiresti kasvanud. Niisiis töi sakslaste osakaalu vähendamine riigi-aparaadis tahtmatult kaasa ka võimaluste kasvu kohalikele põlisrahvusele (vt. ka Miller 2009: 46). Läänemere provintsidest muutus sakslaste identiteedi konstrueerimise peamiseks instrumendiks sajandi keskpaiku hoogsalt progresseerunud selt-sitegevus, mida ka saksa vaatlejad pidasid sajandi lõpul eriti arenenuks (Hackmann 2007: 296; Siitan 2008: 12). Eestlased ja lätlased võtsid selle instrumendi aga sakslastelt üle ning viimased vajasid teravalt tajutud ohusituatsioonis oma poliitiliste, sotsiaalsete ja kultuuriliste positsioonide säilitamiseks uusi strateegiaid.⁴⁹

⁴⁴ Venemaal 1832. aasta lõpul kehtestatud uus kirikuseadus jättis luteri kiriku ilma tema varasematest privileegidest: varem eksisteeris see Läänemere provintsidest iseseisva kirikuna ja oli vene õigeusu kirikuga samades õigustes, siitpeale allutati ta aga kohalike konsistooriumide asemel Peterburis asuval ülevenemaalisele kindralkonsistooriumile, mis võttis üle kiriku ja kooli valitsemise. Vt. ka Siitan 2003: 49–51.

⁴⁵ Vene keisririik kaotas Krimmi sõjas Prantsusmaa, Suurbritannia, Osmanite riigi ja Piemonte-Sardiinia liidule.

⁴⁶ Tsaaririigis oli mittevenerelasi elanikkonnast üle poole. Jansen rõhutab, et Vene ohu tõttu süvenes Balti avalikkuses „konservatism ja veendumus, et oma identiteedi parim kaitse on säilitada vana seisukord muutumatul kujul“ (Jansen 2007: 182). See omakorda teravdas tärkava eesti rahvusliku liikumise suhteid baltisakslastega. Baltisaksa ühiskond polnud võimeline ennast ise seestpoolt moderniseerima.

⁴⁷ Vene impeeriumi uurija ajaloolane Alexey Miller rõhutab, et 19. sajandil ei olnud Vene imperialism ja vene rahvusluse kattuvad nähtused (vt. Miller 2009). Uutest suundadest impeeriumide, sh. Vene keisririigi uurimisel vt. näiteks Woodworth, Tannberg 2009 ja Burbank, von Hagen 2007.

⁴⁸ Ühendava strateegilise vahendina toimis õigeusu kirik, millesse (koos vanausulistega) kuulus sajandi lõpul (1897) 71% impeeriumi elanikkonnast (Kappeler 2009: 54).

⁴⁹ Saksa aadli võitlust oma poliitilise ja kultuurilise positsiooni eest nii Balti kubermangudes kui ka Peterburi võimuringkondades on põhjalikult käsitlenud Ea Jansen (vt. Jansen 2007: 242–247).

Vorläufige Anzeige.

Sonnabend, den 5. März, Abends 7 Uhr,
in der Börsenhalle

Aufführung der Matthäus-Passion

von Seb. Bach.

(Erste Aufführung des berühmten Werkes in Russland) unter Mitwirkung der Frau **Marie v. d. Osten-Sacken**, des Frl. **Olga Minkwitz** aus St. Petersburg, des Opersängers Herrn **Barosch** und geehrter Dilletanten, sowie des Herrn **Heinrich Greiffenhagen** und der kaiserl. Kammermusiker **Hille** und **Peschkau**, eines Doppel-Chores von ca. 100 Personen, eines Chores von 20 Knaben und zweier Orchester nebst Orgel, unter Leitung von **Heinrich Stiehl**.

Billete für nummerirte Plätze à 2 Rbl. und für unnummerirte à 1 Rbl. 50 Kop. können in der Musikalien-Handlung des Herrn **Alex. Elfenbein** belegt werden.

Die **Generalprobe** findet am 3. März, Nachmittags, in der **Börsenhalle** statt, zu welcher Billete à 1 Rbl. zu haben sein werden.

Textbücher à 20 Kop., nebst Anhang, enthaltend Bemerkungen über den musikalischen Inhalt des Werkes von **Bitter** sind vorrätzig bei Herrn **Alex. Elfenbein**.

Baltisakslased olid seega kolme poliitilise jõu pingeväljas: Venemaa keiser ja vene riiklik rahvuslus, eestlaste (ja lätlaste) rahvuslik liikumine, baltisaksa ühiskond oma traditsioonide ja kultuuriruumiga. Keisrivõimule seni lojaalsetel baltisakslastel tekkis paratamatult küsimus oma identiteedist, seda ka suhtes „emamaaga”, s.t. Saksa keisririigiga. Baltisakslaste identiteediotsinguid muutunud olukorras võib seostada kultuurilise rahvuslusega, mis „rõhutab ühist päritolu ning kultuuri (keelt, religiooni) kui rahvuse tuuma” (Piirimäe 2009: 172).

Peale võimupiiride nägidki baltisakslased eriti ohustatuna oma keelt ja kultuuri, samuti tundsid nad vajadust põhjendada oma ülesannet Läänemere provintsidest ajaloolise missioonina lääne kultuuri kaitsmisel Ida vastu. Baltisaksa kirjanuses tekkis just siis huvi nn. asustamismüütide vastu, nagu on märkinud kirjandusteadlane Liina Lukas (Lukas 2007).⁵⁰ Saksa minevik, rüütliid, kangelased, müütilisus – kõike seda otsiti ka kunstidest. Sel ajal hakkas ka Tallinna Linnateater üha enam rõhutama, et peab oma tähtsaimaks ülesandeks „meie saksa kultuuri säilitamist, elustamist ja edasiarendamist”⁵¹ (RZ 6.10.1882). Muusikas oli tänuväärseim materjal Wagneri ooperiloomed. Ettekanderaskusi silmas pidades jõudsid Wagneri ooperid Tallinnas lavale hämmastavalt varakult, esimesena „Tannhäuser” 1853. aastal enne jõulupühi (esietekanne Dresdenis oli 1845, Riias 1853). Lavastust valmistati ette suurejooneliselt – uute dekoratsioonide ja kostüümidega, mis oli tollal haruldane, ja seda mängiti kuni aprillini kuus korda. „Tannhäuserit” esitati sama hoolika ettevalmistusega taas hooajal 1860/61, vahepeal aga oli esimese baltisaksa laulupeo (1857) kavas kõlanud palverändurite koor sellest ooperist.⁵² Pärast Wagneri surma 1883. aasta veebruaris mälestati heliloojat Tallinna teatris pidulikult „Tannhäuseri” etendusega. Eriti populaarseks sai Tallinnas aga „Lohengrin” (esietekanne Weimaris 1851, Tallinnas 1883). Lohengrini kuju kuulub ühelt poolt müüdimaailma, varakristlike legendide jurde – Graali kuningas on ta läkitanud, et lõpe-

tada paganlikud toimingud ja intriigid –, teisalt on tal konkreetne ajalooline missioon (mida väljendatakse kuningas Heinrichi sõnade kaudu) kaitsta Saksamaad: „Ida hordid ei tohi ka kauges tulevikus võidukalt Saksamaale marssida!”⁵³ Hõbedase kiivri ja rüüga jõgepidi saabus Lohengrin muutus baltisaksa publiku silmis aastasadu tagasi Läänemere kaldale saabunud ristirüütliks, „asustamismüüdi” tegelaseks, tänu kellele siin elas „saksa vaim”. Tallinna publikul oli kergem end samastada missiooni täitva rüütliga kui vabameelse kunstnikuga, nagu oli Tannhäuser.

Baltisaksa üldsus vajas oma jõu nõrgenemise ja venestuspoliitika tingimustes midagi monumentaalset – nagu olid „Lohengrin” ja Matteuse passioon. Ei saa pidada juhuseks, et Matteuse passiooni esitamine Tallinnas ja „Lohengrini” esimesed etendused langesid samale ajale. Matteuse passiooni esmaesitus kogu Venemaal toimus neljapäeval, 3. (Gregoriuse ehk uue kalendri järgi 15.) märtsil 1883. aastal. Tegemist oli avaliku peaprooviga Börsisaalis (praegu Ajaloomuuseumi saal), mis algas kell 15.30, nii et osalejad (orkestrandid!) ja publik võisid veel jõuda Pikalt tänavalt Laia tänava alguse teatrimajja. Seal algas kell 19 „Lohengrini” esietendus – Tallinnas ja kogu Eestis esmakordselt, umbes kuu pärast Wagneri surma.⁵⁴ Järgnesid passiooni esitused laupäeval, 5. (17.) märtsil taas Börsisaalis, sedapuhku algusega 19.00, ning esmaspäeval, 7. (19.) märtsil Oleviste kirikus kell 16.00 (RZ 2.03. ja 5.03.1883). Teatris mängiti samal õhtul jälle „Lohengrini”, mida märtsikuu jooksul etendati kokku viiel õhtul!

Miks olid valitud passiooni esitamiseks need kuupäevad? Kindlasti leidis mitu praktilist põhjust, ent peale muu äratub tähelepanu seos läänes kasutatud uue kalendriga: selle järgi oli 18. märts 1883 palmipuudepäha ja seega kannatusnädala algus, nii et ettekanne Olevistes 19. märtsil langes kannatusnädala teisele päevale.

See nädalavahetus oli Tallinna muusikaelus üldse väga tihe, nii et ajalehes *Revalsche Zeitung* kurdeti:

⁵⁰ Vt. ka Pappel 2010.

⁵¹ „Erhaltung, Belebung, Fortentwicklung unserer deutscher Kultur!”

⁵² Wagneri ooperite esitamisest Tallinnas 19. sajandil ja 20. sajandi alguses vt. Pappel 2003 ja Pappel 2010.

⁵³ „Nach Deutschland sollen noch in fernsten Tagen des Ostens Horden siegreich nimmer ziehn!” („Lohengrin”, III vaatus, 3. stseen).

⁵⁴ Seejärel aga oli ta kavas peaaegu kõikidel hooaegadel (kuni 1913/1914), mil teatril oli ooperitrupp – 12 hooaja jooksul kokku 41 korda, mis oli Tallinna tingimustes hea tulemus.

Lähipäevil seisab meie publikul ees nii mitmesuguseid huvitavaid muusikalisi naudinguid, et on tõepoolest raske selles *embarras de richesse*'is [külluse kimbatuses] orienteeruda. Kui homme pärastlõunal esitatakse peaproovil Bachi Matteuse passiooni, siis homme õhtul jõuab lavale paljude muusikasõprade poolt ammu siia igatsetud „Lohengrin“. Õnneks muutis vähemalt tšellist härra Popper [---] oma kontserdi ära reede õhtu peale, nii et muusikaentusiastid väldivad õnnelikult õhtu lasta end lausa tükkideks rebida, soovides mitte ühestki naudingust ilma jääda (RZ 2.03.1883).⁵⁵

Jääb veel lisada, et Popperit saatis klaveril mõistagi Heinrich Stiehl. Pühapäeval aga oli Börsisaalis kontsert, millel esinesid Matteuse passiooni naissolistid Olga Minkwitz Peterburist ja Marie von Osten-Sacken Tallinnast taas Stiehli saatel (RZ 5.03.1883).

Börsisaal, kus toimusid passiooni esimesed kaks avalikku esitust, oli tollal Mustpeade Maja kõrval peamine kontserdipaik Tallinnas. Kolmas avalik esitus toimus küll Oleviste kirikus, aga kontserdivormis ja piletitega nagu Börsisaaliski.⁵⁶ Nii siis suhtuti ka siin 19. sajandile tüüpiliselt Bachi teosesse kui kontserdimuusikasse ja kunstireligiooni ilmingusse, mitte aga kui jumalateenistuse osasse.

Stiehl oli organiseerinud kohale esinejaid lähedalt ja kaugel. Koorideks olid Stiehli Oleviste segakoor ja Jäckeli segakoor (nagu „Messia“ puhul), tõenäoliselt osales teistegi Tallinna kooride liikmeid. Konstantin Türnpu meenutab, kuidas Stiehl tema juurde koju Toom-Kuninga tänavale tuli, et 17-aastast musikaalset noormeest oma koori paluda. Stiehl olevat öelnud: „Kõik Tallinna tublid jõud peaksid koos tegutsema. Seepärast

sõitsin ma teie juurde“ (tsit. Vahter 2003: 197 järgi). Kokku oli passiooni kooris ligi 100 lauljat. Nendele lisaks laulis esimese topeltkoori („Kommt, ihr Töchter“ / „Tulge, tütrede“) *cantus firmus*'t („O Lamm Gottes“ / „Oh süüta Jumala Tall“) kakskümmend poissi (Revaler Beobachter (RB) 8.03.1883). Orkestrisse kuulusid Tallinna Linnakapelli ja teatriorkestri liikmed, kohalikud professionaalid ja asjaarmastajad. Ka solistid olid peamiselt Tallinnast: Marie von der Osten-Sacken, kes tegi kaasa ka oratooriumis „Messias“, ja evangelistina Barosch Tallinna Linnateatrist (oli trupis 1882–1884; vt. Pappel 2003: 216–217). Olga Minkwitz tuli Peterburist. Väiksemad partiid (Kristus, Ülempreester, Peetrus, Juudas) olid antud Tallinna asjaarmastajatele.

Esitusest rääkides tuleb kõigepealt küsida, millist Matteuse passiooni redaktsiooni võis Stiehl kasutada. Selleks ajaks oli ilmunud ka passiooni väljaanne Bachi kogutud teoste raames (1854). Tegemist oli aga partituuriga ja numereeritud bassiga, mis ei lahendanud esitamisprobleeme. Üks arvustaja täheldab, et Stiehl lähtus Robert Franzi eeskujust (RB 8.03.1883). Franzi tollal levinud redaktsioon paistis silma küllaltki vaba suhtumisega originaalpartituuri – aariatesse oli juurde kirjutatud orkestrihääli, retsitatiivide saade oli väljakomponeeritud ja seatud väiksele instrumentaalansambliile (Hinrichsen 1999: 236–237). Samas öeldakse Tallinna ettekande kohta, et „niivõrd kui kasutusel olevad pillid lubasid, järgis orkestri koosseis originaalpartituuri“⁵⁸ (samas). Secco-retsitatiive saatis Stiehl ise klaveril. See oli tollal levinud praktika, mis aga pahandas Revalse Zeitung'i arvustajat, kes pidas klaveri kasutamist põhimõtteliselt lubamatuks (RZ 7.03.1883). Võib arvata, et nagu tollal kombeks, pani dirigent (Stiehl) eri väljaannetest kokku oma versiooni oma jõude arvestades.

⁵⁵ „In den nächsten Tagen stehen unserem Publicum so vielerlei interessante musikalische Genüsse bevor, dass es in der That nicht leicht sein dürfte, sich in diesem *embarras de richesse* zurechtzufinden. Während morgen Nachmittag die Generalprobe der Matthäuspasion von Bach aufgeführt wird, geht morgen Abend endlich der von vielen Musikliebhabern längst herbeigesehnte „Lohengrin“ in Scene. Zum Glück hat wenigstens der Violoncellist Herr Popper [---] sein Concert auf Freitag Abend verlegt, so dass für die Musikenthusiasten die Gefahr, sich körperlich geradezu zerreißen zu müssen, um keinen dieser lockenden Genüsse zu versäumen, wenigstens glücklich vermieden werden kann.“ David Popper (1843–1913) oli oma aja kuulsamaid tšelliste, kes esines sageli ka Tallinnas.

⁵⁶ Piletihinnad vastasid „kõrgema kategooria“ kontsertidele: Börsisaalis olid kalleimad 2 rubla, kirikus kõik ühe hinnaga 1 rubla. Pileteid sai osta Börsisaali lähedal Stude kondiitriäris (praegu Maiasmokk), samuti muusika- ja raamatukauplustes. Oleviste kiriku kontserdile sai samal päeval pileti hankida pastoraadist.

⁵⁷ Eestikeelne tõlge siin ja allpool on võetud väljaandest J. S. Bach. *Johannes-Passion. Johannese passioon. Matthäus-Passion. Matteuse passioon*. Tlk. Toomas Siitan, toim. Heli Susi, Tallinn: Scripta Musicalia, 1995.

⁵⁸ „Das Orchester war, soweit die im Gebrauch befindlichen Instrumente das zuließen, nach der Original-Partitur besetzt ...“

Ootuspäraselt oli passiooni lühendatud. Ära oli jäetud kaheksateist numbrit – üheksa aariat ja neli orkestrisaatega retsitatiivi ning viis koraali.⁵⁹ Kuna bassilaulja oli asjaarmastaja, siis usaldati talle laulda neljast aariast vaid üks („Mache dich, mein Herze, rein“ / „Saa puhtaks, mu süda“). Ettekanne kestis (ainult minimaalse pausiga kahe suure osa vahel) sellest hoolimata kaks ja pool tundi, mis oli kauem Mendelssohni dirigeeritud esitustest Berliinis ja Leipzgis. Börsisaali täitsid suuresti juba esitajad ise – koorides oli koos poistega 120 lauljat! Kaks koori ja kaks orkestrit haarasid enda alla riskikülükukujulise saali kogu laiuse (RZ 7.03.1883). Siiski paiknesid esimeste ridade toolid esinejate poodiumist „möödukas kauguses“ (samas). Kaksikümmend poissi oli rivistatud koori ette, ent poisse võinuks arvustaja meelest rohkemgi olla, et koraaliviisi mõju suurendada (RB 8.03.1883). Orkestriga koos mängis harmoonium,⁶⁰ Stiehl saatis *secco*-retsitatiive klaveri tagant ning tõenäoliselt toetas vajaduse korral ka orkestrit ja koori. Kõige nõrgem lüli oli orkester, eriti puhkpillid, mis kõlasid ebapuhtalt ja ebakindlalt. Seetõttu kannatasid omakorda sopranaariad, eriti „Aus Liebe will mein Heiland sterben“ („Armastusest sureb mu Lunastaja“, flöödi ja kahe oboega). Parim orkestrisolist oli orkestri kontsertmeister, kes sai „imepärases aldiaarias“ „Erbarme Dich, mein Gott“ („Halasta, mu Jumal“) viiulisoologa rõõmustavalt hästi hakkama (RB 8.03.1883). Laupäevane esitus Börsisaalis olevat muidu meenutanud pigem proovi. Kui tempo kippus kõikumama, hakkas Stiehl klaveri tagant takti jalaga valjult kaasa lööma, et korrigeerida koori ja orkestri koostööd. Kõige paremini õnnestusid koraalid, ent üldiselt jäi koorikõlas puudu massiivsusest ja kandvusest. Revalsche Zeitung'i arvustaja meelest oleks kogu esitus vajanud ladusamat koostööd ja paremaid interpreete (RZ 7.03.1883).

Matteuse passiooni esitus Olevistes (ehk kolmas esinemine avalikkusele) oli kõige kordaläinum. Kuigi teos valmistas kooridele „mõõtmatuid raskusi“, „kroonis esitust kauneim õnnestumine“⁶¹ (RB 8.03.1883). Dramaatilisi rahvakoore esitati tuliselt ja jõuliselt, suuri lüüriilisi koore õrnalt ja südamlilikult, koraale puhtalt ja täiskõlaliselts. Lü-

hikesed koorirepliigid teose II osas „sekkusid kiiresti ja kindlalt“ (samas). Vokaalsolistidest, kes olid „kunstis kogenud jõud“ („bewährte, kunstgeübte Kräfte“; samas), tõsteti eriti esile Evangelisti partiid laulnud Baroschit. Retsensendi arvates leidis ta õige tooni evangeeliumi teksti edastamisel – kaunis kõla ja puhas intonatsioon (samas). Harmooniumi asemel kasutati orelit ja võib oletada, et orel saatis ka *secco*-retsitatiive, nagu tollane Bachi-uurimise pealiin eesotsas Spittaga soovitas ja nagu Stiehl oli võinud seda kuulda Leipzgis.

Erilise kiituse pälvis Matteuse passiooni esitamise eest Tallinnas mõistagi Stiehl. Ta oli oma lauljaid õpetanud täpselt ja põhjalikult, „hoolikalt ja energiliselt ning selle suurepärase teose põhjatu-tesse sügavustesse armastavalt süvenedes“⁶² (samas). Tempod olid sobivalt valitud, ainult mõnes osas oleks Revaler Beobachter'i kriitik soovinud kuulda möödumat tempot. Esituse kõrghetked olid esimene topeltkoor, koraal „O Mensch, bewein' die [dein] Sünde groß“ („Oh inimene kahetse oma ränka pattu“), topeltkoor „Sind Blitze, sind Donner in Wolken verschwunden“ („On's väljud ja kõu pilvisse kadunud?“) ja teise osa lõpu-koor „Wir setzen uns mit Thränen nieder“ („Me istume pisarais maha“). Vapustava mõju saavutas *a cappella* koraal „Wenn ich einmal muss scheiden“ („Kui mina pean kord lahkuma“), mis „imeliselt astus sisse“ pärast suurt generaalpausi (samas).

Neid kirjeldusi lugedes võib uskuda, et eriti tänu kooridele oli kogu teose mõju väga suur. Mõelgem ka sellele, et enamik publikust kuulis ja koges teost esmakordselt. Ja kuulajaid oli palju – Olevistesse oli kogunenud üle kahe tuhande kuulaja, kellest paljud olid kaugel kohale sõitnud, näiteks Peterburist ja Riist.⁶³ Publik kuulas „kõrgemaid, Jumalale pühitsetud helisid“ („[den] höheren, gottgeweihten Klängen“) täielikus vaikuses kuni lõpuni (samas). Teos jättis kõigile sügava mulje, samas märgitakse ka, et kaks ja pool tundi oli just see piir, milleni publiku enamiku vastuvõtuvõime küündis (samas).

Kahtlemata oli Matteuse passioon paljudele võõrapärane, harjumatu. Ka kriitikud mainisid keerulisi koore, vokaalpartiide harjumatu me-

⁵⁹ Võrreldes Tallinna ettekande tekstivihikut (*Text zur Passions-Musik ... 1883*) ja väljaannet *Neue Bach Ausgabe* (II, 5: 1972), jäid ära numbrid 6, 8, 12, 13, 17, 22, 23, 32, 34, 35, 40, 42, 44, 46, 52, 56, 57, 60.

⁶⁰ Niguliste organist Heinrich Greiffenhagen nagu „Messia“ esituses.

⁶¹ „unermessliche Schwierigkeiten“, „von schönstem Gelingen gekrönt“.

⁶² „mit Sorgfalt und Energie und mit liebevollem Versenken in die unergründlichen Tiefen des großartigen Werkes“.

⁶³ Raudtee ühendas Tallinna tol ajal Peterburi, Tartu ja Paldiskiga. Riist reisisi pidi ümber istuma.

loodikat, mille „käänud ei olnud häälele mitte kõige soodsamad“ („den Stimmen nicht immer günstige Wendungen“; samas). Evangelisti partiid peeti samuti ülimalt mahukaks ja nõudlikuks. Vastavalt tolle aja ideaalile pidi Evangelist jutustama üksnes objektiivselt ja „mitte panema sõnadesse liiga palju tundeid või väljendust“ („nicht zu viel Gefühl oder Ausdruck in die Worte [legen]“; samas). Et passiooni oleks hõlpsam jälgida, trükiti ära tekstiraamat, mille lisas oli teose kirjeldus Carl Hermann Bitteri sulest (Text zur Passions-Musik ... 1883). Ajalehes Revalsche Zeitung ilmus ulatuslik artikkel Bachist Ferdinand Hilleri järgi.

Matteuse passioon, see „võimas ehitis, umbes nagu Milano toomkirik“ (RB 2.03.1883) ja „grandioosne uhke teos“⁶⁴ (RB 8.03.1883), mida seni polnud Vene suurriigis keegi sõandanud ette kanda, oli nüüd Tallinnas kolm korda kõlanud. Aga vähe sellest, et Bachi suurteos siin kõlas – Stiehlil oli kindel plaan seda Tallinna jõududega esitada ka Peterburis.

Tegemist oli erakordse sündmusega. Peterburi sõideti erirongiga, millel oli üks pagasivagun ja neli reisivagunit ning teelesaatjaks oli suur rahvahulk. Rong väljus Tallinnast neljapäeval, 24. märtsil kell 14.37 (RB 24.03.1883) ja jõudis Peterburi reedel, 25. märtsi öösel kell 2.40.⁶⁵ Teekond polnud kaugeltki mitte ohutu, sest oli lumerohke märtsikuu ning rong võis jääda kinni lumehangedesse. Pärast üht proovi ja kaht kontserti Peterburi Rootsi kirikus alustati tagasiteed pühapäeval, 27. märtsil kella 18 paiku ning Tallinnasse jõuti esmaspäeva, 28. märtsi varahommikul kella 5 ajal (RB 28.03.1883).

Bachi Matteuse passiooni ettekanne Peterburis 1883. aastal

Peterburi esindas Peeter I „Läände raiutud aknana“ Venemaa kultuuris algusest peale Euroopahalust ning suurriigi uus pealinn sai 18. sajandil Lääne-Euroopa kultuuriülekanne peamiseks kanaliks. 18. sajandi keskpaigast hakati Peterburis teiste Lääne-Euroopa suurlinnade eeskujul korraldama avalikke kontserte ja juba enne seda andsid

eelistatult Itaaliast pärit trupid seal regulaarselt ooperietendusi. Linna hakkasid pidevalt küllastama tuntud Lääne-Euroopa muusikud ja seal tegutses sajandi teisel poolel rida väljapaistvaid itaalia heliloojaid.

Peterburis kujunes linna rajamisest saati paljurahvuseline keskkond, kus kaalukat rolli mängis ka saksakeelne seltskond. Linna peatänavale, Nevski prospektile (nr. 22–24) rajati kasvavale protestantlikule kogudusele Peetri kirik, mis jäi neile aga 19. sajandi algul väikeseks, ning praegune suurejooneline klassitsistlik kirikuhoone, Vene riigi suurim luterlik kirik pühitseti sisse 1838. aasta usupuhatuspühal. 1839 valmis seal ka Walckeri firma kolme manuaali ja 65 registriga orel.

Bachi retseptisioonist võib Peterburi puhul rääkida juba alates 18. sajandi keskpaigast. Peetri kirik (kus hiljem oli organist ka Stiehl) tõi linna Bachi traditsiooni kandvaid saksa kirikumuusikuid, näiteks tegutses seal aastast 1735 organistina Bachi õpilane Friedrich Gottlieb Wild (ka Wilde, 1700–1762), kes esitas ka oma õpetaja teoseid ja kelle valduses võis olla Bachi käsikirju (Fedorovskaja 1990: 27; Troschitz 2002: 240). 18.–19. sajandi vahetuse Peterburi muusikaelus paistis helilooja ja organistina silma Johann Gottfried Wilhelm Palschau (1741–1815), Riias tegutsenud Bachi-õpilase Johann Gottfried Müttheli (1728–1788) õpilane, kelle pärandi hulgast leidis oma aja kuulsaim käsikirjade kollektsionäär, Liivimaalt pärit Georg Poelchau (1773–1836) Bachi sooloviuli-teoste käsikirja (mitte küll autograafi, nagu Poelchau väidab), mille ta olevat päästnud võikaupmehele mõeldud vanapaberi hulgast⁶⁶ (Schweitzer 1908: 358). Ljudmilla Fjodorovskaja kirjutab muu hulgas ka Bachi *h*-moll Missa partituuri käsikirjalisest koopest Peterburi konservatooriumi raamatukogu käsikirjade osakonnas, mis pärineb ilmselt 1790. aastate algusest ning on pannud sealseid uurijaid mõtlema koguni teose ettekande võimalikkusest tolaaegses Peterburis (Fedorovskaja 1990: 31).

19. sajandil oli Peterburi endiselt välismaiste muusikute üks peamisi sihtpunkte Venemaal, kusjuures varasemast tugevamaks kujunesid sidsimed Saksamaaga. Samas jäid seal kohalike muusi-

⁶⁴ „Wie ein mächtiger Bau, z. B. der Mailänder Dom“, „Das grandiose Prachtwerk“.

⁶⁵ Sõidu kestust on arvestatud tavapärase rongiliikluse alusel. Vt. talvine rongiplaan RB 17.03.1883.

⁶⁶ Berliini Riigiraamatukogus hoitava käsikirja (D B Mus. ms. Bach P 267) esilehel seisab selle kohta Poelchau märkus: „Dieses von Joh. Sebast. Bach eigenhändig geschriebene / treffliche Werk fand ich unter altem, für den Butterladen / bestimmten Papier in dem Nachlasse des Clavierspielers Palschau / zu St: Petersburg 1814. Georg Pölchau.“

kute olud pikaks ajaks viletsaks, nende sotsiaalse positsiooni määras aegunud teenistusastmete tabel, samuti polnud muusikutele võimalik saada institutsionaalset professionaalset ettevalmistust. Suured muutused algasid Venemaa kultuurielus Aleksander II valitsusajal (1855–1881): eelkõige iseloomustab seda aega optimism, kultuuri õitseng ja tsensuuri lõdvenemine. 1860. aasta paiku ilmus mitu äärmiselt olulist kirjandusteost⁶⁷ ning 1860 avati Peterburis Keiserlik Maria Teater, mille tähtsust vene ooperikultuurile on võimatu üle hinnata. Peterburi muusikaelus asus kesksele kohale Saksamaal õppinud Anton Rubinstein (1829–1894). 1859 asutas ta Vene Muusikaühingu (Русское музыкальное общество) – esimese ühingu Venemaal, mis suutis korraldada orkestrikonserpte terve talvehooaja – ning 1862 Peterburi konservatooriumi, mille aluseks ta võttis saksa õppekavamudeli. Tema tegevus äratas aga vene kultuuriladvikus vastakaid hoiakuid ning slavofiilide hulgas lausa järsku vastasseisu: kõrvuti Rubinsteini juudi päritoluga õhutas paljusid ilmselt ka kadedus tema edukuse suhtes (Bartlett 2006: 97–100).

Saksa eeskujudel institutsionaliseerunud muusikahariduse ning lääne muusika kompositsiooniliste eeskujude kõige radikaalsemateks vastasteks said 1860. aastatel Mili Balakirevi (1837–1910) ümber formeerunud „Võimsa Rühma“⁶⁸ heliloojad ning selle mentor, kogu omaaegse Venemaa kultuurielu üks mõjukam figuur Vladimir Stassov (1824–1906). Eriti viimane rõhutas „geeniuse“ ainumääravust komponeerimisel ning vastandas seda konservatooriumides õpetatavale ratsionaalsele, „peaga“ komponeerimisele. Vastukaaluks konservatooriumile asutas Balakirev 1862 Peterburis keiserliku eestkostega rahvaharidusliku Tasuta Muusikakooli (Бесплатная музыкальная школа) ning Stassov ründas korduvalt konservatooriumides välismaalaste poolt ja välismaiste raamatute põhjal antavat autoritaarset muusika-

õpetust (Redepenning 1994: 166–175; Zwetzschke 2008: 172–178). Stassov oli olnud nooruses suur Bachi austaja, muutis aga 1860ndate algul järsult oma hoiakuid ning oli ka nende muusikute hulgas, kes loobusid kümnendi algul Bachi koguteoste tellimusest – kõnekas fakt, mis (eriti arvestades jõulist saksa mõjude kasvu Vene muusikaelus seoses 1862 asutatud Peterburi konservatooriumiga) annab tunnistust slavofiilsete ja saksavastaste hoiakute äkilisest tõusust (Knjazeva, Braun 1999: 92).

Bachi retseptiooni vastuolulisust 19. sajandi teise poole Venemaal käsitleb põhjalikult Jana Zwetzschke oma Folkwangi Kunstide Ülikoolis (Essen) kaitstud väitekirjas (Zwetzschke 2008), mille tiitel on lühendatult laenatud César Cui⁶⁹ kirjast Mili Balakireville 16. juulil 1857, puudutades Bachi muusikat:

... ma usun, et ma hakkan teda päris armastama, kui ma temaga tuttavaks saan, aga talle ligineda on kuidagi hirmutav. Väliselt on ta külm, formaalne, nurgeline, kuigi selle taga on peidus mõistuse ja tunnete aarded; tema puuderdatud parukas tõukab mind eemale ega lase vaadelda, mis on pea sees.⁷⁰

Zwetzschke näeb selles kirjalõigus ühe kompleksse kultuuriprotsessi kokkuvõtet: ühelt poolt väljendub selles siiras imetus lääne muusika klassikaliste meistrite, eriti Bachi muusika vastu ning selle traditsiooni adaptatsioonikatse, teisalt aga emotsionaalne barjäär ning ka enese teadlik eraldamine, mis teevad adaptatsiooni võimatuks (Zwetzschke 2008: 186–187).

Vähemalt sama vastuoluline oli suhtumine Wagneri muusikasse. Üks barjäär oli eemaldatud küll sellega, et tegemist oli kaasaegse, mitte kauge ja võõra mineviku autoriga. Ent Wagneri libretode skandinaavia ja germaani allikad, tema teoste radikaalne helikeel tekitasid distantsi ja hämmeldust.

⁶⁷ Näiteks Ivan Gontšarovi „Oblomov“ (1859) ja Ivan Turgenevi „Isad ja pojad“ (1861).

⁶⁸ Lisaks Balakireville olid rühmituse „Могучая кучка“ liikmeteks Aleksandr Borodin (1833–1887), Nikolai Rimski-Korsakov (1844–1908), Modest Mussorgski (1839–1881) ja César Cui (1835–1918). Neist keegi polnud saanud süstemaatilist muusikaharidust.

⁶⁹ César Cui kaitses vaatamata oma prantsuse-leedu päritolule oma kirjutistes Võimsa Rühma venemeelset esteetikat kõige agressiivsemalt. Tema resoluutselt saksavastaste vaadetege pole ta enda heliteosed siiski kooskõlas ning teda peetakse pigem Schumanni epigooniks.

⁷⁰ Zwetzschke on tsitaadi võtnud väljaandest Кремлев, Юрий 1960. *Русская мысль о музыке. Очерки истории русской музыкальной критики и эстетики в XIX веке. Том 3.: 1881–1894.* Ленинград: Музгиз, стр. 105.

Wagneri ooperid tervikuna ei jõudnud Peterburi teatrisse mitte ilma vastuseisuta.⁷¹ „Lohengrin“ oli esimene Wagneri ooper, mis vene lavale tuli. Esimene taotlus selle lavastamiseks Peterburi Maria teatris aastal 1866 lükati siiski valitsuse poolt ilmselt poliitilistel põhjustel tagasi ja esietenduseni jõuti seal 1868. aasta 4. oktoobril. Meil pole põhjust arvata, et uudse stiiliga harjumata trupp oleks selle ette kandnud kõigiti säravalt, ent Võimsa Rühma liikmete hävitav kriitika polnud suunatud mitte ainult etenduse, vaid ka ooperi enese vastu ning nende sõnavõttudes torkab silma põhimõtteline vastasseis võõrale ooperi-ideoloogiale ja ka lihtsalt võõramaisele muusikale (Bartlett 1995: 36–39). Üsna ilmselt mängis nende hoiakus rolli ka enesekaitse: 1860 valminud Maria Teater oli avanud vene heliloojatele uued horisondid ooperižanris. Mitmed neist (Dargomõžski, Mussorgski, Cui) püüdsid 1860. aastatel luua uut venepärast ooperistiili, kuid edukaimaks osutus sel alal hoopis innukas Wagneri propageerija Aleksandr Serov (1820–1871)⁷² – tema ooperieseteeatika vastu pidasid Stassov ja Võimsa Rühma heliloojad 1860ndatel ägedat pressisõda, olemata ise veel ühegi tõelise saavutusega ooperižanris silma paistnud (Redepenning 2006: 242–244).

Kultuuri õitseajastu sümboolne lõpp saabus 1881, kui aasta paari esimese kuu jooksul mõrvati Aleksander II ning surid Dostojevski ja Mussorgski. Troonile tõusnud Aleksander III asendas oma isa liberaalse poliitika repressioonidega ning üritas tühistada 1860ndate reforme, koolid läksid õigeusu kiriku suurema kontrolli alla ja ülikoolid kaotasid oma iseseisvuse. Samuti oli eelmise perioodi muusikaelu radikaalidest tasapisi saamas *establishment*, näiteks hakkas Rimski-Korsakov juba aastast 1871 konservatooriumis õpetama. Baltisaksa aadlikud, kes olid harjunud suure mõjuvõimuga Vene keisri õukonnas, hakkasid oma senist tähtsat rolli Peterburi võimuringkondades järjest kaotama, nende täidetud riigiametitesse nimetati nüüd venelasi.

Sellisesse situatsiooni sisenes Stiehl 1883. aastal koos oma sadakonna Tallinna lauljaga, astudes Balti vaksalis reede, 25. märtsi öösel enne kella kolme maha Tallinna-Peterburi erirongilt: poliitikas valitses suund venestamisele, kultuuris domineeris vene rahvuslus, mille kõrvale siiski veel mahtus võõramaiseid autoreid. Matteuse passiooni esimese tuleku ajaks oli Peterburis „Lohengrin“ olnud laval enam kui 30 korda (esimene lavastus 1868) ning Maria teatris 1874. aastal lavale jõudnud „Tannhäuser“ üle 40 korra (Redepenning 2006: 256), mõlemad vastavalt toleaeegsele tavale vene keeles. Bachi suurvorme aga polnud ükski Peterburi lauluselts ega dirigent sõندانud ette valmistada ega esitada. Anton Rubinstein olevat püüdnud küll ettekannet algatada, aga saksa kooride ühendamisel tekkinud suurte raskuste tõttu oli ta kavatsusest loobunud (RB 31.03.1883 järgi).

Stiehlil õnnestus Bachi Matteuse passiooni esitada Peterburis kaks korda, mõlemal korral Rootsi kirikus.⁷³ Juba saabumispäeva, 25. märtsi ennelõunal oli proov orkestriga ning õhtul kell 20.00 esimene kontsert. Teine ettekanne leidis aset laupäeva, 26. märtsi õhtul. Koorid ja solistid olid samad kui Tallinnas, orkestri aga oli Stiehl ilmselt kokku pannud oma tuttavatest Peterburi muusikutest (Knjazeva, Braun 1999: 105). Võib mõista, et pärast väsitavat reisi ja proovi toimunud esimene kontsert jättis mõnele keisrilinna arvustajale mulje peaproovist. Publikumenu oli siiski suur, juba paar päeva varem oli kontsertidele müüdnud pileteid 1500 rubla eest (RB 24.03.1883). Ajalehe St. Petersburger Herold följetonist kirjeldab oma ülevaates, kuidas kirik oli tihedalt rahvast täis, omavahel suheldi peamiselt saksa keeles. Muusikat kuulati suure süvenemisega ja pingsalt tekstiraamatut jälgides (RB 30.03.1883 järgi). Kirikusse oli kogunenud Peterburi väljapaistvaid muusikategelasi ja seltskonna eliiti, muusikasõpru ja protestantlike koguduste liikmed. Kohal oli Anton Rubinstein, kes pidas pärast tänukõne, Rubinsteini suuna pooldaja suurväürstinna Jekateri-

⁷¹ Juba 1850ndate algusest olid küll sümfooniakontsertidel kõlanud mitmed avamängud ning ooperifragmendid. 1863 külastas Wagner Vene Muusikaühingu kutsel Peterburi ja Moskvat ning juhatas seal hulga kontserte.

⁷² Serov tõi 1860. aastatel Peterburis lavale kaks väga menukat ooperit: „Judith“ (1863) ja „Rogneda“ (1865).

⁷³ Rootsi Katariina kirik Malaja Konjušennaja tänaval, Nevski prospekti lähedal Peetri kiriku ja Gribojedovi kanali vahel pühitseti sisse 1865. aastal ja 1875 ehitati sinna Saueri orel (op. 224). Kirik oli oma vaimulike kontsertide sarjaga (*Geistliche Konzerte*) 19. sajandi II poole Peterburis üks aktiivsem kontserdikorraldaja.

na Mihhailovna,⁷⁴ samuti tšellist David Popper (RB 4.04.1883) ning lätlasest kompositsioonitundeng, hilisem professor ja nimekas helilooja Jāzeps Vītols jt. Vītols kirjeldas kontserti veel 17 aasta möödudes kui „Heinrich Stiehlil hiilgavat võitu“ (tsit. Knjazeva, Braun 1999: 105 järgi).

Peterburi venekeelne ajakirjandus pööras passiooni ettekandele vähe tähelepanu. Küll aga esindasid eri arvamusi kahe saksa lehe kriitikud, St. Petersburger Herold'i arvustaja dr. Alexander Petrick ja St. Petersburger Zeitung'i arvustaja Ernst Meyer, Stiehlil kunagine rivaal koorijuhina.⁷⁵

Petricku tasakaalukast ülevaatest võib järeelda, et ettekande tugevaimaks küljeks olid koorid, samuti jagas Petrick kiitust alt Olga Minkwitzile, kes laulis „väärika lihtsuse ja puhta tooniga“,⁷⁶ ning bassile Samus'ile mõõduka ja puhta esinemise eest. Ta leidis, et Stiehlil ettevõtmine tulla provintsist oma kooriga Peterburi Matteuse passiooni esitama olgu eeskujuks pealinlastele, kes nägid, kuidas väheste vahendite ja suure usinusega võib palju saavutada. Teost ennast pidas ta publikule väga raskeks, sest seda tuleb kuulata täie andumusega ja tema iseärasustesse „hardalt sisse elades“ (RB 31.03.1883 järgi).

Meyeri arvustuse kaudu aga oleks otsekui kõnelnud saksa muusikute haavatud seltskond Peterburis. Üsna ironiliselt nimetab ta Stiehlil ettevõtmist „pehmelt öeldes hulljulgeks“ („milde gesagt: verwegenes [Unternehmen]“; RB 2.04.1883 järgi) ning rõhutab, et kui Peterburis teost ette kanda, siis külalissolistidega Saksamaalt ja väga hea orkestriga. Isegi muidu „oivaliselt ette valmistatud“ kooridele heitis ta ette väiksust, mille tõttu olevat topeltkoorid muutunud kaootiliseks segaduseks (samas).

Siin ilmneb huvitav küsimus esituspraktikast. Mõlemad arvustajad küll kiitsid koore, aga pidasid ligi sadat lauljat topeltkoori jaoks liiga väheseks.

Eriti ärritas see Meyeri ning sõnasõda Meyeri ja Stiehlil, „pealinna“ ja „provintsi“ vahel jätkus pärast tallinlaste naasmist koju. Stiehl kirjutas Meyeri avaliku vastuse, milles mainib muu hulgas, et „on kaheldav, kas suure Sebastiani Bachi käsutuses oli ettekanneteks kunagi suuremat koori“, ja jätkab: „Suurte kooride kasutamine, nii nagu see tänapäeval esitusele mitte alati kasutoovalt aset leiab, on üldse uuema aja saavutus. Siin [Matteuse passiooni puhul] oli kõige tähtsam kooride tublidus, täpsus ja julge pealehakkamine...“⁷⁷ (RB 4.04.1883). Meyer väitis seepeale omakorda, et koos „puudri ja parukaga kadusid ka tagasihoidlikud nõudmised kirikumuusika esitusaparaadile...“⁷⁸ (RB 11.04.1883 järgi), s.t. tema meelest oleks pidanud lähtuma 19. sajandil eelistatud suurtest koosseisudest.

Tallinna lauljate esitatud ja Stiehlil dirigeeritud Matteuse passioon Peterburis, selle harras vastuvõtt publiku poolt ja kriitiline diskussioon saksa keelses ajakirjanduses osutasid Peterburi muusikaeru erakondlikkusele ja killustatusele. Vene rahvusluse toetajad ei pidanud Bachi tähelepanu väärivaks, liiatigi oleks Matteuse passiooni puhul ilmnenud keelelised ja konfessionaalsed tõkked. Saksa kogukonnas aga ilmselt puudus ideeline kandepind ja energiline ühendav isiksus, et ennast Bachi-esituste kaudu kehtestada. Seda näitasid ka järgnevad aastad, mil Peterburi saksa muusikute paar katset Bachi vokaalsuurvormi esitada luhtusid. Stiehl ise jätkas oma tööd Tallinna Oleviste kirikus kuni surmani juba 1886. aastal 56 aasta vanuses. Peterburis andis Bachi vokaalmuusika viljelemisele 19. sajandi lõpul hoogu hoopis eesti kogukond. Eesti koguduse algatusel organiseeriti 1891. aasta talvel Jaani kirikus kontsert, mille kavas oli ka Bachi kantaat „O ewiges Feuer“ („Oo, igavene leek“, BWV 34). Järgmisel aastal (1892) esitas sakslaste Lauuluakadeemia Jaani kirikus kaks

⁷⁴ Suurvürstinna Jekaterina Mihhailovna (1827–1894) oli Paul I poja, suurvürst Mihhaili ja Peterburi muusikaeru toetanud suurvürstinna Jelena Pavlovna (neiuna Württembergi printsess Friederike) tütar. Pärast abiellumist 1851. aastal hertsoginna Mecklenburg-Strelitz; elas abikaasa ja lastega Peterburis, kus tal oli oma õukond. Suurvürstinna portreeterinud ka Eestist pärit baltisaksa kunstnik Carl Timoleon von Neff.

⁷⁵ Arvustused toodi ära ka Tallinna ajalehes Revaler Beobachter, millele on nüüd refereerides tuginetud.

⁷⁶ „mit würdiger Einfachheit des Ausdrucks und Reinheit des Tones“.

⁷⁷ „[ganz abgesehen davon, daß] es zweifelhaft ist, ob der große Sebastian Bach bei seinen Aufführungen je einen zahlreicheren Chor zur Verfügung hätte. Die Anwendung großer Chöre, wie sie heut zu Tage nicht immer zum Vortheile der Aufführung stattfindet, ist überhaupt eine Errungenschaft der neueren Zeit. Hier kam es vor Allem auf die Tüchtigkeit, Präcision und Schlagfertigkeit der Chöre an...“

⁷⁸ „Mit dem Puder und Haarbeutel fielen auch die bescheidenen Ansprüche an den Apparat bei kirchlichen Musikaufführungen...“

korda „Crucifixuse“ Bachi Missast *h*-moll. Samal aastal jõudis ka Matteuse passioon lõpuks teist korda Peterburis ettekandele – taas Rootsi kirikus, sedapuhku sakslaste Peetri kiriku koori ettevõttel. Seda juhatas Stiehli õpilane, paljude eesti organistide õpetaja Louis Homilius (Knjazeva, Braun 1999: 106–108).

Matteuse passiooni esitamine Peterburis kahel korral Tallinna muusikutega oli kahtlemata baltisaksa eneseteadvuse kultuuriline ja rahvuslik demonstratsioon. Pole teada, kuidas suure koori Peterburi-sõitu finantseeriti. Tõenäoliselt oli see teatud määral võimalik piletitulu arvelt, nii suure seltskonna erirongiga Peterburi viimine laseb aga oletada ka varakate toetajate ja vahest koguni Eestimaa Rüütelkonna osalust selles aktsioonis, mis veelgi tõstaks muusikaürituse ideoloogilist ja poliitilist kaalu.

Tallinnas aga andis Matteuse passiooni esitamine võimsa tõuke nii saksa kui ka eesti kooride edasiseks tegevuseks ning inspireeris suurvormide ettekandeid. Uueks suurvormide esitamise initsiaatoriks sai Konstantin Törnpu (1865–1927), kes oli kaasa laulnud Stiehli juhatatud Matteuse passioonis ning osales ka teistel Stiehli suurvormi-ettekannetel. Törnpu oli alates 1892. aastast Niguliste kiriku organist ja lauluseltsi dirigent ning sel ajal küllap kõige haritum ja andekam muusik Tallinnas.⁷⁹ Tema koorist kujunes suurvormiesituste kandev jõud. Matteuse passiooni tõi ta enne Esimest maailmasõda kuulajateni neli korda – 1897, 1900, 1907, 1914. Võib öelda, et 19. sajandi lõpul muutus Bachi Matteuse passioon Tallinna muusikaelu loomulikuks osaks.

Järeldmäng

Vene-saksa *Kulturkampf*'is sai juba 1870ndatel, kõige enam aga järgmise kümnendi algul kaalukaks argumendiks saksa kultuuri märkide jõuline presenteerimine. Eriline kaal langes muusikalistele suurteostele, nagu Wagneri rahvusideoloogiast laetud ooperid, „Lohengrin“ ja ka „Tannhäuser“, samuti Bachi suurteostele, eriti Matteuse passioonile. Viimase ettekandetraditsiooni puhul on

rahvuspoliitilisi konnotatsioone varem alahinnatud – seda ka 19. sajandi esmaesituse puhul (1829), need tulevad aga eriti selgelt ilmsiks Tallinna ja Peterburi ettekannete puhul 1883. aastal. Nagu ülalpool kirjutatud, langesid Tallinnas „Lohengrini“ ning Matteuse passiooni saabumine ajaliselts lausa ühte.

Õige pea järgnesid Matteuse passiooni ettekanded ka teistes Vene riigi suuremates Läänemere-äärsetes linnades. Ainult kuu aega pärast Bachi passiooni esitamist Tallinnas ja umbes nädal pärast Stiehli koori kontserdireisi Peterburi kõlas teos Richard Faltini juhatusel kolmel korral Helsingi ülikooli aulas (avalik peaproov 4. aprillil, kontserdid 5. ja 7. aprillil 1883).⁸⁰ Sakslane Faltin, kes on Soome muusikaelus tähtsuselt ja rollilt võrreldav Fredrik Paciusega (1809–1891), oli õppinud Leipzigi konservatooriumis ning läinud 1856. aastal Soome, tegutsedes algul Viiburis ja alates 1869. aastast Helsingis. Matteuse passiooni ettekandel osales tema asutatud oratooriumiühingu koor, solistid olid kohalikud rootsi ja saksa lauljad, ainus külaline oli tenor Hauptstein, Berliini Toomkiriku koori solist. Kaasa tegi orkestriühingu orkester (Uusi Suometar 30.03, 5.04. ja 7.04.1883). On huvitav märkida, et iseloomulikult oma ajale austas Faltin sügavalt nii Bachi kui Wagnerit, ta oli käinud Bayreuthi festivali avapidustustel 1876, viibinud külalisena Wagneri villas (koos Liszti, Saint-Saënsi ja teistega) ning tutvunud Wagneriga isiklikult.

Riias toimus Matteuse passiooni esimene täismahus ettekanne mõni aasta hiljem, 1886. aasta suurel reedel Wilhelm Bergneri⁸¹ juhatusel. Selle sündmuse järel avaldas Riia ajaleht Zeitung für Stadt und Land pikema artikli, mis nimetas teost „loova inimvaimu üheks monumentaalsemaks teoseks“ ning selle autorit „polüfoonia tuhandeaastase ajaloo lõpuleviijaks“ ja „päris kaasaegse muusika äratajaks“. Kuid siinse käsitluse seisukohalt on eriti kõnekas järgmine lõik:

Mis meie jaoks aga Sebastian Bachi väärtust lõputult tõstab, on see, et me temas võime näha läbinisti ehtsat saksa meistrit, kes ajal, mil saksa vaim oli täiesti allakäinud, koguni

⁷⁹ Törnpu oli õppinud muusikat Toomkiriku organisti Ernst Reinicke juures ning seejärel Peterburis, kus ta lõpetas Homiliuse oreliklassi. Koorijuhtimise alal täiendas ta ennast Berliinis.

⁸⁰ Richard Faltin (1835–1918), ülikooli muusikadirektor, helilooja ja Nikolai kiriku (praegu Toomkirik) organist.

⁸¹ Riias pärit Friedrich Wilhelm Bergner *jun.* (1837–1907) oli 1860. a. paiku tegutsenud muusikaõpetajana Tallinnas ja sai 1862 Riia anglikaani kiriku organistik. 1864 rajas ta Riia Bachi-ühingu, sai Riias 1868 toomorganistik ja 1871 sealse muusikaühingu muusikadirektoriks. Vt. Scheunchen 2002: 33.

murest ja kitsikusest rõhutatud, löi tulevastele sugupõlvetele teose, milles saksa vaim uue ülestõusmise leidis ning üle sajandite ellu jäädes juhatas saksa rahvusest muusikuile sära-va teetähisena rada, mida neil tuleb järgida⁸² (Loos 2005: 376).

Kirjutades Bachi-aegsest „rõhutatud ja allakäinud saksa vaimust“, peegeldab see Riia autor siin kahtlemata Läänemere provintside saksa soost lugejate tundeid, kes pärast Saksa Riigi väljakuulutamist olid kunagisest „saksa ruumist“ otsekui välja jäetud ning kaotamas oma seisuse- ja tavapäraseid privileege. Sakslaste varem nii elav väljaränne Baltikumi suunas oli 19. sajandi jooksul kokku

kuivanud ning asendunud pigem vastassuunalise rändega – eriti puudutas see õpetlasi, kelle olukorda oli drastiliselt muutnud gümnaasiumide ja ülikoolide üleviimine vene õppekeelele. Kui nüüd Riia arvustaja ootab Bachi toel „saksa vaimule uut ülestõusmist“, siis ei saagi tema kunstireligiooset lunastajausku päris naiivseks pidada – Saksamaal oli ju selline ühisevaimu koondumine suurte kultuurimärkide ning mõne üksiku helilooja väheste teoste ümber toimunud. Venemaa Läänemereprovintsidest oli aga kultuuripinnas selliseks pöördeks liiga õhuke, riigipoliitika liiga vaenulik ning endine „maarahvas“ oli hakanud sakslaste positsiooni linlikus kõrgkultuuris jõudsalt üle võtma.

Allikad

EAA = Eesti Ajalooarhiiv. Tartu Keiserliku Ülikooli üliõpilaste aktid. Fond 402, nimistu 2, säilik 23735 (Philipp Spitta).

TLA = Tallinna Linnaarhiiv. Fond 230, nimistu 1, säilik B.O. 26 (kontserdi- ja teatrikuulutused).

RB = Revaler Beobachter, aastakäik 1883.

RZ = Revaler Zeitung, aastakäigud 1866, 1881, 1882, 1883.

Uusi Suometar 30.03, 5.04. ja 7.04.1883

Passionsmusik ... 1981 (1829) = *Passionsmusik nach dem Evangelium Matthäi* (Programmheft mit Libretto). Braunschweig, 1981, Nachdruck der Ausgabe Berlin: Brüscke 1829.

Text zur Passions-Musik ... [1883] = *Text zur Passions-Musik nach dem Evangelium Matthäi Cap. 26 und 27 von Johann Sebastian Bach. Anhang: Kritische Bemerkungen von Bitter über die Matthäus-Passion von Bach*. Reval: Druck von J. H. Gressel [1883]

Neue Bach Ausgabe = Johann Sebastian Bach (1972). *Matthäus-Passion BWV 244*. Neue Ausgabe sämtlicher Werke, Serie II, Bd. 5, hrsg. von Johann-Sebastian-Bach-Institut Göttingen und vom Bach-Archiv Leipzig, Hrsg. Alfred Dürr, Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik.

Bach-Dokumente: Ausgewählte Dokumente zum Nachwirken Johann Sebastian Bachs 1801–1850 (2007). Neue Ausgabe sämtlicher Werke, Supplement VI, hrsg. vom Johann-Sebastian-Bach-Institut Göttingen, Hrsg. Andreas Glöckner, Kassel u. a.: Bärenreiter.

Kirjandus

Ahrens, Christian 2001. Bearbeitung oder Einrichtung? Felix Mendelssohn Bartholdys Fassung der Bachschen Matthäus-Passion und deren Aufführung in Berlin 1829. – *Bach-Jahrbuch* 87, S. 71–97.

Applegate, Celia 2005. *Bach in Berlin. Nation and Culture in Mendelssohn's Revival of the St. Matthew Passion*. Ithaca, NY / London: Cornell University Press.

Bartlett, Rosamund 1995. *Wagner and Russia*. Cambridge / NY / Oakleigh, Melbourne: University Press.

Bartlett, Rosamund 2006. Russian culture: 1801–1917. – *Imperial Russia, 1689–1917*. The Cambridge history of Russia, vol. 2, ed. by Dominic Lieven, Cambridge: Cambridge Univ. Press, pp. 92–115.

Burbank, Jane, Mark von Hagen 2007. Coming into the Territory: Uncertainty and Empire. – *Russian Empire: Space, People, Power, 1730–1930*. Ed. by Jane Burbank, Mark von Hagen, Anatoly Remnev, Bloomington/Indianapolis: Indiana University Press, pp. 1–29.

Dahlhaus, Carl 1978. Zur Entstehung der romantischen Bach-Deutung. – *Bach-Jahrbuch* 64, S. 192–210.

Danuser, Hermann 2001. „Heil'ge deutsche Kunst"? Über den Zusammenhang von Nationalidee und Kunstreligion. – *Deutsche Meister – böse Geister? Nationale Selbstfindung in der Musik*. Hrsg. von Hermann Danuser und Herfried Münkler, Schliengen: Argus, S. 222–241.

Danuser, Hermann 2009. *Weltanschauungsmusik*. Schliengen: Argus.

⁸² „Was uns aber den Werth Sebastian Bach's unendlich erhöht, ist, daß wir in ihm einen durch und durch echt deutschen Meister erblicken, der, zur Zeit als der deutsche Geist vollständig darniederlag, selbst durch Kummer und Entbehrung gedrückt, den Generationen der Zukunft Werke schuf, in denen der deutsche Geist zu neuer Auferstehung kam, und über Jahrhunderte hinaus fortlebend, den Musikern deutscher Nation als leuchtender Markstein den Pfad zeigte, den sie einzuschlagen haben.“ (O. L. Johann Sebastian Bach und die Matthäus-Passion. – *Beilage zur Zeitung für Stadt und Land*, Nr. 84, 13. (25.) April 1886.)

Erinnerungen ... 1977 = *Erinnerungen des Revaler Stadthauptes Thomas Wilhelm Greiffenhagen* 1977. Schriftenreihe der Carl-Schirren-Gesellschaft, Bd. 1, bearbeitet von Arved Freiherr von Taube und Karl Johann Paulsen, Hannover-Döhren: Harro v. Hirschheydt.

Fedorovskaja, Ludmilla [Fjodorovskaja, Ljudmilla] 1990. Bachiana in russischen Bibliotheken und Sammlungen: Autographe, Abschriften, Frühdrucke, Bearbeitungen. – *Bach-Jahrbuch* 76, S. 27–35.

Forkel, Johann Nikolaus 2013 (1802). *Über Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke*. Hrsg. Michael Holzinger, Berliner Ausgabe, CreateSpace Publishing Platform, Erstdruck Leipzig: Hoffmeister und Kühnel (Bureau de Musique).

Geck, Martin 1967. *Die Wiederentdeckung der Matthäuspassion im 19. Jahrhundert: Die zeitgenössischen Dokumente und ihre ideengeschichtliche Deutung*. Regensburg: Bosse.

Geck, Martin 2007. Als Praeceptor Germaniae schlägt Bach Beethoven: Zur politischen Instrumentalisierung der Musikgeschichte im Vormärz. – „Zu groß, zu unerreichbar“: *Bach-Rezeption im Zeitalter Mendelssohns und Schumanns*. Hrsg. Anselm Hartinger, Christoph Wolff, Peter Wollny, Wiesbaden/Leipzig/Paris: Breitkopf & Härtel, S. 31–37.

Greiffenhagen, Wilhelm 1889. Riesemann, Oscar von. – *Allgemeine Deutsche Biographie*. Hrsg. von der Historischen Commission bei der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, Bd. 28, Leipzig: Duncker & Humblot, S. 577–581.

Hackmann, Jörg 2007. Kennt Geselligkeit Grenzen? Beobachtungen zur historischen Dynamik von Vereinskultur und Zivilgesellschaft im multikulturellen Nordosteuropa. – *Chorgesang als Medium von Interkulturalität: Formen, Kanäle, Diskurse*. Hrsg. v. Erik Fischer u. a., Berichte des interkulturellen Forschungsprojekts „Deutsche Musikkultur im östlichen Europa“ 3, Stuttgart: Steiner, S. 293–320.

Heinemann, Michael 2010. *Der Komponist für Komponisten: Bach-Rezeptionen vom 18. bis zum 20. Jahrhundert*. Bach nach Bach, Bd. 2, Köln: Dohr.

Hinrichsen, Hans-Joachim 1997. Johann Nikolaus Forkel und die Anfänge der Bach-Forschung. – *Bach und die Nachwelt, Bd. 1: 1800–1950*. Hrsg. von Michael Heinemann und Hans-Joachim Hinrichsen, Laaber: Laaber, S. 193–253.

Hinrichsen, Hans-Joachim 1999. Die Bach-Gesamtausgabe und die Kontroversen um die Aufführungspraxis der Vokalwerke. – *Bach und die Nachwelt, Bd. 2: 1850–1900*. Hrsg. von Michael Heinemann und Hans-Joachim Hinrichsen, Laaber: Laaber, S. 227–297.

Jansen, Ea 2007. *Eestlane muutuvus ajas. Seisusühiskonnast kodanikuühikonnani*. Toim. Tõnu Tannberg, Jaanus Arukaevu, Helina Tamman, Tartu: Eesti Ajalooarhiiv.

Kappeler, Andreas 2009. Hiliskeiserlik Vene impeerium moderniseerimise ja traditsiooni vahel. – *Vene impeerium ja Baltikum: venustus, rahvuslus ja moderniseerimine 19. sajandi teisel poolel ja 20. sajandi alguses* I. Koost. Tõnu Tannberg ja Bradley Woodworth, Eesti Ajalooarhiivi Toimetised 16 (23) / Acta et commentationes Archivi Historici Estoniae 16 (23), Tartu: Eesti Ajalooarhiiv, lk. 51–92.

Karjahärm, Toomas 2010. Venestusaeg. – *Eesti ajalugu V. Pärisorjuse kaotamisest Vabadussõjani*. Peatoim. Sulev

Vahtra, tegevtoim. Toomas Karjahärm ja Tiit Rosenberg, Tartu: Ilmamaa, lk. 268–280.

Knjazeva, Zanna, Lucinde Braun 1999. Bach-Rezeption in Rußland: Sankt Petersburg. – *Bach und die Nachwelt, Bd. 2: 1850–1900*. Hrsg. von Michael Heinemann und Hans-Joachim Hinrichsen, Laaber: Laaber, S. 85–123.

Loos, Helmut 2005. Musikpflege und Bach-Rezeption im Riga des 19. Jahrhunderts. – „Zu groß, zu unerreichbar“: *Bach-Rezeption im Zeitalter Mendelssohns und Schumanns*. Hrsg. Anselm Hartinger, Christoph Wolff, Peter Wollny, Wiesbaden/Leipzig/Paris: Breitkopf & Härtel, S. 367–376.

Lukas, Liina 2007. The Baltic-German Settlement Myths and Their Literary Developments. – *We Have Something in Common: The Baltic Memory*. Collegium litterarum 21, ed. Anneli Mihkelev, co-ed. Benedikts Kalnačs, Tallinn/Tartu: Underi ja Tuglase Kirjanduskeskus; [Riga]: Institute of Literature, Folklore and Art of the University of Latvia, pp. 75–85.

Miller, Alexey 2009. Venustus või venestused? – *Vene impeerium ja Baltikum: venustus, rahvuslus ja moderniseerimine 19. sajandi teisel poolel ja 20. sajandi alguses* I. Koost. Tõnu Tannberg ja Bradley Woodworth, Eesti Ajalooarhiivi Toimetised 16 (23) / Acta et commentationes Archivi Historici Estoniae 16 (23), Tartu: Eesti Ajalooarhiiv, lk. 33–49.

Nowak, Adolf 2001. Vom „Trieb nach Vaterländischem“. Die Idee des Nationalen in der Musikästhetik des 18. und 19. Jahrhunderts. – *Deutsche Meister – böse Geister? Nationale Selbstfindung in der Musik*. Hrsg. von Hermann Danuser und Herfried Münkler, Schliengen: Argus, S. 151–165.

Pappel, Kristel 2003. *Ooper Tallinnas 19. sajandil*. Eesti Muusikaakadeemia Väitekirjad 1, Tallinn: Eesti Muusikaakadeemia.

Pappel, Kristel, Tiinamai Keskaik 2008. Tallinna Muusikaühingu kujunemine ja tegevus kontserdielul korraldamisel 1835–1845. – *19. sajandi muusika Eestis*. Eesti Muusikaloos Toimetised 9, toim. Urve Lippus, Tallinn: Eesti Muusika- ja Teatriakadeemia, lk. 10–97.

Pappel, Kristel 2010. Das Musiktheater Richard Wagners und die deutschbaltische Identitätsfindung. – *Musikleben des 19. Jahrhunderts im nördlichen Europa. Strukturen und Prozesse / 19th-Century Musical Life in Northern Europe. Structures and Processes*. Hrsg. Toomas Siitan, Kristel Pappel, Anu Sööro, Hildesheim / Zürich / New York: Georg Olms Verlag, S. 81–110.

Pappel, Kristel 2011. Der deutschbaltische Literatenstand und die städtische Musikkultur im 19. Jahrhundert. – *Traditionen städtischer Musikgeschichte in Mittel- und Osteuropa*. Musik-Stadt, Bd. 1, hrsg. von Helmut Loos, Leipzig: Schröder, S. 33–44.

Pezold, Leopold von 1901. *Schattenrisse aus Revals Vergangenheit*. Zweite Auflage, Reval: Fr. Kluge.

Petrovskaja 2009/2010 = Петровская, Ира Федоровна 2009–2010. *Музыкальный Петербург, 1801–1917: энциклопедический словарь-исследование*. Том 10: 2009, том 11: 2010, Санкт-Петербург: Композитор.

Piirimäe, Eva 2009. Teoreetilisi perspektiive 19. sajandi eesti rahvusluse uurimiseks. – *Vene impeerium ja Baltikum: venustus, rahvuslus ja moderniseerimine 19. sajandi teisel poolel ja 20. sajandi alguses* I. Koost. Tõnu Tannberg ja

- Bradley Woodworth, Eesti Ajalooarhiivi Toimetised 16 (23) / Acta et commentationes Archivi Historici Estoniae 16 (23), Tartu: Eesti Ajalooarhiiv, lk. 167–189.
- Redepenning**, Dorothea 1994. *Geschichte der russischen und der sowjetischen Musik. Bd. 1: Das 19. Jahrhundert*. Laaber: Laaber.
- Redepenning**, Dorothea 2006. Die russische Opernästhetik und Richard Wagner: Zur Wagner-Rezeption um 1870. – „Mit mehr Bewußtsein zu spielen“: *Vierzehn Beiträge (nicht nur) über Richard Wagner*. Hrsg. v. Christa Jost, Musikwissenschaftliche Schriften der Hochschule für Musik und Theater München 4, Tutzing: Schneider, S. 241–256.
- Riesemann**, Oscar von 1860. Richard Wagner und die Zukunftsmusik. – *Revaler Zeitung*, 14.11.
- Sandberger**, Wolfgang 1997. *Das Bach-Bild Philipp Spittas. Ein Beitrag zur Geschichte der Bach-Rezeption im 19. Jahrhundert*. Archiv für Musikwissenschaft, Bd. XXXIX, Stuttgart: Franz Steiner.
- Scheunchen**, Helmut 2002. *Lexikon deutschbaltischer Musik*. Wedemark-Elze: Hirschheydt.
- Schweitzer**, Albert 1908. *J. S. Bach*. Leipzig: Breitkopf & Härtel.
- Siitan**, Toomas 2003. *Die Choralreform in den Ostseeprovinzen in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts: Ein Beitrag zur Geschichte des protestantischen Kirchengesangs in Estland und Livland*. Sinzig: Studio.
- Siitan**, Toomas 2008. Baltisaksa ja eesti kultuuriruumid 19. sajandi teise poole Eesti- ja Liivimaa: kooriseltsid ja identiteedikujundus [Zusammenfassung: Der baltendeutsche und estnische Kulturraum im Estland und Livland der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts: Gesangsvereine und Identitätsbildung]. – *Res Musica* 1, lk. 9–19.
- Siitan**, Toomas 2010. Der deutschbaltische und der estnische Kulturraum im Estland und Livland der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts: Gesangsvereine und Identitätsbildung. – *Musikleben des 19. Jahrhunderts im nördlichen Europa. Strukturen und Prozesse / 19th-Century Musical Life in Northern Europe. Structures and Processes*. Hrsg. Toomas Siitan, Kristel Pappel, Anu Sööro, Hildesheim / Zürich / New York: Georg Olms Verlag, S. 13–35.
- Spitta**, Philipp 1873, 1880. *Johann Sebastian Bach*. Bd. I u. II, Leipzig: Breitkopf und Härtel.
- Spitta**, Philipp 1892 (1880). Oskar von Riesemann. (Ein Gedenkblatt.) – *Zur Musik. Sechzehn Aufsätze*. Berlin: Gebrüder Paetel, S. 447–471.
- Spitta**, Philipp 1994 (1866). Johann Sebastian Bach (Ein im estländischen Provincial-Museum gehaltener Vortrag). – *Philipp Spitta: Leben und Wirken im Spiegel seiner Briefwechsel, mit einem Inventar des Nachlasses und einer Bibliographie der gedruckten Werke*. Ulrike Schilling, Kassel u. a.: Bärenreiter, S. 363–378.
- Sponheuer**, Bernd 2002. Reconstructing the Ideal Types of the „German“ in Music. – *Music and German National Identity*. Eds. Celia Applegate, Pamela Potter, Chicago/London: Univ. of Chicago Press, pp. 36–58.
- Stollberg**, Arne 2012. Die Geburt der deutschen Nationaloper aus dem Geiste des Chorals. Wagners Kaisermarsch und die „protestantische“ Musik der Meistersinger. – *Richard Wagner, die Meistersinger von Nürnberg*. Musicorum 12, hrsg. von Albert Gier, Tours: Univ. François-Rabelais, S. 109–135.
- Troschitz**, Ursula 2002. Zur Bach-Pflege in Rußland. – *Probleme der Migration von Musik und Musikern in Europa im Zeitalter des Barock*. Hrsg. Friedhelm Brusniak und Klaus-Peter Koch, Arolser Beiträge zur Musikforschung 9, Sinzig: Studio, S. 239–254.
- Vahter**, Artur 2003. *Konstantin Türnpü*. Tallinn: Eesti Muusikaakadeemia.
- Vallaste**, Triin 2008. August Krüger ja linnakapell Tallinna muusikaelus 19. sajandi teisel poolel. – *19. sajandi muusikaelu Eestis*. Eesti Muusikaloo Toimetised 9, toim. Urve Lippus, Tallinn: Eesti Muusika- ja Teatriakadeemia, lk. 98–162.
- Wagner**, Richard 1898 (1880). Religion und Kunst. – *Gesammelte Schriften und Dichtungen*, 3. Aufl., Bd. 10, Leipzig: Fritsch, S. 211–253.
- Wagner**, Richard 1912 (1878). Was ist deutsch? – *Sämtliche Schriften und Dichtungen*. Volksausgabe, 6. Auflage, Bd. 10, Leipzig: Breitkopf und Härtel / C. F. Siegel / R. Linnemann, S. 36–54.
- Walcker**, Oscar 1923. *Erinnerungen*. http://blog.walckerorgel.de/wp-content/uploads/2007/07/ow_reval1923.pdf (vaadatud 10.05.2014).
- Weber**, Carl Maria von 1908. Johann Sebastian Bach (1821). – *Sämtliche Schriften*. Hrsg. v. Georg Keiser, Berlin/Leipzig: Schuster & Loeffler, S. 341–345.
- Woodworth**, Bradley, Tõnu Tannberg 2009. „Imperiaalne pööre“ paljurahvuseline Vene impeeriumi ajaloo uurimisel. Saateks. – *Vene impeerium ja Baltikum: venestus, rahvuslus ja moderniseerimine 19. sajandi teisel poolel ja 20. sajandi alguses* I. Koost. Tõnu Tannberg ja Bradley Woodworth, Eesti Ajalooarhiivi Toimetised 16 (23) / Acta et commentationes Archivi Historici Estoniae 16 (23), Tartu: Eesti Ajalooarhiiv, lk. 5–15.
- Zwetschke**, Jana 2008. „... ich bin sicher, dass ich ihn lieben lerne ...“: *Studien zur Bach-Rezeption in Russland*. Hildesheim / Zürich / NY: Olms.

„... der deutsche Geist zu neuer Auferstehung kam ...“: Die Erstaufführungen der Matthäus-Passion von J. S. Bach in Tallinn (Reval) und St. Petersburg angesichts der gesellschaftlichen Wandlungen im 19. Jahrhundert

Kristel Pappel, Toomas Siitan

Das Musikleben des 19. Jahrhunderts ist geprägt von tiefgreifenden Veränderungen – u. a. der Formierung eines öffentlichen Konzertbetriebes mit entsprechenden Institutionen und Strukturen, ein Prozess, der auch eine ganz neue Haltung dem Musikhören gegenüber bedingte; dem Heranziehen von Werken aus der Vergangenheit für das Konzertrepertoire und der allmählichen Herausbildung einer Reihe von „kanonischen“ Werken. Die Gründung der Musik- und Chorvereine hat besonders im deutschen Kulturraum einen wichtigen Boden für die Suche nach nationaler Identität geschaffen. Eines der ersten kulturpolitischen Ereignisse, bei dem diese Strömungen präsent waren und die dem ganzen Unternehmen eine besondere Kraft gaben, war die Aufführung der Matthäus-Passion von Johann Sebastian Bach in Berlin am 11. März 1829, vorbereitet, bearbeitet und dirigiert von Felix Mendelssohn Bartholdy. Die erfolgreiche Aufführung der Matthäus-Passion legte nicht nur „einen Grundstein für das ‚imaginäre Museum‘ der Musikwerke aus der Vergangenheit“ (Applegate 2005: 2), sondern prägte auch den Mythos von der Matthäus-Passion als einem der wichtigsten Werke der protestantischen Kirchenmusik und des deutschen Geistes überhaupt. Bereits 1802 schrieb Johann Nikolaus Forkel in seiner Bach-Biographie, dass Bachs Werke ein „unschätzbare National-Erbgut“ seien, „dem kein anderes Volk ähnliches entgegen setzen kann“ (Forkel 2013 (1802): 3). Richard Wagner seinerseits betonte um die Mitte des Jahrhunderts, dass die Matthäus-Passion von Bach das ganze Wesen, den ganzen Geist der Deutschen verkörpere, und wiederholte diesen Gedanken 1865 in seinem breit rezipierten Essay „Was ist deutsch?“ (Wagner 1912 (1878): 47).

Estland gehörte im 19. Jahrhundert zusammen mit Livland und Kurland zu den Ostseeprovinzen des ethnisch-national heterogenen Russischen Kaiserreiches. Diese Provinzen wurden von der deutschen Oberschicht verwaltet und kulturell geprägt, die deutsche Sprache war die Amtssprache bis zum Ende der 1880er Jahre. Die herrschende Kirche war die lutherische, und das Verwaltungssystem wachte über die Privilegien der deutschen Adligen und Kaufleute. Der Tallinner Organist Heinrich Stiehl (1829–1886) und sein Chor der Olai-Kirche waren die ersten im Russischen Imperium, die dort – zuerst in Tallinn und danach in St. Petersburg – die Matthäus-Passion Bachs im März 1883 zu Gehör brachten. Der Aufsatz widmet sich der Frage, wie die Aufführung in der Estländischen Gouvernements-Hauptstadt zu Stande kam und von welchen gesellschaftlichen Wandlungsprozessen, Ideen und Persönlichkeiten sie getragen wurde.

Bis zu den letzten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts hatte die russische imperiale Macht versucht, den sehr unterschiedlichen lokalen Bedingungen und Mentalitäten des übergroßen heterogenen Reiches entsprechende, teils widersprüchliche Verwaltungsmethoden einzusetzen. Jedoch begann eine schleichende Russifizierung schon in den 1830er Jahren und wurde stärker nach der Niederlage im Krimkrieg (1853–1856), trotz der liberalen Reformen von Alexander II. Sein Nachfolger, der reaktionäre Kaiser Alexander III. begann seine Russifizierungspolitik in den 1880er Jahren, besonders wirksam wurde sie von der Mitte des Jahrzehnts an. Die Privilegien, die dem deutschbaltischen Adel im Zarenreich bisher erhalten geblieben waren (darunter auch die deutsche Sprache als Amts- und Bildungssprache, die führende Stellung der lutherischen Kirche in den Ostseeprovinzen), wurden geschwächt oder abgeschafft. Andererseits hat die estnische (bzw. lettische) nationale Bewegung allmählich an Boden gewonnen, soweit es vor dem Hintergrund der Russifizierung möglich war. Somit befanden sich die Deutschbalten im Spannungsfeld von drei politischen Mächten: des russischen Staatsnationalismus, der nationalen Bewegung der Esten (und der Letten) sowie der deutschbaltischen Gesellschaft mit ihren (teils überholten) Traditionen. Die dem russischen Kaiser bisher loyalen Deutschbalten fragten nach ihrer eigenen Identität, zumal es seit 1871 das Kaiserreich Deutschland gab.

In dieser Situation hat man in Tallinn das symbolträchtige Werk des „deutschen Wesens“, die Matthäus-Passion von Bach, aufgeführt. Am Donnerstag, den 3. (15.) März, nachmittags um 15.30 Uhr war

die öffentliche Generalprobe und am Sonnabend, den 5. (17.) März, abends um 19.00 Uhr, die Aufführung im Börsensaal. Montag, den 7. März (19.), nachmittags um 16.00 Uhr, fand die zweite Aufführung in der Olai-Kirche statt. (In der westlichen Kirche (nach dem gregorianischen Kalender) war am 18. März Palmsonntag, und am Montag, den 19. März, begann die Karwoche.) Am Tag der Generalprobe der Matthäus-Passion ging im Tallinner Stadttheater Wagners „Lohengrin“ zum ersten Mal über die Bühne – eine Wagner-Oper, die bis 1914 bei dem Tallinner Publikum großen Anklang genoss.

Bach und Wagner – die beiden waren starke Symbole bei der Repräsentation deutscher Kultur. Die Musik Bachs war den Tallinner Zuhörern nicht ganz unbekannt: Es waren einige Instrumentalwerke in den Konzerten erklingen. In den Jahren 1864–1866 war Philipp Spitta (1841–1894), der später berühmt gewordene Bach-Biograph, als Oberlehrer für Griechisch und Latein an der Estländischen Ritter- und Domschule in Tallinn tätig (die Oberlehrer-Prüfung hatte er im Frühjahr 1865 an der Universität Dorpat/Tartu abgelegt) und hielt im Januar 1866 im Estländischen Provinzialmuseum eine öffentliche Vorlesung über Bach, deren Text in der „Revaler Zeitung“ veröffentlicht wurde.

Nach den erfolgreichen Aufführungen der Passion in Tallinn fuhr der 100-köpfige Chor in einem Sonderzug nach St. Petersburg, um dort am 25. und am 26. März 1883 in der Schwedischen Kirche mit dem Werk aufzutreten. St. Petersburg hatte als multinationale Stadt ein vielfältiges Musikleben, wobei es auch zu Rivalitäten kam. Zu dieser Zeit verschärften sich im russischen Musikleben die ideologischen Auseinandersetzungen zwischen der sogenannten „westeuropäischen Linie“ und den Mitgliedern des „Mächtigen Häufleins“, die die entscheidende Rolle des Russisch-Nationalen in der Musik betonten.

Auf diese Weise wurde die Matthäus-Passion Bachs in den 1880er Jahren zu einem mächtigen Symbol im russisch-deutschen „Kulturkampf“. Solche nationalpolitischen Konnotationen wurden bei der Aufführungsgeschichte dieses Werkes bisher unterschätzt, werden aber durch die darauffolgenden Aufführungen in Russland bestätigt. Nach Tallinn und St. Petersburg hat man die Matthäus-Passion mit anderen musikalischen Kräften im April 1883 auch in Helsingfors (Helsinki) unter Leitung von Richard Faltin vorgetragen. Anlässlich der Aufführung in Riga 1886 schrieb man in der „Beilage zur Zeitung für Stadt und Land“:

Was uns aber den Werth Sebastian Bach's unendlich erhöht, ist, daß wir in ihm einen durch und durch echt deutschen Meister erblicken, der, zur Zeit als der deutsche Geist vollständig darniederlag, selbst durch Kummer und Entbehrung gedrückt, den Generationen der Zukunft Werke schuf, in denen der deutsche Geist zu neuer Auferstehung kam, und über Jahrhunderte hinaus fortlebend, den Musikern deutscher Nation als leuchtender Markstein den Pfad zeigte, den sie einzuschlagen haben. (Loos 2005: 376)

Die Prozesse in der damaligen Gesellschaft des Russischen Kaiserreichs führten aber nicht zu „neuer Auferstehung“ des deutschen Geistes, sondern zu dessen Rückzug vor der russisch-nationalen Staatspolitik und vor der stets wachsenden gesellschaftlichen Bedeutung der „Undeutschen“, d. h. Esten (und Letten).