PATIESĪBA

DAŽU SKAISTU ZIEDU UN CITAS LAPPUSES LATVIEŠU KULTŪRAS VĒSTURĒ

Jānis Torgāns

Atmiņraksta pamatā ir Bonnas Universitātes savlaik rīkotās konferences *Das immaterielle Kulturgut Musik im Spannungsfeld von 'Lebenswelt' und 'Monument'* (*Mūzika kā nemateriāla kultūras vērtība „dzīvās pasaules" un „pieminekļa" statusā*, 2009) nostādnes, tostarp rosinājums domāt par nemateriālās kultūras vietu un jēgu sabiedrībā, mūzikas vēstures subjektīvo, individuāli personisko komponentu, cilvēka un sabiedrības pieredzi, atmiņu, pārdzīvojumu un vērojumu mutvārdu tradīciju un akadēmiskajai izpētei it kā paralēlo versiju. Par *atmiņu kultūru* – individuālās pieredzes uzkrājumu, kas sākotnēji funkcionēja vienīgi mutvārdu tradīcijā un vēlāk paralēli tai ļoti lēnām, pakāpeniski tika arī materializēts (piezīmes, vēstules, dienasgrāmatas), vienalga paliekot marginālā, īpata parādība. Arī – par fiksētās, zinātniskajā literatūrā izpētītās un izdiskutētās patiesības relatīvo, individuālajā vai pat sociālajā uztverē atšķirīgo un mainīgo iedabu. Katrā ziņā – uzmanības centrā tika stādīts impulss: raudzīšanās uz notiekošo un notikušo no *es* skatpunkta kā *lielās vēstures* satelīts, bet varbūt arī pusapzināts avots un emocionāli līdzdarbīgs faktors. Blakus vēl dažām citām satura līnijām izvēlējos rakstam vienu galveno gultni – vēstījumu par pazīstamās sadzīves dziesmas *Dažu skaistu ziedu* likteni un pārvērtībām latviešu kultūrā gandrīz pusotra gadsimta ritumā, taču tieši saiknē ar personisko, individuālo pieredzi un visvairāk – hipotētiski, diskutabli, *starp rindām* – tieši par to, kas tad ir patiesība: šķietamā un īstā, personiskā, sociālā, vēsturiskā un leģendārā… Nerakstu par to zinātniski pētnieciskā aspektā, bet personisko atmiņu zīmē.

***

Kāda saruna[1]. Viņš – ārsts, psihoterapeits, viņa – jauna, *de jure* vēl mazgadīga, šķietami garīgi nepilnvērtīga meitene Beatriče/Beta. Ārsts pūlas noskaidrot *patiesību*. Sākumā mediķis grib novērtēt meitenes garīgās attīstības pakāpi. Viņš jautā (teksts citēts brīvā pārstāstā – *J. T.*): „Ko Jūs domājat par absurda teātri?" Meitene – bez mazākās ironijas – atbild ar pretjautājumu: „Jūs domājat padomju teātri?" Saruna aizvirzās uz esības un pasauluztveres vispārējiem jautājumiem. Beatriče spriež: „Mīlestība ir materiāla, taustāma, fiziska. Laime arī ir materiāla, fiziska. Patiesība? Tā gan nav materiāla, citādi katra cūka varētu to apēst…" Pēc trīsgadīga obligātā karadienesta pirmoreiz atgriezies Latvijā

[1] Šeit brīvi pārstāstītā situācija atainota lietuviešu rakstnieka Joza Gruša (*Juozas Grušas*, 1901–1986) traģikomēdijā *Mīla, džezs un velns* (*Meilė, džiazas ir velnias*), kas 1967. gadā iestudēta Liepājas Muzikāli dramatiskajā teātrī. Luga joprojām turpina savas skatuves gaitas gan Rīgā, gan citviet (t. sk. atkal Liepājā, 2010) – tādā kārtā tā arī kļuvusi par atmiņu kultūras daļu un izpausmi, alternatīvas informācijas avotu. Patiesībā runa ir par rokenrolu un tā augli rokmūziku (ikdienas valodā *roku*), taču tālaika Padomju Savienībā šie vārdi atklātībā neparādījās. Tādēļ autors lietoja vārdu *džezs* kā eifēmismu, aizstājēju *rokam*, turklāt lugas kontekstā tas uztverams plašāk – kā citas, *pagrīdes* mūzikas un alternatīva dzīvesstila apzīmējums (šādi jēdzieni, dabiski, arī tolaik nefigurēja).

(1966), redzēju šo izrādi un sāku arī pirmoreiz nopietni spriest par izvirzītajiem jautājumiem.

Nemateriālās kultūras izpratne no sākta gala bijusi komplicēta un diskutabla. Piemēram, nav viennozīmīgi nosakāms – kur tad īsti ir robeža starp nemateriālajām un materializētajām, materiālā fiksētajām kultūras izpausmēm? Pašadīts cimdu pāris, bez šaubām, ir priekšmetisks, lietisks. Vai, drīzāk, – *arī* priekšmetisks, lietisks. Jo savās saknēs, pašā pamatā tā ir garīga, nemateriāla parādība: arī tad, kad cimdi ir nonēsāti un nav vairs lietojami, paliek to vienreizējais raksts, sazarotais krāsainais ornaments. Tas saglabājas gan adītājas, gan valkātāja, gan visu to apziņā, kuri cimdus ievērojuši, par tiem priecājušies un tos apbrīnojuši (atceros – studiju gados tieši tā notika konferencē Novosibirskā, kur gan konservatorijā, gan viesnīcā, gan veikalos cilvēki ievēroja manus dūraiņus un taujāja, kur tad tie dabūti, jo tas bija kaut kas neredzēts, kaut kas atšķirīgs un pievilcīgs). Cimdu raksts bija/ir zīmju sistēma ar dziļām saknēm un kontekstu, taču tāda sistēma, kas spējīga aktualizēties, modernizēties, bagātināties. Tieši šādā materiālā un nemateriālā elementa divvienībā pastāv un attīstās kultūra – cilvēka, ģimenes, etnosa un galu galā arī civilizācijas mērogā.

Mūzika, kas pieder nemateriālajai jomai, nav nekāds izņēmums. Lai gan iespējams to aplūkot un pētīt arī kā fizisku fenomenu (skaņa taču ir svārstību rezultāts, visi skaņdarba parametri ir aprakstāmi un izmērāmi), tās jēga un būtība tomēr ir cita – garīga, nemateriāla, taustei un mēraparātiem nepieejama. Mūzikas vēstures rakstības praksē pārsvarā ir materiālais, *objektīvais*: nošu raksts, programmas un afišas, preses atsauksmes u. tml., līdz pat DVD, kurā fiksēta *dzīva*, potenciāli un reāli mainīga izrāde tiešraidē (tātad tagad – ierakstā – jau nemainīga). Kopumā, kā jau norādīts, viss kompleksi un savstarpējā saiknē. Partitūra nav mūzika – tā ir aprakstīts/apdrukāts papīrs; vienlaikus tā ir pats mūzikas kodols un potenciāli ietver šo mūziku labākā un pilnīgākā veidā nekā jebkura interpretācija.

Vispārējās pārdomas un nostādnes es gribētu ievirzīt konkrētākā, šaurākā gultnē, skarot kādu jomu, kas latviešu mūzikas vēstures izpētē pagaidām netiek īsti ievērota – sadzīves muzicēšanu ģimenē, draugu lokā, nelielā *savējo* saiešanā (runa ir galvenokārt par pilsētvidi industriālās sabiedrības laikmetā). Tomēr pavisam konsekvents arī te nevaru būt: šai jomai tāpat ir savas vispārējas, sociālas un vēsturiskas saskarsmes un likumības…

Kopš bērnības esmu audzis un veidojies situācijā, kad oficiālajā dzīvē (skolā, presē, radioraidījumos) dzirdēju un redzēju vienu, bet mājās (un skolasbiedru vai vēlāk studentu vidū) – kaut ko citu. Šī sašķeltība diezin vai var būt nozīmīga muzikoloģijai kā tādai. Taču mūsu mūzikas vēsturei un mūzikas vēstures rakstīšanai kopumā gan. Jo bieži vien daudz kas vienkārši netika ievērots, nerunājot par izpēti un

izvērtējumu. Mēģināšu ar konkrētu atmiņu palīdzību iezīmēt dažus jautājumus vai pat problēmlokus, kas varētu būt apspriešanas vērti un, iespējams, nākamībā arī plašāk un dziļāk izsverami – kā modeļi vai noteikts pretmetu mezglojums.

To vidū īpaši jāizceļ dažādu kultūru saskares un mijiedarbes jautājums, kas Latvijā vēsturiski izveidojies un pastāvējis jo ilgi, atstājot pēdas arī mūsdienās (un jaunās formās turpinot ietekmēt latviešu kultūru un dzīvesveidu 21. gadsimtā). Viena atsevišķa zona te būtu tieši vācu un latviešu kultūru savstarpējās ietekmes, gan ņemot vērā, ka vācu kultūra (amatniecība, arhitektūra, literatūra) vismaz līdz noteiktai vēsturiskai stadijai bija vairāk donora lomā (vai arī abas kultūras reāli nemaz nesaskārās sociālo, administratīvo un citu robežu dēļ). Ar raksturīgu piemēru *sadūros* pavisam nesen, skatot Jāņa Cimzes *Dziesmu rotu*[2]. Tur ievēroju vārdkopu, kas pavisam droši nebija latviskas izcelsmes. Taču ne es pats, ne kolēģi un eksperti, ne mani vācu draugi nevarēja skaidri un viennozīmīgi atšifrēt tekstā pieminētās reālijas: visi teica, ka tās esot dzirdētas un pazīstamas, tomēr nespēja neko konkretizēt.

Runa ir par populārās (rotaļ)dziesmas *Krauklīts sēž ozolā* teksta variantu, kurā atspoguļota *mūsmāsiņas* bagātā, pat lepnā dzīve Vāczemē (*Dziesmu rotā* ar virsrakstu *Māte, mīļā māmuliņa*, III daļa, 45. nr.; IV daļa, 64. nr.). Košās, greznās ikdienas dzīves pazīmju vidū pavīd arī mīklainā vārdkopa „Ēlerētu ķisinbīr'":

„Niedru koka māju cirt',
Pāvu spalvu jumtu jum';
Magoņ' koka gultu tais',
Dūju spalvu spilventiņ'.

Ēlerētu ķisinbīr',
Dreļļos austu paladziņ':
Tur gulēja mūs' māsiņ',
Kā sarkana brūklenīt'."

Ko tad tas nozīmē?! Vispārīgos vilcienos, protams, skaidrs – pārticīgi, bagāti, pat ar fantāzijas piekrāsu (pāvu spalvu jumts!). Un tomēr – magoņkoka gulta? Visticamāk, domāta mahagona koka, mahagonija[3] gulta. Par dreļļiem gan šaubu nav – tā ir smalka, pat izsmalcināta auduma darināšanas tehnika ar tautisku/latvisku ornamentu[4]. *Ķisinbīrs* nevar būt nekas cits kā spilvendrāna, pārvalks (*der Kissenüberzug*; zilbju *pazaudēšana*, pārņemot un pielāgojot vācu vārdus tautas saziņā, ir pavisam tipiska parādība: *der Bräutigam* – brūtgāns, *der Feierabend* – feirāms, *der Katechismus* – katķisms utt., te tad arī tas mīklainais *das Mahagony* – magoņkoks). Bet kas ir *ēlerēts*? Visi apjautātie teica, ka tas saistīts ar rokdarbiem – adīšanas tehnika vai kaut kas tamlīdzīgs. Taču pat apzinātie tautas lietišķās mākslas speciālisti nespēja neko precizēt.

Šķirstot svešvārdu vārdnīcu, nejauši ievēroju vārdu *elerons* (< fr. *aileron* < *aile* – spārns)[5]. Jā! Tas bija meklētais: volāni, mazie spārniņi

[2] Torgāns, Jānis (2007). *Jāņa Cimzes* Dziesmu rota *un tās nozīme: skats no 21. gadsimta*. Rīga: Jāzepa Vītola Latvijas Mūzikas akadēmija, Musica Baltica, 17

[3] Manuprāt, *magoņkoks* šajā kontekstā drīzāk jāsaprot kā tautas valodā vienkāršots m*ahagonkoks/ mahagons/mahagonijs*, respektīvi, mēbeļkoks. Tomēr nav izslēgts, ka ir pamatotas abas skaidrojuma versijas (magones, mahagons) vai arī tās savijas, savstarpēji pārklājas. Magones bieži minētas mitoloģiskajos priekšstatos par debesu kāzām; savukārt debesu kāzas ir vai nu tīri imaginārs skaista un svētīga rituāla atveids, vai arī ietver tiešu personifikāciju (piemēram, Saule un Mēness). Taču figurē arī gluži parastas kāzu dziesmas, kur vārdam *magones* ir poētisma, greznojuma nozīme: magonīšu gulta, magonīšu cisas, magonīšu lapiņas u. c. Sk. *Dainu skapi* (skaidrojums 7. atsaucē): 13611-15, 26035, 101169, 101194, 101226 u. c. Nevar izslēgt arī magoņu saistību ar reibumu, skurbumu vai pat narkotisku iedarbi kā Austrumu vai Senās Grieķijas praksē.

[4] *Dreļļi* ir daudznozīmīgs vārds, kas vairumā vārdnīcu nav atrodams. Tas apzīmē gan komplicētu senatnīgu aušanas tehniku, kas atkal uzplaukusi apmēram kopš 1980. gada, gan (attiecīgā kontekstā) šajā tehnikā darinātu audumu, izstrādājumu. Un vēl – patiesībā vispirmām kārtām – ornamentācijas modeli vai pat principu (t. s. dreļļu raksti), kā apvienot dubultsvītras (divdaļīgas joslas) un (galvenokārt) kvadrātiskus laukumus baltā un melnā krāsā; taču šis kontrasts nav ass, griezīgs, jo ieturēts linu diegu gaišajos un tumšajos toņos. Sk.: Ozolniece, Ingrīda (2001). *Pamatraksti*. Rīga: Rasa ABC; Jansone, Aija (2001). *Dvieļu rotāšanas tradīcijas Latvijā.* Rīga: Zvaizne ABC; Jansone, Aija (2004). *Rotātās telpu tekstilijas Latvijā. 19. gs. beigas – 20. gs.* Rīga: Zinātne.
Vārda izcelsme nav skaidra, tomēr tiek pieņemts, ka ar vēsturiskajiem *dreļļiem* (< lejasvāc. *drelle*) – karagūstekņiem un parāda vergiem Livonijā – vismaz tieša sakara nav.

[5] *Eleroni* – aviācijas termins: lidmašīnas spārnu galu mugurpusē pierīkotas kustīgas plāksnes (mazi spārniņi), ar kurām regulē lidmašīnas sānsveri. Sk.: *Svešvārdu vārdnīca. 25 000 vārdu un terminu* (2008). Sast. Indra Andersone, Ilze Čerņevska u. c. Rīga: Avots, 224–225

no zīda vai atlasa lentes spilvendrānas malās vai pat visā laukumā. Vēl mana mamma[6] pagājušā gadsimta 70.–80. gados tādus veidoja – kā istabas dekorāciju, izgreznojumu (starp citu, mūsdienās spilveni ikdienā istabās vispār parasti nav redzami – tos līdz ar gultasveļu glabā speciālās kārbās/kastēs, jo arī gultu vietā visbiežāk ir dīvāni, t. i., cita tipa mēbeles ar dekoratīviem, ne vairs skaidri funkcionāliem spilveniem). Tātad abi vārdi (*ēlerēts* un *ķisinbīrs*) latviešu valodā ieviesušies no vācu mēles. Interesanti, ka tajā pašā tautasdziesmā ir minēts arī *spilvens* (spilventiņš), respektīvi, mūsdienās lietojams vārds, kamēr *ķisinbīrs* jau sen pāraudzis par *spilvendrānu*, *spilvenpārvalku* (jaunlaikos atvasinoties vēl specifiskā *Spilvencilvēkā* – gan arī ar svešu pirmimpulsu: Mārtina Makdonas */Martin McDonagh/* lugas *The Pillowman* nosaukuma latviskojumu). Savukārt pats iedomājamais, rekonstruējamais vācu pirmvārds (*ailerieren*, *aileriert*) jau pasen aizmirsts, no valodas reālās aprites zudis – ar interneta meklētājprogrammām, piemēram, *Google*, atrodami vien daži dialektlietojuma, sadzīves runas piemēri. Tieši dziesma un dziedāšana ļāvusi mums atcerēties visu šo ķēdi. Vēl vairāk – *Dainu skapī*[7] šī teksta varianta nav! Jo svarīgāk, ka tas saglabājies dziesmā, nemateriālajā kultūrā (tiesa gan, tagad jau arī fiksētā, *konservētā* veidā). Starp citu, *ēlerētam ķisinbīram* daļēji līdzīgs piemērs ir tautasdziesma *Meita sēdēj' kuražās*: pirmajā mirklī šķiet pilnīgi nesaprotams, kur tā meita sēdēja?! Meklējot atbildi, konstatēju, ka šis ir vēl viens gadījums, kad latviešu tautasdziesmā caur vācu valodu ienācis franču vārds, šoreiz *courage* (drosme, drošsirdība, vēlāk arī lepnība, patstāvība, uzņēmība, reāls vai iedomāts pārākums, mūsdienās iniciatīva, līdera dotības).

Un vēl. Tekstā ir minētas daudzas ilgotās, cerētās pārticības pazīmes. No kurienes gan citādi parādītos pāvu spalvas, grezni spilvenpārvalki un mahagonija gultas?! Šīs reālijas taču latviešu zemnieku dzīvei ap 1830.–1850. gadu bija gluži svešas. Tās drīzāk nāk no muižnieku vai pat grāfu un baronu dzimtām, kuru muižās, pilīs un pilsētas rezidencēs vienkāršie ļaudis – kalpotāji, istabmeitas, kučieri, staļļa puiši – daudz ko varēja redzēt un dzirdēt… Priekšstati par to saglabājušies gandrīz tikai atmiņu kultūrā, kas sakņota tiešā, ikdienišķā dzīvesveidā – bez jelkādas institucionalizācijas, formalizēšanas, uzskaistinājuma (un bieži iešifrēti tieši tautasdziesmā – vien parasti poetizēti, ar sapņa vai nerealizējamas cerības garšu). Ja kādas izkliedētas ziņas sastopamas ceļojumu aprakstos vai dienasgrāmatās, tad tās jau sniedz priekšstatu no kungu viedokļa, *no augšas*.

Taču bez šīs vēlīnās saskarsmes ar *ēlerēto ķisinbīru* Cimzes krājuma sakarā es jau kopš bērnības pratu dziedāt mājinieku iecienīto *Krauklīt's sēž ozolā* pamatvariantu par mūsmāsiņu, kas aizprecēta uz Vāczemi/Kurzemi un tur dzīvo bez rūpēm un raizēm[8]. Dziedāšana mājās, ģimenē tātad veido savā ziņā paralēlo, personisko vēsturi, kuru katrs uzkrājis paša pieredzē un kura ar oficiālo skolas vēsturi dažkārt nemaz

[6] Ella Torgāne (1908–1995), dzimusi Ēķis (tolaik lietotajā vīriešu dzimtē), patiesībā Ēķe (< vācu *die Ecke*, stūris); turpretī viņas vīra, mana tēva Ernesta Torgāna (1895–1968), uzvārds skan it kā vāciski (*das Tor + der Gans*), bet ģimenes leģenda vēsta par latvisku izcelsmi – no *tur/tuor + gans*.

[7] *Dainu skapis* – Krišjāņa Barona (1835–1923) veidotā dainu kolekcija: uz atsevišķām lapiņām pierakstītas dainas, kas glabājas skapī ar daudzām atvilktnītēm. Šis krājums aptver apmēram 300 000 vienību un tiek uzskatīts par *pilnīgu* (kaut arī joprojām tiek papildināts gan ar dažādiem variantiem, gan līdz tam nepazīstamām dainām). Kopš 1940. gada tas atrodas Latviešu folkloras krātuvē, kas izvietota Latvijas Universitātes Literatūras, folkloras un mākslas institūtā Rīgā, Akadēmijas laukumā 1. www.dainuskapis.lv

[8] „Tur aizved' jūs' māsiņ' / Uz bagātu Vāczemīt'. / Tur dzīvoj' mūs' māsiņ' / Kā sarkana brūklenīt'."

nesaskaras – turklāt manos skolas gados Latvijas vēsture kā tāda vispār netika mācīta.

Cits piemērs, kur oficiālā un neoficiālā, dokumentos nefiksētā vēsture saskaras un savijas, arī aizgūts tieši no nemateriālās jomas. Šajā gadījumā – no sabiedriski personiskās dzīves (jā, tik pretrunīgi), tātad runa ir nevis par kultivētajām, organizētajām, bet drīzāk otrādi – brīvajām, stihiskajām, tradicionālajām ikdienas gaitām kaimiņu, darbabiedru un retumis arī nelielā tuvu cilvēku lokā (*tradicionāls* šeit savā sākotnējā nozīmē no latīņu *trādere* – uzticēt, nodot tālāk, saglabāt priekš citiem). Šo otru līniju es arī atceros no agras bērnības (ap 1946–1950; esmu dzimis 1942): pavisam pieticīgajos pēckara apstākļos nelielās svinēšanās vienmēr tika daudz dziedāts – viskonsekventāk jau Ziemassvētkos, taču šajā gadījumā gan tikai ģimenes lokā, turklāt tas notika aiz aizsegtiem logiem un arī apspriests netika, pat ja bija skaidri zināms, ka pie komunālā dzīvokļa kaimiņiem notiek tas pats. Un līdzās tautasdziesmām bija arī citas: gan šlāgeri (jā, arī pats vārds bija *aizķēries* no *miera laikiem*), gan vienkārši populāras, iemīļotas dziesmas. To vidū *Dažu skaistu ziedu*, ko dziedāja ar izjūtu un sentimentu, reizēm arī ar vieglu uzspēli, speciālu saldinājumu, kas iemiesoja priekšstatu par *Latvijas laikiem*, kā tos mājās dēvēja[9].

„Dažu skaistu ziedu
Gaujā kaisīju,
Lai tie manai mīļai
Nestu sveicienu."

Tikai daudz, daudz vēlāk uzzināju, ka dziesmas teksta autors ir latviešu dzejnieks un politiķis (īsu laiku, 1919. gadā, pat vācu izveidotās marionešu valdības ministru prezidents) Andrievs Niedra (1871–1942)[10]. 1891. gadā šis dzejolis publicēts laikraksta *Baltijas Vēstnesis* 248. numura pielikumā; vēlāk tas iekļauts vienā no Niedras agrīnajiem cikliem *Ceļinieka dziesmas* ar nosaukumu *Gaujas malā* (1900 kopā ar Rūdolfa Blaumaņa darbiem publicēts krājumā *Ceļa malā*).

To, ka mūziku sacerējis vācu komponists Francis Abts (*Franz Abt*, 1819–1885), uzzināju tikai latviešu mūzikas vēstures lekcijās pie profesora Oļģerta Grāvīša ap 1969./1970. gadu. Kaut kā tas uz mani lielu iespaidu neatstāja – daudzas latviešu sadzīves dziesmas taču bija cieši saistītas ar līdertāfelstilu un agrīnā koru repertuāra vācisko daļu. Tomēr vairums šo sadzīves melodiju bija anonīmas, atklātībā nefigurēja ne teksta, ne mūzikas autors (tieši tādēļ tikai pēc 1990. gada pirmoreiz plaši izskanēja Eduarda Rozenštrauha, 1918–1992, vārds, un viņa jau sen pazīstamās dziesmas pārstāja būt klausītāju uztverē anonīmas). Ap 1988./1989. gadu, tātad Gorbačova pārbūves plaukumā, kad atklātībā parādījās daudzi jauni veco dziesmu krājumi plašas sabiedrības lietošanai, tika iespiesta arī *Dažu skaistu ziedu*. Turklāt galvenā atšķirība no senākiem izdevumiem bija tieši tā, ka norādīti abi autori[11].

[9] Ir vēl cita dziesma par šo tēmu – *Pie Gaujas* (teksts 1890. gada 24. oktobrī/5. novembrī publicēts laikrakstā *Balss*, dzejnieks Rieteklis jeb, īstajā vārdā, Jūlijs Balodis, 1856–1940): maršveidīga, aktīva, cīņas spara pilna. Tā beidzas ar patētiskām rindām „Un par savu tēvuzemi / Savu galvu nolikšu". Arī šai gadījumā mūzikas autors ir līdertāfela stila pārstāvis – romantisma laikmeta vācu komponists Justs Vilhelms Līra (*Justus Wilhelm Lyra*, 1822–1882).

[10] Pēc tiesas (1924) viņš kā tautas nodevējs no Latvijas izraidīts. Tikai vācu okupācijas laikā 1942. gadā Niedra varēja atgriezties Rīgā, kur arī drīz mira. No Niedras literārā mantojuma daudzi dzejoļi iegājuši latviešu klasiskajā mūzikā, tikuši ietērpti skaņās. Sevišķi izceļas divas Alfrēda Kalniņa solodziesmas – *Brīnos es* (1901 beigās vai 1902 sākumā) un *Jau aiz kalniem, jau aiz birzēm* (1902), kas joprojām tiek dziedātas, ierakstītas skaņnešos. Arī *Dažu skaistu ziedu* kā solodziesmu komponējis gan Alfrēds Kalniņš (ar virsrakstu *Gaujas malā*, ne vēlāk kā 1897), gan Emilis Melngailis (1901).

[11] Sk., piemēram, krājumu *Skani, senā dziesma* (1989), ko sastādījis Daumants Reiters un izdevis E. Melngaiļa Tautas mākslas centrs Rīgā. Sk. arī http://www.dziesmas.lv/d/Dazu_skaistu_ziedu/186

Tikai tad sāku īsti aptvert, ka Francis Abts taču tādu dziesmu (tātad teksta un mūzikas organisku kopumu, nemaz nerunājot par latvisko versiju) nevarēja sacerēt: kad dzejolis tika publicēts (1887), komponists jau bija miris. Tātad dziesmas rašanās Latvijā ir bijusi īpaša un īpatnēja, kaut arī par to maz kas zināms. Jo vairāk tādēļ, ka pirmās Latvijas Republikas laikā (1918–1940) šāda veida dziesmas – respektīvi, viss izklaides, sadzīves, mājas un ģimenes dziesmu masīvs – būtībā *netika pamanītas* (presē, pedagoģijā, pētniecībā, kuras jau arī vēl īsti nebija). Tas arī patiesībā nebija nepieciešams: dziesmas plaši dzīvoja savu patstāvīgo dzīvi, tostarp svinībās, dažādās biedrībās, labdarības organizācijās, turklāt dabiski un organiski. Daļa no tām skanēja arī pēckara gados pusoficiālos vietēja mēroga koncertos; turklāt autori joprojām tika ignorēti.

Tomēr tās dziesmas, kas tieši vai netieši pauda Latvijas patriotisma ideju, vēl stiprāk *netika pamanītas* padomju periodā, kad visu labo, kas bijis pirmskara Latvijā, mēdza noklusēt. Tas nozīmē, ka *kompetenti orgāni* (tā pati Valsts drošības komiteja jeb VDK) rūpīgi sekoja, lai nevēlamas dziesmas *izravētu* no prakses – gan no pašdarbības kolektīvu repertuāra, gan vienkārši sadzīves (par rūpību un metodēm, ar kādām tika pārraudzīta jebkāda *naidīgas ideoloģijas* izpausme, jau daudz un plaši rakstīts). Reakcija, protams, varēja atšķirties: klases audzinātāja tika izsaukta pie direktora – jūsu skolnieki dzied *tādu* dziesmu; ierēdņi varēja sagaidīt jau *draudzīgu*, respektīvi, draudīgu inspektora vizīti[12]. *Smagākos* gadījumos (ar nacionālās simbolikas izmantošanu un/vai citu nodarījumu klātbūtni) bija jārēķinās arī ar nepatīkamākām sekām: no skolas – ārā, no darba – prom; nebija jau aizmirstas arī 1949. gada izvešanas, un neviens nevarēja būt drošs par savu dzīvi.

Franča Abta mūzika Baltijas reģionā (vispirmām kārtām tagadējā Latvijā un Igaunijā) bija labi pazīstama – gan attālākā pagātnē, kura arī lielākoties tika noklusēta, vismaz valdošajai ideoloģijai nevēlamos jautājumos. Abta dziesmas bija pārstāvētas pirmajos trijos vācbaltiešu Dziesmu svētkos (1857 Rēvelē/Tallinā, 1861 Rīgā, 1866 Rēvelē/Tallinā)[13]. Viņa jaunrades paraugi bija ietverti Pirmo Dziesmu svētku (*Pirmo vispārējo latviešu dziedāšanas svētku*) repertuārā (1873 Rīgā), kā arī Otro svētku (1880 Rīgā) koru sacensību programmā. Cik izdevies apzināt, Abta melodija – vēlākais dziesmas *Dažu skaistu ziedu* mūzikas avots – Latvijā pirmoreiz publicēta skolotāja, Rīgas Sv. Mārtiņa baznīcas ērģelnieka Johana Reinfelta (*Johann Reinfeldt*, 1850–?) sastādītajā un izdotajā krājumā *Baltischer Liederkranz* (1882); šajā versijā dziesma saucas *Die Lilie*[14].

Šāda paša nosaukuma krājumi (gan pirmā, gan otrā daļa, gan abas kopā) pēc tam laisti klajā arī citviet Baltijā. turklāt daudzkārt, un joprojām kā sastādītājs minēts Reinfelts[15] (arī mūsdienās šis izdevums sastopams dažādu bibliotēku fondos – no Vācijas pilsētām līdz Harkovas Valsts Radiotehnikas universitātei!). Atšķirībā no 1882. gada

[12] VDK oficiālie darbinieki jeb t. s. kuratori jau bija labi pazīstami – vismaz ideoloģiskajās iestādēs un organizācijās (tātad praktiski viscaur: tieslietu sistēmā, skolās, bibliotēkās un teātros, nerunājot par plašsaziņas līdzekļiem un institucionalizēto daiļrades jomu – radošajām savienībām). Viņi ieradās, pieklājīgi stādījās priekšā kadru daļas (mūsdienās – personāldaļas) vadībai vai referentiem un norādīja koordinātes, kur griezties *vajadzības gadījumā*.

[13] Sk.: Jaunslaviete, Baiba (2007). Ieskats vācbaltiešu dziesmu svētku vēsturē. *Mūzikas akadēmijas raksti* III. Rīga: JVLMA, Musica Baltica, 32–52. Versija vācu valodā (tajā pašā gadā): Die deutsch-baltischen und lettischen Sängerfeste – Tradition und Wechselbeziehungen. *Chorgesang als Medium von Interkulturalität: Formen, Kanäle, Diskurse (= Berichte des interkulturellen Forschungsprojektes „Deutsche Musikkultur im östlichen Europa“*, Bd. 3). Stuttgart: Steiner, 197–217

[14] *Baltischer Liederkranz* (1882). Ausgewählte Lieder zum Gebrauch für den Gesangunterricht. Herausgegeben von Joh. Reinfeldt, Lehrer und Organist an der Martins-Kirche in Riga. Riga: Selbstverlag des Herausgebers, 11

[15] Rēvelē/Tallinā tas publicēts kā Johana Reinfelta sastādīts un Franča Klūges izdots krājums: *Baltischer Liederkranz* (1886). Erster und zweiter Teil: Ausgewählte Lieder zum Gebrauch für den Gesangunterricht. 2. vermehrte und verbesserte Auflage herausgegeben von Joh. Reinfeldt. Reval: F. Kluge. Atkārtotajos izdevumos (līdz 1912) vēl sastopamas šādas izdošanas ziņas: „Dorpat: C. Mattiesen“ un „Mitau: G. Landsberg“.

pirmiespieduma, kur vēl neparādās dziesmas teksta autors, vēlāk tas jau norādīts – *J. Chr. Schmid*. Visticamāk, domāts teologs, filosofs un bērnu literatūras autors Johans Kristofs [Frīdrihs] fon Šmids (*Johann Christoph* [*Friedrich*] *von Schmid*, 1768–1854), kurš ir pazīstamās Ziemassvētku dziesmas *Jūs, bērniņi, nāciet* / *Ihr Kinderlein, kommet* teksta autors (nevis teologs, filologs un dzejnieks Johans Kristofs fon Šmids /*Johann Christoph von Schmid*/, 1756–1827, kurš guvis ievērību ar švābu leksikas pētījumiem). Mūs interesējošās dziesmas teksts sākas mīlīgi saldenā noskaņā, kas, kā redzēsim, pilnībā saglabāta arī vēlākajā latviskojumā:

„*Schöne Silberblüte,*
Meines Gärtchens Zier,
Zeigest Gottes Güte
Gar so freundlich mir.“

Interesanti, ka laikā ap gadsimtu miju dziesma iekļauta arī citā, Jelgavā izdotā krājumā *Орфей*[16], kura pamatvaloda formāli ir krievu (titullapai ir arī vācu paralēlteksts), taču saturs faktiski daudz neatšķiras – vairums dziesmu joprojām ir vācu mēlē. Krievu valoda, kā arī daudzās krievu tautasdziesmas te acīmredzot ir liecība par izglītības sistēmas rusifikācijas centieniem, kas spēcīgi izpaudās jau kopš 1880. gada.

Principiāls pavērsiens aplūkojamās dziesmas vēsturē ir teksta latviskojuma parādīšanās. Tas publicēts 1908. gadā Pāvula Jurjāna sastādītajā krājumā *Dziesmas*[17] ar Lapas Mārtiņa (1846–1909)[18] dotu nosaukumu *Mana dārza jaukums* un tulkojumu:

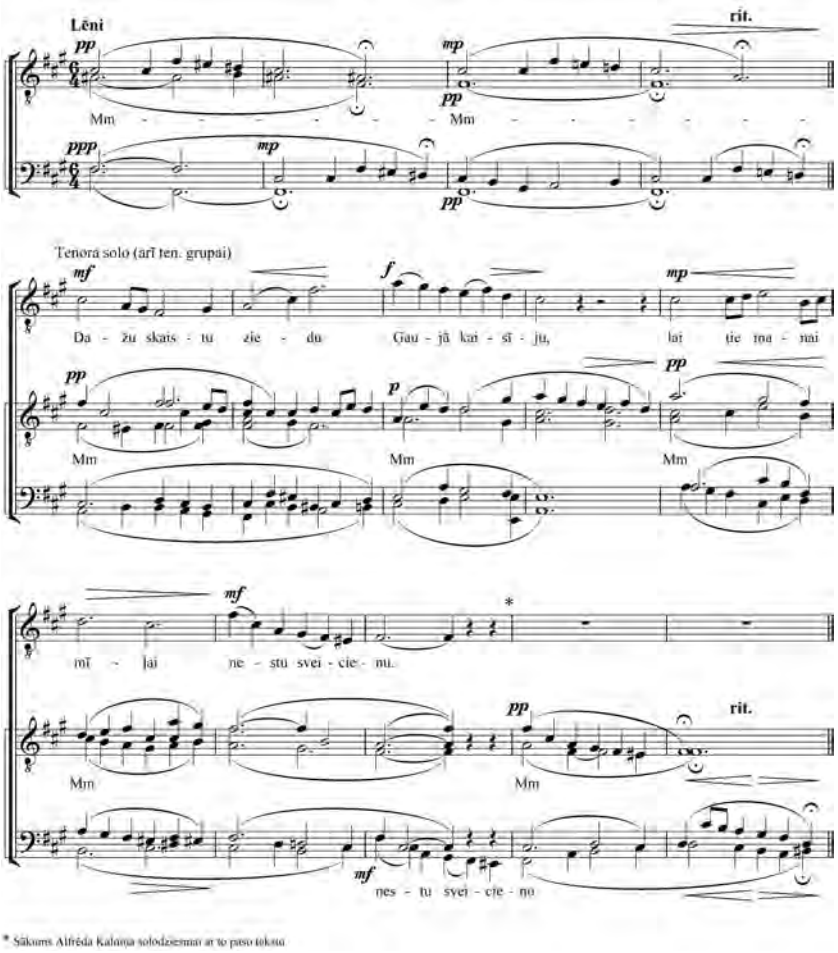
„Mana dārza jaukums,
Balta puķe tu,
Manim rād’ tavs košums
Dieva mīlību.“

Nav īsti zināms, kad un kādā sakarā melodija ieguvusi jauno – Andrieva Niedras sacerēto tekstu. Visdrīzāk, tas noticis jau pēc Latvijas Republikas dibināšanas (1918. gada 18. novembris) un *juku laikiem* (bermontiāde, karš ar Krieviju), kad sākās jauns nacionālās pašapziņas vilnis gan izglītībā un kultūrā, gan tādās praktiskās, ikdienišķākās izpausmēs kā ielu nosaukumu vai personvārdu – kā priekšvārdu, tā uzvārdu – latviskošana. Droši vien uz šo laiksprīdi Lapas Mārtiņa labskanīgais, bet pārsaldinātais un manierīgais tulkojums jau izklausījās vecmodīgs. Andrieva Niedras dzejolis labāk iederējās 20. gadsimta dzejā nekā savā reālajā sacerēšanas laikā, turklāt tas bija nevis tulkojums, pielāgojums, bet patstāvīgs mākslasdarbs. No mūsdienu skatpunkta raugoties, šīs *jaunās* dziesmas rašanās uztverama kā aizkustinošs, gandrīz sentimentāls leģendārās, mutvārdu tradīcijā sniegtās vai tikai nojaušamās vēstures stāsts.

[16] *Орфей*. Часть первая. Сборник песен для средних учебных заведений. Сост. В. П. Лепинь [domājams, V. Liepiņš – *J. T.*]. Митава: П. Юргенсон [domājams, pazīstamās Maskavas izdevniecības filiāle. Vienlaikus ar zināmu rusifikācijas akcentu te parādās arī izdevēju konkurence, vēlme paplašināt tirgu – *J. T.*].

[17] *Dziesmas zemākām un vidējām skolām* (1908; turpmākie izdevumi 1910, 1917, 1920). Sast. Pāvuls Jurjāns. Rīga: pašapgāds

[18] Lapas Mārtiņš; arī *Martin/Märt Lapp* – abi viņa vecāki bija igauņi, tādēļ uzvārdā ir savveida vārdu spēle: igauniski *lapp* nozīmē *ielāps*, *lāpījums*, latviski *lapa* arī paliek *lapa* – gan augam, gan grāmatai utt. Lapas Mārtiņš ir literāts un žurnālists, vairāk nekā 100 (!) grāmatu autors: sacerējis stāstus, romānus, dzejoļu krājumus. Savulaik viņa dzejdarbi bieži komponēti, visplašāk pārstāvētais autors laikam gan būs Baumaņu Kārlis (1835–1905).

Interesanti, ka tas vairākreiz ieskanas arī Alfrēda Kalniņa jaunradē. Savas agrīnās solodziesmas *Gaujas malā* (ne vēlāk kā 1897) jauktā kora versijai *Dažu skaistu ziedu* (1923) komponists 1939. gadā izveidojis jaunu, vīru kora redakciju, tagad ar nosaukumu *Pie Gaujas*, un tajā viņš kā moto, kā emocionālu kamertoni ievij Franča Abta dziesmas pirmo frāzi bezteksta dziedājumā. Acīmredzot Kalniņš to uztvēris un izmantojis kā noteiktu kultūras kodu, varbūt arī sakarā ar vāciešu repatriāciju šajā periodā: komponista dzīvesbiedre Amanda Kalniņa, dzimusi Šāfa (*Schaaff*, 1880–1959), etniski bija vāciete – atkal viens kultūras vijums, reālās un individuālās vēstures liecinieks.

* Sākums Alfrēda Kalniņa solodziesmai ar to pašu tekstu

Alfrēds Kalniņš, dziesma vīru korim *Pie Gaujas* (1939): fragments

Te cieši sakūst gan vācu un latviešu kordziedāšanas tradīciju sensenās līnijas, gan Gaujas krastu un Cēsu/Siguldas jaunības atmiņu romantiskais valdzinājums, gan viegla rezignācija, pasaules vēstures biedīgos mājienus uztverot. Interesanti, ka līdzīgā kārtā – gluži vai kā skolasgadu reminiscenci, atmiņu kultūras zīmi, romantizētu sveicienu aizgājušam, bet savā dzīvē acīmredzot būtiskam laikam – solodziesmu *Gaujas malā* savā pirmajā solokoncertā dzied baritons Jānis Apeinis (ar ģitāras pavadījumu – jau cita laika zīme!); tas notiek 2009. gada 29. martā opernamā.

Un vēl viens stāsts, par ko ne vārda neatradīsim presē un arhīvu dokumentos – tātad institucionalizētajā, fiksētajā vēsturē (ja nu vienīgi kādos tās pašas VDK papīros, kuri gan laikam jau būs iznīcināti vai aizceļojuši uz Krieviju…). Blakus padomjlaika lielajiem oficiālajiem valstssvētku pasākumiem vismaz kopš 20. gadsimta 60. gadu vidus šad tad notika arī valstiski organizētas dažādu institūciju, iestāžu un arī ievērojamu personību (zinātnieku, aktieru, mūziķu u. c.) jubilejas. Šajās pēdējās arī publika bija atšķirīga, reizumis pavisam cita nekā, teiksim, *Lielās Oktobra sociālistiskās revolūcijas* gadadienās (tas, ka gandrīz ar grūtībām izdodas atcerēties šo nosaukumu, arī liecina, cik strauji rit laiks un cik ātri gaist atmiņas…). Viss bija rūpīgi organizēts, noslēguma koncertu apmeklētāji (Latvijas Komunistiskās partijas Centrālkomitejas locekļi, ministri, ģenerāļi, kara veterāni, diplomāti, arī *darbaļaudis* un *radošā inteliģence*) – rūpīgi izsijāti, pārbaudīti, *politiski izglītoti* un *morāli noturīgi*; šāds formulējums bija nepieciešams raksturojumā, mēģinot braukt uz ārzemēm. Arī to, ka raksturojums bija dokuments, kas daudz ko noteica cilvēka dzīvē, šodienas paaudze ne zinās, ne sapratīs: mūsdienās to aizvieto dzīvesgājums/*CV*.

Atceros tā paša Alfrēda Kalniņa simtgades sarīkojumu virknes (1979) noslēguma koncertu. Tajā bija samērā maz funkcionāru, bet vairāk – radošo cilvēku, kultūras darbinieku, augstskolu mācībspēku: daudzi Latvijas PSR Komponistu savienības biedri, ciemiņi no *brālīgajām republikām* un pat komponista meita Biruta Kalniņa-Tripodi (1907–1982) no – šausmas! – ASV (mūsdienu jaunatnei būs grūti saprast, ka tas bija kaut kas ārkārtējs). Un šāda tipa svinībās (lielākoties opernamā) bieži notika, no vadības viedokļa, nepatīkams starpgadījums: beigās, pēc oficiālā noslēguma, publika spontāni cēlās kājās (tad tas bija jādara visiem klātesošajiem, citādi viņi riskētu kļūt smieklīgi) un dziedāja iemīļoto tautasdziesmu *Pūt, vējiņi* Andreja Jurjāna (1856–1922) četrbalsīgajā apdarē – ar spēku un sajūsmu. Ja tas būtu sagatavots, organizēts, speciāli sarīkots, būtu arī iespējams to novērst, neitralizēt. Taču nē – tas notika *pats no sevis*! Neviens nezināja, kad, vai un kur, kurā vietā dziedāšana sāksies – šajā ziņā tā patiešām bija maza *dziedošā revolūcija*. Nekad šādas izpausmes netika pieminētas oficiālajos plašsaziņas līdzekļos – radio, televīzijā, presē – ne zilbes! Vara to piecieta kā zobu sāpes. Jo patiesībā tā bija tieši demonstrācija, klusa (ārēji skaļa, bet vārdos neizteikta, pat it kā nejauša), tomēr skaidra, ar cieņu un stāju pausta pretošanās – tieši tā visi to uztvēra un saprata.

Mūsu (Komponistu savienības) viesi – tātad komponisti un muzikologi no Viļņas, Tallinas, diezgan bieži arī no Maskavas, Ļeņingradas, Kijevas, Tbilisi –, kā arī citi kompetenti ļaudis, kas bija spējīgi šo četrbalsīgo priekšnesumu novērtēt, aizvien privātās sarunās to apbrīnoja. Mums tolaik tas šķita pašsaprotams: katrā skolā bija koris, bieži vien vairāki – t. s. masu koris, kurā tiešām piedalījās visi, arī *rūcēji*, tad izlases koris koncertiem, konkursiem, dziesmu svētkiem un tad

nereti vēl atsevišķi meiteņu koris, un vairāki vokālie ansambļi. Tas viss veidoja dziedošu, muzikālu vidi, attīstīja dzirdi un kopdziedāšanas prasmi.

Šo mūsu situācijas lielo priekšrocību pats pirmoreiz pa īstam apzinājos karadienesta laikā (ap 1965), kad garnizonam tuvās Mončegorskas pilsētas (Kolas pussalā) vadība vērsās pie mūsu priekšniecības ar lūgumu *aizlienēt* vīru balsis kultūras nama korim pilsētas svētkos. Mēs – kādi 40 vīri, galvenokārt no Igaunijas – tikām uz turieni komandēti: gluži labs papildinājums korim! Izrādījās, ka mums kopā ar vietējo kori jādzied pazīstamas tautasdziesmas un populāri estrādes gabali. Visiem kopā, unisonā! Tas tad arī nozīmēja *kori*. Vēlāk uzzināju, ka vietējās skolās mūziku nemāca vispār – nekādā veidā. Tikai tad apjautu, kādā līmenī ir (bija!) vispārējā mūzikas izglītība Latvijā. Vienīgi tādēļ bija iespējams arī tāds fenomens kā stihiskais koris ar *Pūt, vējiņi* operas zālē. Tīra latviešu lieta? Jā un nē: bez vairāk nekā simtgadīgajām kormuzicēšanas tradīcijām, kuras balstījās uz vācbaltiešu paraugu, tas nebūtu iedomājams[19].

Un noslēgumā. Šķiet, ka tas viss ir pārāk personiski, subjektīvi, individuāli? Bet tieši tāds ir raksta nolūks: aprādīt, ka lielā vēsturiskā patiesība sastāv no mazo (un ne tik mazo) atsevišķo cilvēku un kopienu dzīvesstāstiem, notikumiem viņu ikdienā un viņu mājā, kur lielā vēsture ienāk ar kariem, juku laikiem, naudas maiņām, administratīvām nesakarībām. Un tas skar ikvienu: skola, nodokļi, darbs (vai tā trūkums – tagad it bieži jāsastopas arī ar to), kaimiņi, valdība visos līmeņos… Ar polemiska saasinājuma devu es gribētu visu še pausto apkopot kāda pazīstama vīra teiciena parafrāzē: „Patiesība – tas esmu es".

Ja mēs tiešām gribam uzrakstīt pilnīgu, aptverošu savas kultūras vēsturi, ievērojot objektīvās likumsakarības un vēsturiski sociālās premisas, mums jāietver tajā arī otra puse – subjektīvie, itin kā neatkarīgie, patstāvīgie attīstības elementi. It īpaši jau to izpausmes atmiņu un nemateriālajā kultūrā, kuras apguve joprojām ir jauna, savu ceļu un vērtību vēl meklējoša joma. Protams, tas attiecas arī uz mūzikas vēstures rakstīšanu – darbu, kas latviešu kultūrai vēl priekšā. Bez personiskā skatījuma un iespaidiem, bez individuālās pieredzes un līdzpārdzīvojuma rakstīta mūzikas vēsture būtu sausa un neauglīga, ja ne pat nedzīva, beigta.

[19] Līdz šim latviešu koru kustības saknes ārzemēs bijušas spējīgas dot arī jaunus dzinumus. Tā, piemēram, uz Londonas latviešu kora 60 gadu jubileju 2008. gadā ciemā sabrauca vairāki jaundibināti kolektīvi, to vidū Briseles latviešu koris (kopš 2004), *eLVē* (LV izruna, kopš 2006) no Īrijas. Nav šaubu, ka šo kolektīvu dalībnieki paši veidos savu vēsturi un atmiņu kultūru. Cik ilgi tā spēs pastāvēt iepretim globalizācijas tendencēm? Un Latvijā?

TRUTH

DAŽU SKAISTU ZIEDU AND OTHER PAGES OF THE LATVIAN CULTURE HISTORY

Jānis Torgāns

Summary

The essence of this 'memoire paper' finds its origin in the ideas emanating from a conference organised by Bonn University some time ago (*Das immaterielle Kulturgut Musik im Spannungsfeld von 'Lebenswelt' und 'Monument' / The Intangible Cultural Asset Music in the 'Live-World' and 'Monument' Field of Tension*, 2009), such as, on the place and meaning of intangible culture in the society, the subjective and individually personal component of the history of music, and the supposedly parallel version of the academic study of human and societal experience, memory, observations and oral traditions. On the remembrance culture – the collection of individual experiences, which initially functioned only within the oral tradition, later – very slowly – gradually in parallel to it also becoming materialised (notes, letters, diaries) but nevertheless remaining a marginalized, peculiar phenomenon. Also – on the different, changing and relative, when it comes to individual or even societal perception, nature of fixed truth, researched and discussed in scientific literature. In any case – in the center of attention was placed the impulse: a view on what is and was taking place from the viewpoint of the *I* as the satellite of the *great history* but perhaps also a half-deliberate source and emotionally participatory factor. Alongside a few others I picked one main route for the article – the message on the fate and metamorphosis of the well-known, everyday life song *Dažu skaistu ziedu* [*Some Pretty Flowers*] in the unfolding of the Latvian culture in the course of almost a century and a half, but particularly in connection with personal, individual experience and especially – when it comes to the hypothetical, the debatable, *reading between the lines* – exactly what constitutes the truth: imaginary and real, personal, societal, historic and legendary… I am not writing about the scientific-investigatory aspect of it but rather the mark of the personal memory. In reality – a mosaic in miniature in which, similarly to Gidon Kremer's *Shivers of a Childhood* (*Kindheitssplitter, 1993*) more than merely the direct existence is reflected.

The very first episode of the 1967 production of the Juozas Grušas play *Love, Jazz and the Devil* in the theatre of Liepāja: in musings on what is truth, the heroine of the play lays out to the doctor the distinction between the material and nonmaterial nature of the expressions of reality. The word 'jazz' is used here already as a euphemism for the denotation of 'rock', 'underground music', simultaneously sketching

out the actually unequal nature of the *equality* of the Soviet society. In that case my own musings on the dual nature of nonmaterial culture: a rather tangible pair of mittens brings with it a completely intangible, developed through centuries and individually changing ornament in which one can only surmise connections, continuity, a spiritual process.

Musings on the *ēlerētais ķisinbīrs* in one of the variations of the folksong *Krauklīt's sēž ozolā* [*The Raven Sitting in the Oak*] shows a close link to German culture – both when it comes to the German land as a sign of a rich and prosperous life, and to specific words (from the French *aile* – the wing, and from the German *Kissenüberzug* – the pillowcase), which have merged into the today incomprehensible *ēlerēts ķisinbīrs*. The truth here has gotten *lost in translation*, carried out by life itself… At the heart of the article the metamorphosis of the already mentioned song by Franz Abt *Schöne Silberblüte* via the text of Lapas Mārtiņš *Mana dārza jaukums* [*The Loveliness / The Crown of my Garden*] to the poem of the youth of Andrievs Niedra *Dažu skaistu ziedu*, which is how we hear it up to this day. A concrete musical communication – the citation of the initial measures of Abt in the choral piece *Pie Gaujas* [*At Gauja*] by Alfrēds Kalniņš. And finally the transformation and expression of the phenomenon of Latvian choral culture, spontaneously singing *Pūt, vējiņi* [*Blow, Wind*] in the arrangement of Andrejs Jurjāns in the opera house, at the closing of large gatherings of the Soviet state. The government met it with incomprehension, truth be told – with real and true understanding, which inflamed the bearers of power with helpless anger. Will the spirit of song save the nation? We have not come that far, but one of the roads is the preservation and advancement of individual past. Because, paraphrasing a well-known man's expression *L'état, c'est moi* we can assert: *The truth – it's me*. If we really want to write a complete, all-encompassing history of our culture, observing the objective regularities and historically societal premises, we also have to include in it the other side – the subjective, supposedly independent, unconnected elements of development. This is especially true in the field of the acquisition of the culture of memory and nonmaterial culture, which are still new areas seeking their own way and value. Naturally, this also refers to the writing of the history of music – work that the Latvian culture still has ahead of it. Written without the personal viewpoint and impressions, without the individual and shared experiences the history of music would be dry and infertile, if not even inanimate, dead.

The same said in other words:

Musicological research is based in large degree on tangible source materials (e.g., notation forms, archival materials, life stories and pictorial or audio documents), through which music cultural phenomena, events and connections become 'manifest'. In comparison, the phenomena of music itself and its related cultural practices seem

rather elusive and ephemeral. The questions posed in the symposium relate precisely to this constellation of the intangible and the material or respectively medialized manifestations of music cultural practices and discourses. Against the backdrop of theoretical thoughts on the tension field between 'life-world' and 'monument'– as a fundamental scientific problem – the specific scenario of the music- and remembrance culture of the Germans originating from Eastern and Southeastern European settlement regions is to be examined, also with consideration of the thematic complex 'flight and expulsion'. The aim is to discuss music, beyond the boundaries of advanced culture, as an intangible cultural and migrational asset, to open up discussion of it with consideration of corresponding historical and contemporary music-ethno-graphic and folkloristic 'monuments', as medial repositories, and to inquire about possibilities of music history writing as well as about models of the museal presentation of music (as a lived cultural practice).