

# ĀDOLFA SKULTES DEVĪTĀ SIMFONIJA – VIŅA RADOŠĀ CEĻA VAINAGOJUMS

Armands Šuriņš

**Ādolfs Skulte** (1909. 28. X Kijevā – 2000. 20. III Rīgā) – spilgti kolorīts latviešu komponists un izcils mūzikas pedagogs – garajā mūžā apliecinājis sevi kā neparasti daudzpusīgām interesēm apveltīta personība, kas erudīti darbojusies ne tikai mūzikas jomā, bet arī citās radoši intelektuālās nozarēs. Ievērojamākās lappuses Ā. Skultes daiļradē saistītas ar lielmēroga žanriem – simfonisko mūziku (sevišķi simfonijām) un skatuves darbiem (baletiem, kā arī operām un kinomūziku). Līdztekus šim laukam izceļas prāvs skaits simfoniska vēriena piestrāvotu kormūzikas opusu un daudzi interpretu iemīļoti kamersacerējumi; to virsotnē – hiperpopulārā Arieta *a moll* klavierēm.

Skaņraža muzikālajam mantojumam ir paliekoša vieta mūsu kultūrā, tomēr tas nav vēl visā pilnībā apzināts un vairākos svarīgos aspektos joprojām pētīts diezgan maz. No vienas puses, pārskatot pastāvošo literatūru par komponistu un citus izziņas materiālus, var atrast samērā plašu informācijas avotu klāstu. Augstvērtīgāko vidū noteikti jāmin Vizbulītes Bērziņas [Берзиня 1960, Bērziņa 1962], Ineses Bites (agrāk Leites) [Лейте 1980], Nilsa Grīnfelda [Grīnfelds 1955], Elhonona Jofes [Jofe 1974], Ludviga Kārkliņa [Kārkliņš 1973, Kārkliņš 1990], Jāzepa Kulberga [Kulbergs 1964] un Elīnas Selgas [Selga 2003] apceres par skaņraža simfonisko mūziku, Vijas Briedes [Briede 1987], Silvijas Stumbres [Stumbre 1955, Stumbre 1973] un Jeļenas Voskresenskas [Voskresenska 1973] vērojumi par skatuves žanriem, Zanes Gailītes [Gailīte 1984, Gailīte 1989], Oļģerta Grāvīša [Grāvītis], Arnolda Klotiņa [Klotiņš 1970, Klotiņš 1973], Lijas Krasinskas [Krasinska 1959, Красинская 1959], Jāņa Kudiņa [Kudiņš], Gvido Skultes [Skulte, G.], Jēkaba Vītoliņa [Витолинь 1961], Ingridas Zemzares [Zemzare 1979], Imanta Zemzara [Zemzaris 1989] un citu autoru atziņas. No otras puses, jāsecina, ka Ā. Skultes darbība savulaik tomēr krietni rosīgāk atspoguļota nelielās periodikas publikācijās nekā detalizētos pētījumos. Savukārt muzikologu trāpīgie novērojumi par skaņraža mākslu bieži ir visai izkliedēti – kā atsevišķas detaļas plašākas tematikas rakstos, piemēram, Latvijas mūzikas dzīves vai žanru attīstības apskatos. Monogrāfiskas ievirzes pētījumi 50.–70. gados parasti aprobežojās ar shematiskām biogrāfijas ziņām un viena skaņdarba padziļinātu analīzi. Informācijas izkliedētības dēļ vairāk nekā 30 gadus kopš Ā. Skultes daiļrades nostiprināšanās mūzikas praksē joprojām bija sarežģīti gūt plašāku viengabalainu priekšstatu par skaņraža personību. Citiem vārdiem, ilgi trūka tādas ievirzes un tāda līmeņa pētījumu, kādi jau padomju laikos (neskatoties uz zināmām šī perioda muzikoloģijas īpatnībām) tika veidoti, piemēram, par Alfrēdu Kalniņu [Klotiņš 1979] vai Jāni Ivanovu [Kārkliņš 1978].

Neiepriecinošo tukšumu Ā. Skultes daiļrades kompleksā izpratnē aizvadītā gadsimta 70. gados un 80. gadu sākumā centās novērst muzikoloģe Inta Lukašinska (1941–1985), diemžēl zinātnieces pāragrā nāvē neļāva viņai iecerēto fundamentālo pētījumu pabeigt. Līdz ar to darba rezultātu – monogrāfiju *Ādolfs Skulte* [Lukašinska 1987] – no šodienas skatupunkta var vērtēt divējādi. No vienas puses, augsti profesionāli uzrakstītā grāmata ir neatsverams palīgs ikvienam attiecīgās tēmas interesentam, joprojām vienīgais konceptuāli ievirzītais zinātniskais materiāls par šo komponistu. Jāpievienojas grāmatas redaktore Ingrīdas Zemzares sniegtajam vērtējumam: [...] *celtne bija pabeigta, Ā. Skultes bagātā daiļrade izpētīta, tai sekots uzmanīgi un lietpratīgi* [Lukašinska 1987 : 185]. No otras puses, nevar neatzīmēt vairākas detaļas, kas, jādodomā, būtu risinātas citādi, ja autorei būtu lemts pašai pabeigt darbu. Pirmkārt, atbilstoši grāmatas pirmo nodaļu veidojumam lielāka analītiska vēriba arī turpmākajās nodaļās droši vien tiktu vēlēta simfoniskajiem darbiem, sevišķi tobrīd jaunākajiem, vēl ne reizi nepētītajiem opusiem – Septītajai un Astotajai simfonijai, iespējams, arī citiem darbiem. Otrkārt, varētu pārliecinošāk iezīmēt dažas jaunas komponista stila ievirzes, kas parādījās tieši grāmatas intensīvākās tapšanas laikā – 70. gadu beigās. Treškārt, visai ticami, ka jauno ieviržu apzināšanās rosinātu pilnīgākas izpratnes labad meklēt to pazīmes arī nākošajos sirmā profesora skaņdarbos, sagaidot triju orķestra kompozīciju gandrīz vienlaicīgu pabeigšanu 80. gadu vidū (to skaitā ir arī Devītā simfonija). Tādā gadījumā darba potenciāla ieilgšana izrādītos ārkārtīgi nozīmīga, pat labā nozīmē liktenīga no vēsturiskā viedokļa – būtu sagaidīta Trešā atmoda, drīkstētu atteikties no vairākām padomju laikmeta nosacītībām grāmatas tekstā, toties neko nenoklusēt brīvvalsts perioda raksturojumā.

Tikko nosauktās nepilnības nekādā gadījumā nedrīkst uzskatīt par trūkumiem I. Lukašinskas veikumā. Toties tās rosina turpināt skaņraža mūzikas mantojuma apzināšanu, sevišķi ņemot vērā, ka nu jau vairāk nekā 20 gadu laikā nav parādījies neviens jauns Ā. Skultes daiļrades zinātnisks pētījums (ja neskaita ārkārtīgi retus studentu darbus, kas nepretendē uz kompleksu parādības tvērumu). 2009. gadā Latvijas muzikālā sabiedrība atzīmēja komponista simtgadi, tādēļ viņa mākslinieciskās un cilvēciskās personības izpratne un radošā veikuma pārskatīšana ir jo sevišķi aktuāla.

\* \* \*

Ņemot vērā Ādolfa Skultes jaunrades izvērsumu gandrīz 70 gadu laikā, ir būtiski iezīmēt komponista daiļrades **periodizāciju**. Līdzšinējos muzikologu darbos šis jautājums nav skarts vai arī risināts ļoti vispārīgi, acīmredzot tāpēc, ka vairums pētījumu tapa vēl viņa dzīves un aktīvās komponista darbības gaitā, līdz ar to šķita par agru veikt rezumējumu. Šeit piedāvāju trīs periodizācijas variantus, kas veidoti pēc dažādiem kritērijiem un nepretendē uz visas daiļrades, bet galvenokārt uz skaņradim ārkārtīgi nozīmīgās simfoniskās mūzikas, jo īpaši simfoniju aptveri.

**Pirmais** periodizācijas variants saistīts ar vēstures kontekstu, kurā risinājās Ā. Skultes darbība, un iekļauj četrus laikposmus. Diviem pirmajiem raksturīga pieredzes uzkrāšana un vēl samērā neliels skaņdarbu skaits. Visagrīnākais periods ietver pirmās Latvijas brīvvalsts pēdējos gadus (līdz 1940), to pārstāv daudzsološi uzsākts darbs simfoniskās poēmas žanrā (*Viļņi*, 1935; zudumā gājusi kompozīcija *Brīvības piemiņeklīs rīta ausmā*, 1936; u. c.) un agrīnā Simfonija (1940; nepabeigta, nav saglabājusies). Otrais daiļrades periods atbilst agresīvā totalitārisma gadiem (1940–1956) un pārstāvēts galvenokārt ar Pirmo simfoniju (1951–1954). Par robežu starp otro un trešo periodu jāuzskata Otrā simfonija *Ave Sol* (1959), kas hronoloģiski saistīta ar 50. gadu otrās puses vispārzināmo pavērsienu sabiedriski politiskajā situācijā un tautas dzīvē. Tas apvienojās ar jaunām vēsmām komponista daiļradē, tostarp ar simfonisko interešu intensifikāciju. Tādēļ loģiski, ka trešais, laika ziņā padomju stagnācijai atbilstošais periods (1963–1984) ir ražīgākais Ā. Skultes daiļradē: tajā tapušas veselas sešas simfonijas – no Trešās līdz Astotajai (1963, 1965, 1974, 1977, 1981, 1984). Nākošā robeža ir Devītā simfonija (1987) – tautas un mākslinieka kopīgi noietā ceļa rezumējums jauna vēstures laikmeta, Trešās atmodas priekšvakarā. Ceturtais periods sākas ar Latvijas neatkarības atjaunošanu 1990. gadā, taču skaņraža cienījamā gadu skaita dēļ pārstāvēts tikai ar vienu – nepabeigto un nepubliskoto Desmito simfoniju, kā arī ar Otrās simfonijas *Ave Sol* otro redakciju (1994).

Šādā simfoniju grupējumā var saskatīt koncentrisku simetriju: Pirmā un Desmitā ir attiecīgo daiļrades periodu vienīgās simfonijas, savukārt vēstures griežu robežpunktus iezīmē Otrā (pāreja no agresīvā totalitārisma uz padomju stagnāciju) un Devītā simfonija (pāreja no padomju stagnācijas uz atjaunoto Latviju).

**Otrs** periodizācijas variants atspoguļo simfonisko žanru lietojuma intensitāti, mūzikas formas risinājumus un satura skaidrojuma metodi. Pēdējā raksturo pasauluztveres evolūciju un ar to saistītās izmaiņas izteiksmes veidā, attieksmi pret valstiski oficializētajiem normatīviem. Raugoties no šī viedokļa, nošķirami trīs daiļrades periodi – agrīnais, vidējais un vēlīnais, turklāt vairāku kritēriju apvienojuma dēļ posmu robežas veidojas neviennozīmīgas, atsevišķos parametros nesakritīgas.

Agrīnais periods aptver laiku līdz 20. gadsimta 50. gadu sākumam (vai, nosacīti paplašinot robežas – līdz 50. gadu vidum). Tam raksturīga visai maza interese par simfonijas žanru un sonātes simfonijas ciklu (zudusi agrīnā Simfonija, kā arī mazpazīstamā Pirmā simfonija), toties intensīvāks un daudz veiksmīgāks bijis darbs viendaļīgu simfonisko poēmu jomā. Pirmajā mirklī šāds apgalvojums varētu šķist dīvains, zinot, ka poēma *Brīvības piemiņeklīs rīta ausmā* ir gājusi zudumā un iecerētais Latvijas dabas un vēstures apdziedājums apjomīgā simfonisko poēmu ciklā (tā analogs čehu mūzikā – Bedržiha Smetanas *Mana dzimtene*) netika īstenots līdz galam – iespējams, skaņradis nevēlējās izpelnīties 40. gados

bieži mainīgo totalitāro varu nelabvēlību. Toties to kompensēja citu poēmu noturīgie panākumi ilgtermiņā, kas ierindoja Ā. Skulti mūsu ievērojamāko komponistu vidū. Hrestomātiski pazīstamā simfoniskā poēma *Viļņi* un labi zināmā *Horeogrāfiskā poēma* (1957) ir daudz atskaņotas, tai skaitā arī aiz Latvijas robežām, un neatkarīgi no sabiedriskās iekārtas allaž baudījušas atzinību un mūzikas kritiķu cildinājumus (*Viļņi* 1935. gadā izcīnīja arī godalgu latviešu simfonisko jaundarbu konkursā). Formas ziņā agrīnajam periodam raksturīgs cikliskuma (simfonijās) un viendabības (poēmās) konsekvents nošķirums. Šajā laikā komponists pamatā piedāvā saviem skaņdarbiem detalizētu programmu, kam līdz 50. gadu sākumam nav duālistisku satura skaidrojumu – tādi parādās tikai Pirmajā simfonijā. Līdz tam skaņradis satura izvēlē ir pilnīgi brīvs; vienlaikus jūtama viņa tieksme pievērsties aktuālai tematikai un atklāti latviskām patriotiska lepnuma izpausmēm (jāpiebilst gan, ka pašos pirmajos pēckara gados komponists simfonisko mūziku nesacerēja).

Centrālais periods ilgst no 50. gadu vidus līdz 70. gadu beigām, un simfonijas (no Otrās līdz Sestajai, dažos parametros te var pieskaitīt arī 1981. gadā pabeigto Septīto simfoniju) šajā laikā gūst izteiktu skaitlisko pārsvaru pār simfoniskajām poēmām. Tomēr otrajā plānā atvirzītais poēmiskums iespaido formas aspektu – arvien pieaug viendabības principa ietekme uz simfonijas ciklu. Zīmīga šai ziņā ir daļu skaita samazināšana no klasiskās četrdaļības līdz trim daļām (Otrajā, Sestajā un Septītajā simfonijā), daļu dramaturģisko funkciju apvienošana un *attacca* pāreju lietojums (Trešajā, Ceturtajā un Piektajā simfonijā). Poēmiskums paplašina arī simfoniju programmatizāciju, kas sociālisma iekārtā nereti notika neatkarīgi no autora vēlmēm. Tādēļ gan Pirmajai, gan centrālā perioda simfonijām raksturīgi duālistiski satura skaidrojumi; tie rada ārēju iespaidu par lojalitāti varai un vispārinātu programmatismu, taču patiesībā ir visai daudznozīmīgi. Satura formālie atstāstījumi valstisko aktualitāšu gaismā neizslēdz slēptu latviska patriotisma un dziļi subjektīva personiskuma garu. Veidojas muzikālpsiholoģiski interesanta, apbrīnojami konsekventajā izturētībā pat unikāla situācija – iespaids, it kā ideologizētajā Latvijas PSR kultūrtelpā vienlaikus pastāvētu divi *Ādolfi Skultes*: viens – oficiāli pareizais, otrs – neatkarīgais mākslinieks. Jāpiebilst, ka savas personības izpausmju divējādību, tiesa, gluži citā aspektā, atzinis arī pats skaņradis.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Ā. Skulte teicis: *Manī ir it kā divi cilvēki, viens mīl mūziku, mākslu, otrs – tehniku, celtniecību* [Lukašinska 1987 : 108].

Kā robeža starp centrālo un vēlino daiļradi jāieziņē 70.–80.gadu mija, kad visai neilgā laikposmā top divi vērienīgi vokālinstrumentālie darbi. Viens no tiem – pēdējais vecajā izteiksmes veidā – ir oratorija *Noslauki asaras, Dzimtene māt!* (1977), kurā ambivalenti risināta patriotiskā un humānā (pretkara) tēma. Sērojošajā tēlā saskatāma gan padomju dzimtene, gan Latvija, upuros – gan Lielajā Tēvijas karā kritušie sarkanarmieši un citi padomju pilsoņi, gan visi no svešu varu patvaļas neaizsargātie Latvijas iedzīvotāji Otrā pasaules kara vētrās (iespējams pat izvirzīt hipotēzi, ka Ā. Skultes oratorija *Noslauki asaras, Dzimtene māt!* savdabīgos zemtekstos korespondē Lūcijas Garūtas kantātei *Dievs, Tava zeme deg!*).

Līdzās 1941.–1945. gada notikumam atcerei te jaušams plašāka laikmeta, 20. gadsimta pirmās puses, traģisko konfliktu vispārinājums, vēl vairāk – pat filozofiskas pārdomas par kara kā absurda sociālā fenomena būtību neatkarīgi no laikmeta un tajā iesaistīto spēku ideoloģiskās motivācijas. Otrs robežskaņdarbs ir pirmais jaunajā izteiksmes veidā radītais opuss – Septītā simfonija *Saudzējiet dabu!* (1979–1981). Tā kā te risinātā ekoloģijas tēma pirmajā acumirkli var šķist sakritīga ar atsevišķām deklaratīvām vides aizsardzības direktīvām *no augšas*, būtu svarīgi atcerēties, ka tās nāca klajā vēlāk, tikai 80. gadu vidū, saiknē ar *pārkārtošanās* (jeb *pārbūves*) ideoloģiju padomju varas norieta periodā. Turklāt pretstatā direktīvu formālajam, pamatā materiālos apsvērumos balstītajam raksturam simfonijā valda daudz liriskāka, personiskāka, garīguma piestrāvota izteiksme, kas sasaucas ar vairākiem praktiski vienlaikus tapušiem nākošo paaudžu komponistu darbiem – piemēram, ar Ā. Skultes kādreizējā skolnieka Imanta Kalniņa (1941) Piekto simfoniju (1979), Pētera Vaska (1946) *Ainavu ar putniem* flautai solo (1980) un Pētera Plakida (1947) solodziesmu *Siltā lietū* no cikla *Trīs Ojāra Vācieša dzejoļi* (1980). Vēlēšanās mainīt savu izteiksmes veidu un spēja iet kopsolī ar jaunākajiem kolēģiem apliecina tobrīd jau 70 gadu sliekšni pārkāpušā vecmeistara Ādolfa Skultes garīgo možumu.

Vēlīnais periods sākas 70.–80. gadu mijā, un tam raksturīga mērena interese par simfonijas žanru (no Septītās līdz nepabeigtajai Desmitajai), vienlaikus sacerot arī pāris mūsdienās nepelnīti piemirstus viendabīgus darbus – Uvertīru simfoniskajam orķestrim un Poēmu kamerorķestrim (abas 1987). Centrālajā periodā iesākto un ilgstoši izvērsto simfonijas un poēmas, attiecīgi viendabības un cikliskuma, tuvināšanos vēlīnajā daiļradē vainago gan abu žanru, gan formas principu sintēze; tā īstenota Astotajā simfonijā, un līdzšinējās latviešu mūzikas mērogos gribētos dēvēt to pat par ideālu. Poēmiskums kļūst par rezumējošu kopsaucēju dažādām simfonizācijas un vienotas caurvijattīstības izpausmēm – monotematismam, vadintonāciju un vadtēmu lietojumam, intonatīvajām, tembru un žanru arkām. Vēlīnā daiļrade iezīmīga ar skaņraža atteikšanos no duālistiskiem satura skaidrojumiem un ar pamatā neprogrammatisku simfonismu (izņēmums – Septītā simfonija), te gandrīz nav ambivalences, tostarp vispār nav politiski ambivalentu detaļu. Jaunais Ā. Skultes simfonisma veidols rosina izteikt hipotēzi, ka tieši vēlīnajās partitūrās visā pilnībā atklājas komponista īstais stils, kura izpausmes līdz tam dažādu apstākļu dēļ ierobežotas (tajā skaitā no paša komponista puses). Starp citu, šāda doma interesanti sasaucas ar Georga Pelēča atziņu par Ā. Skultes laikabiedru, cita izcila latviešu simfoniķa Jāņa Ivanova vēlīno daiļradi: *Varbūt te vērās durvis uz mūzikas drāmas satura jaunu stadiju?* [Pelēcis 2005 : 1]

Arī otrajā periodizācijas variantā vērojama zināma simetrija. Sevišķi izceļas arkas starp Otro un Septīto simfoniju – abas šīs kompozīcijas ievada jaunus daiļrades periodus, abas ir trijdaļīgas un vokālsimfoniskas.

Iespējams piedāvāt vēl **trešo**, savā ziņā eksperimentālu periodizācijas variantu, kas gan balstīts tikai vienā žanrā – simfonijā, atkal radot

koncentrisku un gandrīz simetrisku kopainu, kas savdabīgi sasauca ar skaņradim tuvās arhitektūras nozares principiem. Koncentriskais simfoniju grupējums ap domājamo *simetrijas asi* – Piekto simfoniju – atgādina arī Gustava Mālera, Dmitrija Šostakoviča un citu skaņražu simfoniskā mantojuma panorāmu.

Arhitektoniski skaidrās *būves* centrā novietosim Piekto simfoniju tās kraso atšķirību dēļ no pārējām Ā. Skultes partitūrām – ilgus gadus, līdz pat Devītās nākšanai klajā, Piektā bija vienīgais traģiskas koncepcijas lielformāta darbs komponista mūzikā. Šo opusu ietver Ceturtā un Sestā – divas *skercozās* simfonijas, kaut arī pati *skercozītātes* izpratne ir atšķirīga: jauneklīgi bezrūpīgajai Ceturtajai kontrastē Sestās blīvums un spraigums. Nākošo loku veido Trešā un Septītā simfonija – tām kopīga ir saikne ar dabas sfēru, cilvēka un dabas attiecībām. Atšķiras mērogi un psiholoģiskais rakurss: Trešajā – gandrīz neiepazītais kosmos, Septītajā – ļoti labi zināmā daba tepat uz zemes; Trešajā – ekstraverta centrēdzes tieksme (izlauzties augstākā sfērā, iepazīt, apgūt), Septītajā – intraverta centrīcie (iedziļināties, saprast, novērtēt un pasargāt). Ārpus simetrijas lokiem atstāsim Otro simfoniju – unikālu savdabi latviešu mūzikā, būtībā simfonizētu oratoriju. Veidojot trešo loku, simfonijām jāņem talkā viena, pati pazīstamākā simfoniskā poēma – *Viļņi*. Te īstenotas hronoloģiski krusteniskas arkas starp diviem agrīniem un diviem vēliniem darbiem jeb *dubultalfa* un *dubultomega*: proti, *Viļņiem* atbilst Astotā simfonija, bet Pirmajai – Devītā. *Viļņiem* un Astotajai simfonijai ir kopīga ūdeņu tematika, impresionistiska gleznainība, poēmiska viendabība un bagātīgs folkloras citātu un alūziju, tostarp vienu un to pašu melodiju, izmantojums. Atšķiras norišu mērogi: *Viļņos* nepārprotami tēlots upes (Daugavas) tecējums, Astotajā simfonijā asociatīvi uztverama daudz plašāka jūras (Baltijas jūras) vide. Savukārt Pirmā un Devītā simfonijas ir pirmā un pēdējā no numurētajām un publiski pieejamajām komponista simfonijām, katras dramaturģijā izmantota viena svarīga vadtēma un īstenota tēlu raksturu radikāla pārtapšana, turklāt Devītajā sastopama alūzija no Pirmās (sk. šī raksta 103. lpp.). Vēl vienu, ārējo loku nosacīti un simboliski iespējams iezīmēt starp zudušo agrīno un nepabeigto Desmito simfoniju to līdzīgā likteņa dēļ: tā kā šo darbu partitūras publiski nav pieejamas (izredzes atrast informāciju par Desmitās iecerī un tās īstenojuma veidu ir niecīgas), abu simfoniju koncepcijas acīmredzot paliks nezināmas nākošajām paaudzēm...

Uzlūkojot panorāmu, ko veido Ā. Skultes pieejamās simfonijas, varam konstatēt arī līdzību ar perioda formu. To uzsver abas visdramatiskākās, ar vistumšāko emocionālo tonusu apveltītās simfonijas – Piektā un Devītā, kas vienīgās viņa daiļradē atbilst traģiskai koncepcijai. Simetrijas centrs, Piektā simfonija, komponista simfonisma ceļā kļūst par nosacītu *puskadenci*, kas asociatīvi izsaka visas tautas kolektīvo pārdzīvojumu, bet Devītā – par *noslēgumkadenci*, asociatīvi – viena mākslinieka individuālu pārdzīvojumu.

Ādolfa Skultes **Devītā simfonija** (1986–1987), tāpat kā vairums viņa izvērsto orķestra kompozīciju, pārstāv skaņradim ļoti raksturīgo episki dramatisko simfonismu. Toties kā autora stilam netipiska jāvērtē skaņdarba traģiskā koncepcija (kā jau minēts, no viņa simfonijām tā vēl sastopama tikai Piektajā). Koncepcijas izvēli var likumsakarīgi saistīt ar skaņdarba tapšanas laiku – komponista mūža nogali: simfoniju pabeidzot, viņam ritēja jau 78. dzīves gads. Tas ļauj vilkt paralēles ar citu izcilu skaņražu *atvadu* simfonijām: Johanna Brāmsa Ceturto, Gustava Mālera *Dziesmu par zemi* un Devīto, Artura Onegēra Piekto, Sergeja Prokofjeva Septīto, Dmitrija Šostakoviča 14. un 15., Jāņa Ivanova 20. un 21., Artūra Grīnupa Devīto u. c. opusiem. Taču Ā. Skultes darbā ir krietni mazāk zaudējuma apziņas, mazāk skaudruma, protesta un garīgas nepiepildītības izjūtas. Te nav vilšanās un izmisuma, tikpat kā nav vientulības, bezcerības un baiļu no nenovēršamā, toties suģestē apskaidrotas dzīvesgudrības viedais starojums. Tas asociējas ar visaptveroši vērtējošu dzīves skatījumu, ar prasmi pašā dzīves jēdzienā iekļaut ne tikai savu aizritošo mūžu, bet visu plašo cilvēcisko izjūtu spektru un priekšstatu par nemitīgai atjaunotnei pakļautu sabiedrības un pasaules attīstību. Tādēļ no tikko nosauktajiem citu komponistu darbiem Ā. Skultes Devītajai simfonijai konceptuāli un emocionāli vistuvākās šķiet J. Brāmsa Ceturto un S. Prokofjeva Septītā, daļēji arī J. Ivanova 20. simfonija.

To, ka Devītā simfonija ir komponista daiļrades rezumējums, apliecina virkne viņa stilam tipisku paņēmieni. Simfonijas daļu skaits – trīs – ir mazāks nekā klasiskajā četrdaļu ciklā; daļas cieši saista vadtēmas lietojums (I daļas ievada pirmā tēma) un intonativā radniecība. Pēdējā ļauj runāt par monotematisma daļēju īstenojumu – tercās–kvartas diapazona melodijas ar latviešu folkloras intonācijās sakņotu skaņu apdziedāšanu līdztekus vadtēmai vēl ir atrodamas I daļas blakuspartijā ([16])<sup>2</sup>, sevišķi tās otrajā posmā ([17]), II daļas pamattēmā un vidusdaļas divās pirmajās tēmās ([5] un [9]), III daļas epizodes dramaturģiski svarīgajā otrajā fāzē ([25]). Ļoti svarīga koncepcijas atklāsmē ir reminiscence: II daļas epizode ([10]), kas ietver vismelodiskāko un demokrātiskāko tematisko materiālu visā simfonijā, izmainītā veidā skan III daļā īsi pirms reprīzes ([29]). Tā norāda uz cilvēciskā gara apskaidrotu samierināšanos, nezaudējot ticību ētiskajam ideālam un estētiskā skaistuma izjūtu (sk. 2. un 3. piemēru 108.–109. un 112.–113. lpp.).

Būtiski, ka daudzās svarīgākajās skaņdarba tēmās ir saklausāms jau pazīstamu Ā. Skultes stila zīmju atjaunināts veidols, un šai ziņā var saskatīt alegorisku norādi uz autora garīgās pasaules noturību, uzticību ideāliem. Tā, piemēram, Devītās simfonijas vadtēmā uztverama alūzija no Piektās simfonijas saturiski daudznozīmīgās vadtēmas, ko pats komponists raksturojis kā *aizejošas dzērves saucienu rudenī* [Lukašinska 1987 : 126]. Abu tēmu līdzība izpaužas melodijas šaurajā diapazonā un koka pūšaminstrumentu solo izcēlumā. Tām kopīgs arī ārēji ritmā ritma iekšējs spraigums, ko rada gan sinkopes, gan samērā īsu struktūru

<sup>2</sup>Šeit un turpmāk partitūrumuru norādes izceltas ar kvadrātiņiem.

atkārtošana un variēšana; šis paņēmiens akcentē mūzikas episki vēstošo iedabu un tuvina izteiksmi arhaiskās folkloras lakoniskajai rečitācijai. Spēcīgais un dramaturģiski nozīmīgais kontrasts, kas veidojas, simfonijas sākumā vairākkārt pretstatot vadtēmas atturīgajam vēstījumam ievada otrās tēmas vētraiņi tokātisko spraigumu, atgādina analogu tēlu atkārtotus blakusnostatījumus Piektās simfonijas I daļas ekspozīcijā. Devītās simfonijas I un III daļas enerģiskās pamattēmas atsauc atmiņā Trešās simfonijas fināla un Sestās simfonijas malējo daļu spraigās norises. Te būtiskas ir dažas specifiskas metroritma un faktūras detaļas: trioļu un punktētu ritmu intensīvs, savstarpēji mijiedarbīgs lietojums, faktūras diagonāles, figuratīvu pasāžu strauji imitācijveida uzslāņojumi stīgu instrumentu grupā un šī materiāla apvienojums ar īsām, pavelošām fanfarveida frāzēm vai motīviem metāla pūšaminstrumentu partijās. Savukārt Devītās simfonijas II daļas koloristiski meditatīvā izteiksme (sk. 1. piemēru 105.–106. lpp.) kodolīgi rezumē iepriekšējo Ā. Skultes simfoniju lēno daļu tēlainību, sevišķi atsaucot atmiņā Trešās simfonijas fantasmagoriskās kosmosa vīzijas, Piektās simfonijas traģiski ekspresīvos monologus un Septītās simfonijas panteistisko dzīvesgudrību. Vairāku Devītās simfonijas tēmu attīstībā vērojami arī sākotnēji izraudzītā sadzīves žanra psiholoģiski pārveidojumi; tie izceļas ar smalku niansētību un apliecina Ā. Skultes stilam tipisko intensīvo žanrisko piesātinājumu un žanru poetizācijas saturisko daudzveidību – starp piemēriem ir I daļas valšveida blakuspartija, kā arī III daļai raksturīgā dejas un marša sintēze.

No formveides viedokļa būtiski, ka visās Devītās simfonijas daļās komponists balstījies uz mākslasdarbu uzbūves universālu likumību – *zelta griezuma* likumu, ko parasti īstenojis ar sev tik raksturīgo arhitektonisko, pat matemātisko precizitāti. Simfonijas I daļā *zelta griezuma* punkts (248. takts no 400 taktīm) absolūti precīzi (!) sakrīt ar izstrādājuma sākumu ([22]), kas iezīmē dramatiskā spēka pēkšņu aktivizēšanos. II daļā *zelta griezuma* mirklī (77. takts no 124 taktīm) apsīkst meditatīvā pamattēla attīstība, un šāds pavērsiens rosina jaunas, dramaturģiski svarīgas tēmas – izsmalcinātās, gaiši skumīgās epizodes – parādīšanos uzreiz pēc tam (84. takts, [10]). Saturiski nozīmīgā reminiscence III daļā (190. takts, [29]) sākas tikai trīs taktis pirms daļas *zelta griezuma* punkta (193. takts no 312 taktīm); turklāt jāpatur prātā, ka skaņdarba klausīšanās procesā atbilstoši komponista norādītajam *Andante* tempam šis trīs taktis ir tieši tas laiks, kurā vidusmēra klausītāja apziņa fiksē reminiscences faktu un sāk izjust tā radīto emocionālo pārdzīvojumu. Meklējot *zelta griezuma* punktu visa cikla mērogā, jāņem vērā, ka daļu atšķirīgā tempa dēļ taktu skaits ir samērā formāls kritērijs. Tomēr, arī izmantojot to, atklājas visnotaļ zīmīga sakarība – domājama *zelta griezuma* punkts atrodas II daļas īsās kodas pašā vidū (118. takts, [14] +<sup>5</sup>).<sup>3</sup> Kodā pirmoreiz simfonijas gaitā nepārprotami tiešā veidā parādās sēru tēli, kas finālā gūst plašāku izvērsumu un daudzējādā ziņā priekšvēsta drāmas atrisinājumu. Tādējādi *zelta griezuma* likuma īstenošana atvieglo klausītājam simfonijas koncepcijas uztveri zemapziņas līmenī.

<sup>3</sup> Šeit un turpmāk mazie cipari norāda tēmas vai uzbūves atrašanās vietu – taktu skaitu pēc (+) vai pirms (-) attiecīgā partitūrumura.



Ādolfa Skultes Devītās simfonijas **I daļa** veidota sonātes formā ar visai izvērstu, saturiski piesātinātu ievadu un izstrādājumā ietvertu epizodi. Vienotās caurvijattīstības principiem atbilst izstrādājuma un reprīzes robežas notušējums, bet blakuspartijas lakonisks savrupinājums reprīzes noslēgumā iegūst reprīzes kodas vaibstus.

Ievada pirmais materiāls – simfonijas vadtēma – eksponēts divējādā žanriskā izgaismojumā. Pirmoreiz, pašā skaņdarba sākumā, tas izskan kā lamentozs epigrāfs, skaidri iezīmējot vadtēmas ritmformulu un monotematisko intonatīvo kodolu – krītošo sekundu nopūtu intonācijas un skaņu apdziedāšanu tercās diapazonā. Otrreiz skanot ([1]), gandrīz precīzi saglabājas ritma zīmējums, toties temps kļuvis ātrāks, melodija augšupvērsta un iesaistās metāla pūšaminstrumenti – trompetes, pēc tam mežragi. Tas būtiski maina žanra kolorītu, tuvinot to fanfarām, tādējādi mūzika iegūst aicinošu raksturu. Ievada otrais tematiskais materiāls ([1]<sup>-8</sup>) ir enerģisks, trauksmains, tam raksturīga augšupptiecoša sīku ritma vienību motoriska pulsācija, kas piešķir mūzikai brāzmainas tokātas vaibstus. Līdz ar to pirmajam tematiskajam materiālam atbilst subjektīva, intraverta izteiksme, psiholoģiski detalizēti individuālie pārdzīvojumi, bet otrajam – objektīva tēlainība, *ārējas*, hipotētiski sabiedriskas norises.

Galvenā partija ([5]<sup>-3</sup>) izaug no ievada otrā tematiskā materiāla un pilnībā saglabā no tā izrietošo asociatīvo tēlainību. Mutuļojošā, tokātas, tarantellas un ātra marša sintēzē īstenotā kustība dažbrīd polifonizējas vairāku patstāvīgu melodisko līniju žuburojumos un iegūst ārkārtīgi spraigas darbības, varbūt pat cīņas raksturu, tomēr ilgstoši nerada konkrētu priekšstatu par tēlu piederību ētiskajām kategorijām. Kaut gan galvenā partija ir apjomīga, tā veidota vienkāršā trijdaļformā, kuras vidusposmā ([7]) īsai cīņai pavīd arī atšķirīga žanriskā un tēlainā nianse: svinīgi korāliski metāla pūšaminstrumentu akordi ([10]<sup>+2</sup>). Melodijas gammveida augšupkāpumā tie intonatīvi sagatavo blakuspartiju, taču nespēj apturēt, pat ne mainīt vai bremsēt galvenās partijas trauksmaino skrējienu. Jāatzīst, ka galvenās partijas tēlainības izšķirošu konkretizāciju veic tieši tās ilgstamība, kas beigu beigās gūst tīši uzsvērtas, pompozi uzspēlētas bravūras, *izrādīšanās* vaibstus. Tēla atsvešinātība no dabiskas cilvēciskas izteiksmes visāsāk jūtama, samērojot to ar blakuspartijas liriski psiholoģisko apceri.

Pārejas posmā ([15]), formveides īpatnību dēļ to nevar dēvēt par saistījupartiju) līdzšinējā pašmērķīgi mutuļojošā kustība beidzot tiek bremsēta – parādās vienmērīgi ostinēts ērģelpunkts, turklāt timpānu tembrs rosina asociācijas ar liktenīgiem klauvējieniem. Šī detaļa, kas atbilst romantisma mūzikas valodas semantikai, priekšvēsta līdzīgus *klauvējienu, pulksteņa tikšņu* vai *sirdspukstu* motīvus simfonijas II daļā, sevišķi tās izskaņā, bet vēl jo vairāk III daļā. Emocionāli piesātinātā melodija sīgu instrumentu unisonā intonatīvi tuva vadtēmai un vienlaikus tembprofakturāli sagatavo

II daļas pamattēmu. Tādējādi pārejas posma tēlainību var asociatīvi skaidrot kā savveida atgādinājumu, brīdinājumu vai pat pareģojumu.

Liriskajā blakuspartijā ([16]) spilgti izpaužas valša žanra poetizācija, kas kārtējo reizi apstiprina komponista domāšanas veida tuvību romantisma tradīcijām. Posma formveidē valda divkārša divdaļība ( $A - B - A_1 - B_1$ ), bet fragmentāri vērojami kamersimfonisma principi priekšvēsta II un III daļas liriskākās lappuses. Blakuspartijas kopējo emocionālo nokrāsu gribētos dēvēt par gaišām skumjām. Gaišumu šai mūzikai piešķir nepretenciozā vienkāršība, piemēram, ilgstoši izturētā klasiskā valša pavadījuma faktūra *bass-akords-akords*, kā arī atsevišķi tembra efekti, piemēram, dzidrais flautu skanējums *B* posmā ([17]). Skumju nokrāsu rada lielāks skaits mūzikas valodas elementu: minora skaņkārtas pārsvars, ilgstoši klusināta dinamika, pamattēmas patumšs skanējums samērā zemā reģistrā, divu klarnešu un basklarnetes ansamblim spēlējot ārkārtīgi nepretenciozu, pat vienveidīgu (labā nozīmē) tematisko materiālu: ritms te ir identisks taktu pulsam, bet melodija sekvencē tetrahordu. Nopietnību pastiprina atsevišķas korāļa žanra iezīmes klarnešu ansambļa askētiskajā akordu paralēlvirzē un ostinētās I–V pakāpes secībās izturētā basa līnija; savukārt *B* posma pirmajās frāzēs iezīmējas skaņaugstumu secība, kas identiska vispārzināmajam iznīcības simbolam mūzikā – sekvencei *Dies irae*. Blakuspartijas attīstībā emocionālu kāpinājumu akcentē stīgu instrumentu lomas pieaugums  $A_1$  posmā ([19]) un koka pūšaminstrumentu – fagota, vēlāk klarnetes un flautas – vientulīgi žēlabainas solo iespēles  $B_1$  posmā ([20]). Blakuspartija noslēdzas klusināti un apgaroti gaišajā *Do* mažora tonalitātē.

I daļas izstrādājums ([22]) sākas tās *zelta griezumā* punktā un sastāv no trim fāzēm. Galvenais konflikts te veidojas starp diviem tēliem – tokātisku skrējieni, kas atvasināts no ievada otrā tematisma drudzaini ostinētajiem ritmiem, un korālisku fanfarveida materiālu, kas balstīts vadtēmas intonācijās. Zīmīgi, ka pirmajās divās fāzēs  $\bar{A}$ . Skulte krasi pretstatītos mūzikas materiālus ilgstoši parāda pamīšus, nevis kontrastu polifonijas sinhronitātē, kas būtu efektīgs dramaturģiskā kāpinājuma paņēmieni. Teatrāls dialogs, kinematogrāfiskas kadru mijas iespajds acīmredzot bijis atbilstošāks gan komponista ļoti iecienītajai episkajai dramaturģijai, gan viņa bagātīgajai pieredzei skatuves mūzikas, tostarp kinomūzikas jomā.

Izstrādājuma pirmā fāze ([22]) sākas ar pēkšņu dramatisma uzbangojumu, ar skarbu, asociatīvi *cietu* skanējumu, kas spilgti kontrastē ekspozīcijas klusināti liriskajai izskaņai un atsauc atmiņā analogu *nežēlīgas atmodināšanas* efektu Pētera Čaikovska Sestās simfonijas I daļas izstrādājuma sākumā vai Gustava Mālera Pirmās simfonijas fināla ievadtaktis. Izstrādājuma otrā fāze ([25] -<sup>1</sup>) veic epizodes funkciju, jo parādās jauns tematiskais materiāls. Patētiska melodija čellu un mežragu unisonā skan kā cilvēciskā tēla emocionāli kāpināta reakcija uz pirmajā fāzē pieredzēto. Žanriski tā atbilst monologam, kurā demokrātiskas cilmes kantilēna organiski sakausēta ar vērienīgu, oratora runai tuvu rečitāciju. Satura aspektā zīmīgi, ka  $\bar{A}$ . Skulte šeit īstenojis alūziju no savas Pirmās

simfonijas I daļas galvenās partijas otrās tēmas ([10]), tātad no materiāla, kam Pirmās simfonijas dramaturģijā ir pozitīva, protestējoša spēka loma. Abām tēmām ir identisks ritma zīmējums (ja neskaita pirmās starptaktu sinkopes veidolu) un melodijas pamatkontūras, atšķiras tikai melodijas viļņa plašums – Pirmās simfonijas enerģiskos sekstu–kvintu, pat septimu lēcienus Devītajā nomainījuši atturīgāki, episkāki kvartu–tercu gājieni. Izstrādājuma trešā fāze ([26]), kas saplūst ar reprīzi, veido simfonijas I daļas galveno kulmināciju, tādēļ te skaņradis beidzot liek lietā izstrādājuma līdzšinējā attīstībā neizmantotās kontrastu polifonijas iespējas. Vienlaikus pastiprinās tēlu polarizācija. Tokātiskās sfēras drudžaini skarba raksturs trešajā fāzē gandrīz nemainās, un šī tēla *stagnātisms*, iespējams, ietver sociālkritisku zemtekstu, asociatīvu norādi uz negatīvajiem spēkiem. Toties ar vadtēmu saistītais mūzikas materiāls pamazām bagātinās, iekļaujot epizodes cildenās intonācijas, un šis process tālejoši iespaido reprīzes norises.

Neliels fugatoveida pirmsikts ([31]) sagatavo I daļas reprīzi ([32]). Atšķirībā no ekspozīcijas, te galvenā partija jau tuvināta groteskam maršam, savveida ļauno spēku iemiesojumam – tā ir spēcīga *kvantitatīvā kulminācija* bez tēla kvalitatīvas izaugsmes iespējām. Ar māksliniecisku mērķi apzināti īstenotā vienveidība zīmīgi atgādina līdzīgu risinājumu D. Šostakoviča Piektās simfonijas (1937) finālā, kur blakuspartijas urrāoptimistiskā mūzika jau ekspozīcijā it kā aizsmok un noslāpst pati savās ārišķīgajās gavilēs. Gan D. Šostakoviča skaņdarba vēsturiskais un personiskais konteksts (radošās inteliģences un totalitārās varas spriegā konfliktsituācija, vilšanās piedzīvojušā un represiju draudus izjutušā skaņraža attieksme pret oficiālo ideoloģiju), gan Ā. Skultes garajā mūžā uzkrātā pieredze ļauj izvirzīt hipotēzi par analoga satura *slēptās programmas* pieteikumu viņa darbā. Tā kā galvenās partijas motoriskā kustība kļuvusi pilnveidoties nespējīga, pašmērķīga un intonāciju atkārtojumos pat estētiski apnicīga, šim tēlam likumsakarīgi *jānoiet no skatuves* – nākamajā reprīzes posmā ([36]) *iniciatīvu pārņem* cits tematiskais materiāls, kurā sakausētas visu triju ar pozitīvo tēlainību saistīto tēmu intonācijas: vadtēmas, blakuspartijas un epizodes iezīmes. Žanra ziņā notiek atgriešanās pie vadtēmas pirmajam izklāstam raksturīgā lamento, taču vairs ne klusinātās žēlabās, bet ekspresīvā, varbūt pat protestējošā saucienā, apliecinot cilvēciskās sfēras garīgo spēku. Kā tiešs šāda pavērsiena rezultāts uztverams īslaicīgais gaiši pacilātas, optimistiskas tēlainības uzbangojums ([37]) un sekojošā mūzikas lirizācija ([37] + 2), tomēr pēdējā veicina atgriešanos pie skumji pasīvās tēlainības ([38]).

Daļu noslēdz nepretenciozs, bet iezīmīgs blakuspartijas izklāsts ([38] +10). Tas ir klusināts un būtiski saīsināts – tikai viena frāze (!), kurā intonatīvi saskatāms blakuspartijas otrā, B posma tēmas pārveidojums. Taču klausīšanās procesā tēmu var identificēt momentāni, un tas notiek saturiski ietilpīgā *romantiskā valša* nepārprotamo žanra pazīmju dēļ. Reminiscences īsums piešķir šim izklāstam rezumējošas kodas vaibstus – kontekstā

ar I daļas pārējām norisēm tas uztverams kā lakonisks konstatējums, kā *izpostītās lirikas* vai *nesasniegtās laimes* tēls, katrā ziņā – atmiņu, ne realitātes sfēra. *Pars pro toto* principa elegantais īstenojums Ā. Skultes darbā attāli sasauca ar J. Ivanova dažu vēlino simfoniju izgaistošajām blakuspartijām. Tomēr daudz spilgtāk jūtama kārtējā līdzība ar D. Šostakoviča simfonisko daiļradi – šoreiz ar Sesto simfoniju (1939), kas, tāpat kā Piektā, tapusi smagākajos totalitārisma gados. Arī D. Šostakovičs analogā formas posmā – I daļas izskaņā – blakuspartiju saīsinājis līdz vienam motīvam. Neskatoties uz atšķirīgiem sacerēšanas apstākļiem, līdzīgais noslēgums abu skaņražu simfonijās pauž radniecīgu domu – cilvēciskā tēla morālo pārkāpumu pār brutālu agresiju, tā fizisko trauslumu un neaizsargātību varmācīga spēka priekšā. Izskaņa ataino ideāla, varbūt pat sapņa skaistumu un, raugoties no šāda viedokļa, uztverama kā tīri romantiska stila zīme. Spilgti latvisku vaibstu Devītās simfonijas I daļas pēdējās taktis iezīmē doriskās sekstas iekļāvums si minora tonikas akordā.

Devītās simfonijas **II daļa** rakstīta saliktā trijdaļformā ar kodu, bet formveides otrajā plānā saskatāma arī rondalitāte. Kaut gan koloristiski meditativajā mūzikā dominē tumšās tembru krāsas un zemā reģistra izcēlums, tomēr kopumā skanējums (atskaitot kodu) rosina kāpināta garīguma caurstrāvotu, tādēļ pacilājošu ideāla apzināšanos. Tā sakņojas panteistiskā pasaulredzējumā, kas pausts galvenokārt ar pastorāles, kā arī profesionālajai mūzikai raksturīgā *Adagio* žanra līdzekļiem. Tematiskā materiāla tuvība I daļas intonācijām un monoloģiskajam izklāstam paspīlgtina cikla vienotību.

II daļas pamattēmai (sk. 1. piemēru 105.–106. lpp.) ir elēģiska vēstījuma raksturs. Tās dziedoši rečitējošā melodija it kā nemanāmi izaug no gleznaina fona, kas veidots plastiski viļņojošā kvintu struktūras akordu figurācijā. Galvenā nozīme te ir surdinātiem stīgu instrumentiem; tie ievada daļu ļoti klusināti un atturīgi, paverot turpmākajam skaņu plūdumam lielas emocionālās un dramaturģiskās attīstības iespējas. Vienmērīgais ostinētas basu līnijas pulss (I–V pakāpe) piešķir mūzikai gājiena iezīmes, to var traktēt arī kā kodā izmantotā sēru marša priekšvēstnesi. Tomēr pagaidām, īpaši žanrisko pirmslāņu spēcīgas poetizācijas dēļ, vēl nav pamata uztvert mūzikā sēru marša klātbūtni.

Lielāks savīļņojums uzplaiksnī vidusposmā ([2]), kur pūšaminstrumenti episka dialoga veidā izklāsta citu, iekšēji kontrastainu tematisko materiālu.

Vidusdaļas ([5]) uzbūvē iezīmējas bezreprīzes trijdaļība, un noskaņu pasaule nemanāmi, bez klasiskajā formveidē ierastā kontrasta, tiek pavērsta dramatiskākā gultnē. Vidusdaļas pirmajā posmā spēkā pieņemas vienmērīgi pulsējošais ostinato (mežragi, arfa un klavieres), kas lēnā tempa dēļ šeit un citviet simfonijā attāli atgādina pasakaljas žanru, lai gan formveidē *basso ostinato* principi nav vērojami. Sekojot dažādu skaņražu (Johannesa Brāmsa, Artura Onegēra, Dmitrija Šostakoviča, Bendžamina

Britena, Jāņa Ivanova) izkoptajām žanra poetizācijas tradīcijām, arī Ā. Skulte pasakalju apveltī ar filozofiska cildenuma noskaņu, kas simfonijas II daļā pamazām iegūst brīdinošu nokrāsu. Harmonijā valda vēlinājam romantismam tipiskais alterāciju, daudztercu akordu un iekļautu blakusskaņu smeldzīgi skaistais krāšņums (no [6]<sup>-2</sup>, īpaši [6]<sup>+4</sup>); tas rada alūziju ar Antona Bruknera un Gustava Mālera *adagio* cildeni piesātināto izteiksmi vai atsevišķām vēlinā Riharda Vāgnera mūzikas atblāzmām. Plašo monoloģisko izklāstu var asociatīvi uztvert kā cēlas apziņas plūsmu, pat kā aizlūgumu. Vidusdaļas otrā posma ([7]) tematisms iezīmējas ar raitākiem ritmiem iekšēja nemiera caurstrāvētā trioļveida pulsācijā, kas piešķir ostinato slānim jambisku enerģiju. Melodijas diapazons jūtami paplašinās, darbību ievērojami aktivizē dialogs starp satraukti leņupslidošiem stīgu instrumentu motīviem un garākām, žēlabainām koka pūšaminstrumentu

### 1. piemērs (Devītās simfonijas II daļas pamattēma)

The image displays a page of a musical score for the first example of the 9th Symphony, 2nd movement. The score is written for a full orchestra and includes the following parts:

- Flauti 1, 2** (Flutes 1, 2): Part 1 starts with a *rit.* section and then returns to *a tempo*. Dynamics include *pp*.
- Clarineti 1, 2 (B)** (Clarinets 1, 2 (B)): Part 1 starts with a *rit.* section and then returns to *a tempo*. Dynamics include *pp*.
- Cl. basso (B)** (Clarinets bass (B)): Part 1 starts with a *rit.* section and then returns to *a tempo*. Dynamics include *pp*.
- Corni (F)** (Cornets (F)): Part 1 starts with a *rit.* section and then returns to *a tempo*. Dynamics include *pp*.
- Arpa** (Arpa): Part 1 starts with a *rit.* section and then returns to *a tempo*. Dynamics include *pp*.
- Pianoforte** (Pianoforte): Part 1 starts with a *rit.* section and then returns to *a tempo*. Dynamics include *p* and *pp*.
- Violini I** (Violins I): Part 1 starts with a *rit.* section and then returns to *a tempo*. Dynamics include *p*.
- Violini II** (Violins II): Part 1 starts with a *rit.* section and then returns to *a tempo*. Dynamics include *p*.
- Viola** (Viola): Part 1 starts with a *rit.* section and then returns to *a tempo*. Dynamics include *div.*, *p*, and *pp*.
- Violoncelli** (Violoncelli): Part 1 starts with a *rit.* section and then returns to *a tempo*. Dynamics include *div.*, *p*, and *pp*.
- Contrabasi** (Contrabasi): Part 1 starts with a *rit.* section and then returns to *a tempo*. Dynamics include *div.*, *arco*, *p*, and *pp*.

The score is marked *Largamente, con dolore* and includes a first ending bracket labeled **I**. The tempo markings are *rit.* and *a tempo*. The dynamics range from *pp* (pianissimo) to *p* (piano).

## 1. piemēra turpinājums (Devītās simfonijas II daļas pamattēma)

The musical score shows the continuation of the first theme. The woodwinds (Flutes, Clarinets, Bass Clarinet, Horns) play sustained chords. The strings (Violins I & II, Viola, Violoncello, Double Bass) play a rhythmic pattern of eighth notes. The Percussion part is mostly silent. The score includes dynamic markings like *15* and *a 2*.

106

*nopūtām*. Pēdējās izklāstītas paralēlos intervālos un dažviet iezīmē alūziju ar Piektais simfonijas *dzērvēs saucienu* (piemēram, [8]<sup>-2</sup>, [9]). Drīz, II daļas zelta griezuma punktā, ostinato slānis aplūst, mūzika uz īsu brīdi pierimst: rodas iespaids, ka daļas un acīmredzot visas simfonijas dramaturģijā nonāks līdz kāda svarīga jautājuma (problēmas) skaidras apzināšanās brīdim, līdz atskārsmei, ka jāmeklē un jāatrod risinājums. Būtiskais darbības pavērsiens ([10]<sup>-4</sup>) izcelts ar spilgtu žanra reminiscenci – četras valšveida taktis atsauc atmiņā psiholoģiski piesātināto lirisko valsī I daļas blakuspartijā, kurš plašu attīstību guva ekspozīcijas četraktu frāzēs un pēc tam kā lakoniska četrakte pavīdēja arī daļas izskaņā. Pavērsienu īpaši niansē savdabīgi poetizēts dejas traktējums – melodijas vārda tradicionālajā nozīmē te nav, savukārt pavādjuma pulsā, ko veido kamerstilā ieturēts, vientuļs mežraga solo, īstenotas smalkas ritma nobīdes.

Epizode jeb vidusdaļas trešais posms ([10]; sk. 2. piemēru 108.–109. lpp.) krasi kontrastē pārējai simfonijas mūzikai ar neikdienišķu, savā ziņā pat pārļaičīgu tēlainību, un, ņemot vērā mūzikas valodas līdzekļu kopumu, kā arī dažas vēsturiski veidojušās tradīcijas, to var skaidrot kā ideāla simbolu. Kā jau minēts, šis ir vismelodiskākais un demokrātiskākais tematiskais materiāls simfonijā. Stilistika daudzējādā ziņā atgādina 18.–19. gadsimta mijas mājas muzicēšanas intimitāti – piemēram, vācu un austriešu agrīnajam romantismam raksturīgo bīdermeijera kultūras smalki omulīgo nepretenciozitāti, ar kādu sastopamies mehānisko mūzikas ierīču melodijās un nereti arī Franča Šūberta daiļradē, vai krievu pilsētas romanču lirisko sentimentu (pirmās frāzes skaņu secība pat sakrīt ar spilgtu attiecīgā laikmeta atveidu Pētera Čaikovska operā *Jevgeņijs Oņegins*: proti, ar Tatjanas un Olgas duetu pirmajā ainā). Toties kamersimfoniskā faktūra un orķestrācija uzsver ko citu – tēla trauslumu un ireālo būtību. Obojas un čelestas, pēc tam flautas un čelestas unisonu melodija uz rimti ostinētā vijoļu akordu fona skan gluži kā no citas pasaules. Dzidrie tembri asociējas ar teiksmainām zvaniņu vai zvārgulišu skaņām, rosina dziļā garīguma piestrāvotu epizodes uztveri, kas atsauc atmiņā čelestas tembrā pausto kluso izdzīvošanas cerību Dmitrija Šostakoviča Ceturtās simfonijas fināla kodā un Piektās simfonijas I daļas kodā, tāpat Arvo Perta *tintinabuli* stila *jauno garīgumu*. Epizodes tematisma konsekvētā stilistiskā nošķirtība no pārējā mūzikas materiāla atgādina līdzīgu ideāla atveidi vairāku citu 20. gadsimta skaņražu mākslā, piemēram, garīga spēka pilno *dzimtenes tēmu* Bēlas Bartoka Koncerta orķestrim IV daļā *Pārtrauktais intermeco* vai poētisko Romanci no D. Šostakoviča mūzikas kinofilmam *Dundurs*. Taču Ā. Skulte neļauj liriskā tēla attīstībai ieilgt – ik pēc trim taktīm to pārtrauc kāpinātas romantiskas smeldzes straujš uzbangojums gandrīz pilnā orķestra *tutti*, kura daudzkārtējās nopūtu intonācijas visai ātri izplēn un apdziest dzestrās, vientulīgi tukšās tīro kvintu saskaņās. No tonālās semantikas viedokļa zīmīgi, ka pirmoreiz epizodes tēma skan si minorā, bet otrreiz – sibemol minorā. Tās abas ir vispārzināmas *tumšās* tonalitātes, kuru izvēle kā savdabīgs zemteksts komentē epizodes tematiskā materiāla ideālistisko gaišumu, savukārt skaņaugstuma pazeminājums par pustomi sasauca ar melodijā valdošajām pustomu (nopūtu) intonācijām.

Saisinātajā reprīzē ([13]) pamattēma izskan vēl daudz dziedošāk un savīļņotāk nekā daļas sākumā, bet vienlaikus – arī noturīgāk, objektīvāk. To veicina izklāsts kuplā figurācijā, pilnā stīgu grupā ar melodijas dublējumu koka pūšaminstrumentos, turklāt vairs netiek īstenots gājienu atgādinošais I–V pakāpes ostinato basos. Īsajai kodai ([14]) piemīt sēru raksturs, kas šķiet pat mazliet negaidīti, ņemot vērā līdzšinējās norises – epizodes apskaidroto gaišumu un reprīzes radīto stabilitāti. Vaidpilnu tercu motīvu lejupslīdošā hromatika tumši skanošā daudzbeimolu tonalitātē (mibemol minors) sabalsojas ar atjaunotu I–V pakāpes ostinato, kas tagad timpānu partijā īstenots bēthoveniski *klauvējošos* trioļu ritmos. Tādēļ mūzika žanriski tuvinās sēru maršam un pauž liktenīgas nenovēršamības vaibstus.

## 2. piemērs (Devītās simfonijas II daļas epizode)

10  
Cantabile amoroso

85

a 2

f

Fl. 1, 2

Fl. 5

Ob. 1, 2  
I. solo  
p

C. ingl.

Cl. 1, 2  
(B)

Cl. basso  
(B)

Fag. 1, 2

C-fag.

Corn. (F)

Timp.

Celesta  
p

Pte

10  
Cantabile amoroso  
div. a. 3

pp

Violini I

Violini II

Viola

Violoncelli

Contrabassi

108

Simfonijas II daļa klusināti izdziest krāšņās vēlinā romantisma harmonijās, radot priekšstatu par subjektīvu pasaulztveri un dziļi individuālu pārdzīvojumu.

Devītās simfonijas **III daļa** – fināls – veidota brīvi traktētā sonātes formā ar epizodi izstrādājuma vietā un ar kodu, taču posmu proporcijas un dramaturģija tuvina finālu izvērstai trijdaļformai ar kodu. Divas galvenās pretstatīto tēlu sfēras te ir enerģiska darbība formas malējās fāzēs (ekspozīcijas galvenajā partijā un reprīzē) un skumīga apcere vidējā fāzē (ekspozīcijas blakuspartijā un epizodē), kā arī kodā.



## 2. piemēra turpinājums (Devītās simfonijas II daļas epizode)

The image displays a page of a musical score for the second part of the Ninth Symphony. The score is arranged in a standard orchestral format with multiple staves. The instruments listed on the left are: Fl. 1, 2; Fl. 3; Ob. 1, 2; C. ingl.; Cl. 1, 2 (B); Cl. b. (B); Fag. 1, 2; C.fag.; Corni (F); Timp.; Ptte; Arpa; Vln. I; Vln. II; Vie; Vc.; and Cb. The score is divided into three measures. The first measure is marked with a forte (*f*) dynamic. The second measure is marked with a piano (*p*) dynamic and includes a 'rit.' (ritardando) instruction. The third measure is marked with a piano-piano (*pp*) dynamic and includes an 'a tempo' instruction. The score features various musical notations, including notes, rests, and dynamic markings.

Galvenās partijas veidols un attīstība lielā mērā sasauca ar I daļas galveno partiju. Smagnējam marša pulsam plastiskākus vaibstus piešķir biežs pasāžu caurvijums sīkās nošu vērtībās. Tēmai iezīmīgā trioļu kustība, kas sākumā ([1] <sup>-4</sup>, [1]) tieši saistīta ar fanfaru intonācijām, vēlāk ātrā tempa un ilgstošā izklāsta dēļ daļēji tuvinās tarantellai, tomēr kopējā smagnējība liedz tai pārtapt viennozīmīgā dejas žanrā. Tā kā melodijā valda augšupvirze, rodas priekšstats par uzvaras marša un masu dejas sintēzē izteiktu kolektīva prieka apziņu, savukārt ilgstoši valdošo trohaja metru var uztvert kā latviskas mūzikas valodas īpatnību; šeit izpaužas saikne ar Ā. Skultes agrīnajai daiļradei tipisko ritmiku, kuras iezīmes aplūkojusi I. Lukašinska [Lukašinska 1980 : 30]. Atšķirībā no raksturā tuvs

I daļas galvenās partijas finālā pamattēma attīstās daudz viendabīgāk, bez uzsvērtām formas posmu robežām un gandrīz bez iekšējiem noskaņu kontrastiem. Pat posmos, kur norit instrumentu grupu sasaukšanās ([5], [12], [13]), rodas nevis dialoga iespāids, bet priekšstats par visu iesaistīto dalībnieku pakļaušanos vienotam metroritma pulsam, asociatīvi – par cilvēciskās individualitātes zaudēšanu. Šādas situācijas ilgstamība veic I daļas galvenās partijas attīstībai analogu muzikālpsiholoģisko iedarbību: tēlainība pamazām iegūst groteskus vaibstus, atgādinot urrāoptimistisku, pat trulu visatļautību. Līksmojošā tēla ārišķīgā uzspēlētība sevišķi saasināta trilleru un tremolo virknēs ([16], [19] + 3) un rosina cilvēciskās sfēras reakciju – skumji lirisku izteiksmi blakuspartijā ([21]), kas pilnībā balstīta simfonijas vadtēmas ritmā un daudzējādā ziņā sakritīga arī melodiski. Tomēr blakuspartijas īsums un strukturālā nenoslēgtība piešķir tai pārejas vaibstus, liek uztvert šo posmu vienīgi kā *tiltu* no pamattēmas uz epizodi.

Epizode ([22]) veidota no trim tematiskiem materiāliem un, attiecīgi, no trim ne pārāk plašām fāzēm. To secība liecina ne vien par komponista individualizētu pieeju skaņdarba dramaturģijai, bet arī par *slēptās programmas* esamību. Pirmajai fāzei piemīt sēru raksturs, tas atgādina II daļas kodu ne tikai tēlainībā, bet arī konkrētās muzikālās detaļās (ostinato lietojums, tostarp arī pazīstamie ostinētie trioļu klauvēji – nu jau ne tikai timpānu, bet arī kontrabasu un basklarnetes partijās, [24]). Tomēr pasakaljai tuvais ritējums te ir krietni plašāk izvērstis un melodijas veidols daudz atturīgāks nekā II daļas kodā, tāpēc epizodes pirmais posms gūst nevis šauri individuāla pārdzīvojuma, bet objektīva vispārinājuma vaibstus.

Turpretī epizodes otrā fāze ([25]) izskan kā subjektīvi liriska atkāpe ar ievērojamu psiholoģisko padziļinājumu. Tā veidota monologa žanrā, kamersimfoniskā faktūrā. Emocionāli rečitējošās melodijas ilgstošais izklāsts klarnetes solo atsauc atmiņā klarnešu tembrā balstīto I daļas lirisko blakuspartiju. Arfas ostinētie tercu gājiņi uzbur pavadījumā spilgtu Hronosa, nepielūdzamā un nenovēršami aizritošā laika tēlu, veidojot alūziju ar vairāku komponistu vēlinajām, mūža izskaņas apdvestajām simfonijām (G. Mālera Devītā, S. Prokofjeva Septītā, D. Šostakoviča 15. simfonija). Tā kā šie tercu motīvi ir lejupvērsti un pārsvarā sastopama mazā terca, tie attāli asociējas ar dzeguzes kūkošanu, kas senos tautas ticējumos saistās ar atlikušo dzīves gadu skaitīšanu. Vienmērīgais ritms atgādina pulksteņa tikškus, un te saskatāms jau simfonijas I daļā ieskicētais un II daļā attīstītais *klauvējienu* vai *sirdspukstu* tēla tālāks izvērsums; liktenīgi skumjo noskaņu paspilgtina visu faktūras līniju lejupvirze (turklāt pavadījumā – hromatizēta) un ostinētās tercas pārtapšana par vientulīgi skanošu tīru kvintu posma noslēgumā, kur arfu dublē vēsi noslēpumaina flautas spēle zemā reģistrā. Tas viss apliecina dziļi traģiskas situācijas izveidošanos simfonijas *bezvārdu sižetā* jeb slēptajā programmā un, atbilstoši Ā. Skultes daiļrades pamatnostādņem, notikušajam noteikti ir vajadzīgs kaut daļējs pozitīvs līdzsvars, ko sniedz epizodes pēdējā, trešā fāze.

Trešajā fāzē ([29]) komponists iekļāvis reminiscenci no simfonijas II daļas epizodes – no ideāla atveida (sk. 3. piemēru 112.–113. lpp.). Apziņa, ka pastāv ideāls, kaut nerasniedzams, atmiņas par sapni, kaut neīstenotu, sniedz mierinājumu nosacīti iedomātajam *simfonijas varonim*. Vēl vairāk – kā vērosim fināla reprīzē, gūtais mierinājums spēj pat iedvesmot uz ticību dzīvei un atgriešanos pie aktīvas darbības, rosināt jaunam, visnotaļ pārlicinošam pacēlumam. Reminiscencē saglabājas II daļas epizodei raksturīgā sadzīviskā nepretenciozitāte un smalks dekoratīvu tembru lietojums kamersimfoniskā faktūrā – frāžu sākumos oboju un pirmās vijoles dublē čelesta, līdzīgi kā II daļā, bet frāžu noslēgumos flautu ansamblim pievienojas trijstūra iezīmīgais tembrs. Toties principiāli mainīta pazīstamā materiāla struktūra un metroritmiskais izklāsts – daži melodijas motīvi skan ritma paplašinājumā, radot kinematogrāfisku palēninātas filmas efektu, turpinājumā intensīvāk izmantota sekvencēšana. Lirisko apceri vairs nepārtrauc regulāra uzbangojumu ielaušanās – ir tikai viens, toties apjomīgs kāpinājums posma noslēgumā. Savukārt kā bezkaislīgs atgādinājums par patieso situāciju visas reminiscences laikā arfas partijā turpina skanēt no otrās fāzes aizgūtais pulksteņa tikšķu motīvs, sākotnēji oktāvas gājienos, pēc tam aizvien sašaurinoties. III daļas *zelta griezuma* punktā īstenotās reminiscences radīto tēlaino iespaidu varētu asociatīvi salīdzināt ar dziļu skumju un vientulības pārņemtā *simfonijas varoņa* negaidītu, toties garīgi stiprinošu atkalredzēšanos ar sen nesastaptu, bet draudzīgu, uzticamu un saprotošu cilvēku.

Reprīzes ([30]<sup>+2</sup>) sākumposmā strauji atjaunojas enerģija un dzīvesspars. Tā kopumā ir saīsināta, un tas panākts, abas tēmas – galveno un blakuspartiju – izklāstot līdzsvarotākos apjomos nekā ekspozīcijā. Iepriekš plašu izvērsumu guvusi galvenā partija šeit ir saīsināta, toties ekspozīcijā bikli iezīmētā blakuspartija krietni paplašināta atbilstoši savai saturiskajai funkcijai – cilvēciskā tēla psiholoģiskai atklāsmei. Tā kā galvenā partija reprīzē ieturēta ne vairs divdaļu, bet trijdaļu metrā, tajā mazāk jūtams marša, vairāk dejas iespaids. Metra risinājums ļauj galvenajā partijā ieskanēties arī vadtēmas intonācijām, kas veido blakuspartijas pamatu. Līdz ar to, atšķirībā no abu tēmu dramaturģiskā pretstatījuma ekspozīcijā, reprīzē galvenā un blakuspartija pārstāv vienu un to pašu – spriežot pēc emocionālās nokrāsas, gaišo un cilvēcisko tēlu sfēru. Tas asociatīvi norāda uz sākotnēji iezīmētās konfliktsituācijas pozitīvu risinājumu, uz reminiscencē spēkus guvušā *simfonijas varoņa* morālo pārkumu, varbūt pat garīgo uzvaru pār šķēršļiem. Blakuspartija ([36]<sup>-2</sup>) izskan kā kaismīga patosa pilns himniskais dziedājums un veido visas simfonijas apoteozi. Vadtēma te gūst plašu simfonizētu attīstību, spožā skanējumā sevišķi izceļot pūšaminstrumentu grupu, dažbrīd asociatīvi tuvinoties majestātiskam daudzu balsu dziedātam korālim ([39]<sup>+1</sup>). Tādējādi reprīzes attīstība gandrīz līdz pašām tās beigām pieļauj atklāti optimistisku simfonijas risinājumu, vēl vairāk – augstā reģistra pārsvars un gaviļu intonācijas daudzējādā ziņā pat orientē uz šādu izskaņu. Vienlaikus nevar atstāt bez ievēribas slēpt

### 3. piemērs (Devītās simfonijas III daļas epizodes trešā fāze)

The musical score is for the third phase of the third movement of the Ninth Symphony. It is written in 3/4 time and includes the following instruments and parts:

- Fl. 1, 2
- Fl. piccolo
- Ob. 1, 2
- Cl. 1, 2 (B)
- Corni (F)
- Triangolo
- Celesta
- Arpa
- Violini I
- Violini II
- Viola
- Violoncelli
- Contrabassi

The score is marked with tempo changes: *rit.*, *Andante*, *rit.*, and *a tempo*. Dynamic markings include *pp*, *p*, and *a 2*. The first measure is marked with a box containing the number 29.

dramatismu, ko pauž stīgu grupas ostinēto pavadījuma akordu saikne ar liktenīgo klauvējienu tēlu. Blakuspartijas otrajā pusē (no [38]) tēlainība kļūst jau jūtami ambivalenta – no vienas puses, orķestra *tutti* enerģiskos ritmos turpina gaišās noskaņas attīstību, no otras, vairākas izmaiņas mūzikas valodā ļauj priest, ka līdztekus optimistiskam risinājumam tagad tiek pieļauts arī traģisks. Melodijā lielāku lomu gūst lejupvirze, tai skaitā lejupvērstas sekundas, ko var skaidrot kā vaidu intonācijas; spriedzi pastiprina arī stīgu instrumentu satrauktais tremolo reprīzes noslēgumā.

Izšķirošo lūzumu simfonijas dramaturģijā iezīmē fināla reprīzes un kodas ([41]) saskarē īstenotā sakritienkadence. Ilgstošā, gaidpilni sasprindzinātā kāpinājumā sasniegtais, gandrīz pilnā *tutti* skanošais mi minora akords plašā salikumā aptver visu orķestra diapazonu. Izteismīgi iezīmēts ar lielo bungu un sevišķi tamtama sitienu, tas

### 3. piemēra turpinājums (Devītās simfonijas III daļas epizodes trešā fāze)

rit. a tempo poco a poco accelerando

Fl. 1, 2  
Fl. picc.  
Ob. 1, 2  
Cl. 1, 2 (B)  
Corni (F)  
Tri.  
Celesta  
Arpa  
Vln. I  
Vln. II  
Vle.  
Vc.  
Cb.

195

*mp*  
*mf*  
*p*  
*mf*

*pizz.*  
*unis.*  
*p*  
*unis.*

asociējas ar negrozāma rezultāta pasludināšanu, apliecina mērķa nesasniedzību un acumirkli rosina spēcīgu katarsi. Visa turpmākā koda gaita tikai apstiprina lūzuma brīdī atklājušos traģisko koncepciju. Orķestra grupu, vēlāk atsevišķu instrumentu sasauces vispirms izskan skarbos akordos, pēc tam žēlabainās mazo sekundu nopūtās, kas pauž izšķirošu atgriešanos pie simfonijas ievadā, vadtēmā vērojamā lamento žanra. Melodijā valda lejupslidošas, pārsvarā hromatizētas līnijas, ko pavada nepārtraukts minora tonikas ērgelpunkts, ilgstošs, ļoti pakāpenisks diminuendo un registra pazemināšanās. Apliecinot cilvēciskās sfēras nozīmi simfonijas tēlainībā, ar vadtēmu saistīti arī paši pēdējie tematiskie impulsi, kas īstenojas tad, kad melodiskā attīstība skaņdarbā jau ir beigusies: timpāni vēl divreiz izklāsta vadtēmas ritmformulu, atkārtojot vienu pašu tonikas skaņu, un pēc tam mūzika izdziest.

Šāds simfonijas noslēgums norāda uz samierināšanos, bet ne uz sakāvi klasiskajā traģiskas izpratnē. Par sakāvi nevar runāt, jo galvenā nozīme simfonijas dramaturģijā nav atklāti izteiktai pretspēku cīņai. Te nav ilgstošas, procesuāli atspoguļotas konfliktējošu pušu sadursmes, toties īstenoti atšķirīgu tēlu sfēru blakusnostatījumi un paralēla attīstība – šīs iezīmes izriet no Ā. Skultem tipiskās episkās dramaturģijas. Uzlūkojot fināla norises, nav grūti pamanīt, ka cilvēciskā tēla un tam pretstāvošās, domājams, ar sabiedrības tēlu saistītās sfēras dialogs atrisinās jau epizodes beigās. Ideāla reminiscence atjauno cilvēka garīgos spēkus un sniedz spēju neuztvert pretstāvošo sfēru kā problēmu, kas jāatrisina realitātē, ļauj pacelties pāri draudošai, bet reālā sadursmē nepāraugušai konfliktsituācijai. Līdz ar to reprīzē ir atrisinājušās agrākās pretrunas, vairs nepastāv cilvēka un sabiedrības domājamā konfrontācija. Tātad tas spēks, kura priekšā *simfonijas varonis* tomēr ir spiests kapitulēt kodā, ir kāds cits, spriežot pēc izteiksmes spraiguma, daudz lielāks *force majeure*, asociatīvi – Dzīvības un Nāves neatrisināmā problēma. Starp citu, šāds skatījums pieļauj hipotētisku autobiogrāfisku skaidrojumu: komponista darbības rosīgākie un ražīgākie gadi tika aizvadīti sabiedriskajā iekārtā, kas daudzkārt mēdza radikāli iejaukties tautu un cilvēku likteņos, tai skaitā centās uztiept māksliniekiem dažādu normatīvu ievērošanu. 80. gados, *pārbūves* un tuvojošās Trešās atmodas apstākļos, skaņradis līdz ar tautu beidzot guva pacilājošu radošās brīvības garantiju, taču gadu nasta rosināja skumju nožēlu par daiļradei (un, iespējams, pilnvērtīgai dzīvei kopumā) zaudēto laiku, veicināja skeptisku attieksmi pret iespēju atgūt iekavēto.

Līdztekus tikko piedāvātajai *slēptās programmas* versijai Devītās simfonijas koncepcijā iezīmējas cilvēciskā gara saplūsme ar dabas vienoto veselumu un tās mūžīgo apriti. Tā ievērojami vairo apskaidrotības, asociatīvi – nodzīvotā mūža garīgas piepildītības sajūtu un ļauj uztvert šo skaņdarbu kā sirmā komponista daiļrades cēlu un spožu vainagojumu. Simfonijas mūzika atspoguļo pasaulredzējumu, kādu pauž pieredzes bagāts optimists, kuram vēsturisko apstākļu dēļ ilgstoši bijis jādzīvo pseidooptimisma apstākļos.

\* \* \*

Ādolfa Skultes vēlino opusu, tostarp Devītās simfonijas, izteiksme ļauj labāk izprast arī viņa agrāko darbu koncepcijas, to oficiāli nekonkretizētās nianšes, pat *slēptās programmas* klātbūtni. Tā atklājas skaņdarba struktūras īpatnībās, tematiskā materiāla izklāsta secībā, sadzīves žanru pārtveres veidā (žanru poetizācija, transformācija, retāk groteska). Būtisks, taču ne ikreiz tieši uztverams skaidrotājfaktors ir attiecības starp tīri muzikālo skaņdarbu vai tā posma veidolu un autora vārdiskajiem komentāriem.

Ā. Skultes daiļrades un radošo metožu detalizēta izpēte neapšaubāmi veicina pilnīgāku priekšstatu par tiem mākslinieciskās darbības psiholoģiskajiem mehānismiem, kas bijuši izplatīti 20. gadsimta otrās puses latviešu mūzikā. Līdz ar to pamazām top zinātnisks pamats šī

laikmeta mākslinieku radošās psiholoģijas visaptverošam salīdzinājumam; tā galamērķis ir rosināt plašākas sabiedrības interesi un izpratni par reizēm nepelnīti piemirstām mūsu kultūrmantojuma lappusēm.

## **DIE NEUNTE SINFONIE VON ĀDOLFS SKULTE – DIE VOLLENDUNG SEINER SCHÖPFERISCHEN EVOLUTION**

**Armands Šuriņš**

### **Zusammenfassung**

2009 feiern wir das 100-jährige Jubiläum von **Ādolfs Skulte** (1909–2000) – einem der größten lettischen Sinfoniker, meisterhaften Fortsetzer der pädagogischen Tradition seines Professors Jāzeps Vītols an unserer Musikhochschule.

Aus verschiedenen Gründen ist das Schaffen von Ā. Skulte, besonders das spätere (80.–90. Jahre des 20. Jahrhunderts), noch nicht grundsätzlich erforscht. Doch gerade seine letzten Sinfonien – die Siebente (1981), die Achte (1984) und die Neunte (1986–1987) – vervollkommen wesentlich die bisherigen Vorstellungen von der Leistung des Komponisten, deswegen liegt dieser Forschung die am wenigsten in der Öffentlichkeit bekannte Sinfonie von Ā. Skulte – die Neunte – zu Grunde.

Am Anfang der Schrift gibt es eine kurze Übersicht der Literatur über Ā. Skulte. Weiter folgt ein Versuch der chronologischen Periodisierung seines Schaffens. Hier wird viel Aufmerksamkeit der Inhaltsdarstellung in der Musik gewidmet, sowie auch den Beziehungen des Künstlers zur politischen Macht, die die Notwendigkeit einer verhüllten Ausdrucksweise bedingten. Auch Ā. Skultes veränderliche Einstellung zur Notwendigkeit, das Schaffen den Normen der offiziellen Ideologie unterzuordnen, lässt verschiedene Varianten der Periodisierung seines Schaffens bieten. Im Hauptteil des Beitrags wird die Neunte Sinfonie von Ā. Skulte eingehender betrachtet – da diese Sinfonie viele Aspekte der umfangreichen, in schöpferischer Tätigkeit erworbenen Erfahrung des Komponisten widerspiegelt. Sein resümierender Rückblick auf den zurückgelegten Weg ist hier auf allen Ebenen zu spüren – wie in der ganzen Struktur der Komposition, so auch in der spezifisch musikalischen Lösung der kleinsten Details.

Die Musik von Ādolfs Skulte ist stark von der Romantik und dem Impressionismus beeinflusst, nicht so deutlich ist aber der Einfluss der Klassik und der Volksmusik. Die optimistische Lebensauffassung des Komponisten wurzelt im intellektuell geordneten Weltgefühl, im Gefühl der geistigen Stärke der Natur und Kunst, im humanistischen Glauben an Menschenverstand und Vitalität des Volkes.

Kennzeichnend für Ā. Skulte ist die epische Dramaturgie, aus der die außerordentliche Klarheit der Musikform, mit der Architektur verwandte Stabilität und Übersichtlichkeit der Struktur hervorgeht. Typisch für die Form seiner Sinfonien ist die ständige Wechselwirkung zwischen der Tradition des mehrteiligen Zyklus der Sinfonie und dem Genre des einteiligen Poems.

Um ohne Text den Inhalt der nichtprogrammatischen Musik zu konkretisieren, benutzt Ā. Skulte sehr oft Leitthemen, verwirklicht Reminiszenzen. Nicht selten bildet er Allusionen, zitiert veränderte, gut bekannte, darunter auch volkstümliche Melodien, die für die Zuhörer schon längst zum Symbol geworden sind, und so finden wir praktisch in allen seinen Sinfonien die versteckte Programmatik.

Wie die meisten Werke von Ā. Skulte, so vertritt auch die **Neunte Sinfonie** den Typ der episch dramatischen Sinfonik, aber die tragische Konzeption dieser Komposition (die ist nur noch in der Fünften Sinfonie anzutreffen) ist für den Stil des Komponisten nicht eigen. Die Wahl der Konzeption ist auf die Entstehungszeit des Werkes – das Lebensende des Autors – zurückzuführen und es lassen sich gewisse Parallelen zu den *Abschiedssinfonien* anderer hervorragender Komponisten ziehen – zur Vierten von Johannes Brahms, zur Neunten von Gustav Mahler, Fünften von Arthur Honegger, Siebenten von Sergei Prokofjew, zur 14. und 15. Sinfonie von Dmitri Schostakowitsch, zur 20. und 21. Sinfonie von Jānis Ivanovs, Neunten von Artūrs Grīnups u.a. Doch im Werk von Ā. Skulte fühlt man viel weniger Verlust, Heftigkeit, Unerfülltheit, hier merkt man keine Enttäuschung, keinen Protest, keine Verzweiflung, Einsamkeit oder Hoffnungslosigkeit, dafür aber die suggerierende Ausstrahlung der verklärten Lebensweisheit. Das assoziiert sich mit einer allumfassenden Lebensbetrachtung und dadurch steht die Neunte Sinfonie von Ā. Skulte am nächsten zur Vierten von J. Brahms und zur Siebenten von S. Prokofjew, teilweise auch zur 20. Sinfonie von J. Ivanovs.

Davon, dass die Neunte Sinfonie ein Resümee des Schaffens von Ā. Skulte ist, zeugt eine Reihe für seinen Stil typischer Verfahren, die in diesem Werk deutlich zu Tage kommen. Die Zahl der Sätze der Sinfonie – drei – ist kleiner als die klassische Vierteiligkeit. Die Sätze werden durch die Anwendung des Leitthemas (das Einleitungsthema des ersten Satzes) und durch die intonative Verwandtschaft verschiedener Themen eng verbunden (zum Teil wird sogar das Prinzip der Monothematik verwirklicht). Ein sehr wichtiges Detail der Konzeption zeigt die Reminiszenz – der Stoff einer Episode des zweiten Satzes klingt verändert im dritten Satz kurz vor der Reprise; das zeugt von verklärter Versöhnung, vom Glauben an die ethischen Ideale und vom ästhetischen Schönheitsgefühl (Notenbeispiele 2 und 3).

Es ist wesentlich, dass in allen wichtigsten Themen schon bekannte Zeichen des Stils von Ā. Skulte in erneuerter Gestalt zu hören sind – das



zeigt allegorisch die Beständigkeit der geistigen Welt des Autors, seine Treue den Idealen. So ist, z.B., im Leitthema der Neunten Sinfonie die Allusion aus dem inhaltlich vieldeutigen Leitthema der Fünften Sinfonie – *der Ruf des weggehenden Kranichs im Herbst* herauszuhören (eine bildhafte Bezeichnung des Komponisten für die tragischen Schicksalswege des Volkes) [Lukašinska 1987 : 126]. Die energischen Grundthemen des ersten und des dritten Satzes erinnern an das Finale der Dritten und an die gesättigten Vorgänge der Randsätze der Sechsten Sinfonie.

Der koloristisch meditative Ausdruck des zweiten Satzes resümiert praktisch die Bildhaftigkeit der langsamen Teile aller vorhergehenden Sinfonien von Ā. Skulte (Notenbeispiel 1). In der Entwicklung mehrerer Themen sind auch psychologisch fein nuancierte Umgestaltungen der anfänglich gewählten Umgangsmusikgattung zu beobachten (z.B., das walzerartige Nebenthema des ersten Satzes oder der Tanz-Marsch des dritten Satzes).

Der Ausdruck des Spätwerks von Ā. Skulte lässt mit größerer Sicherheit über die Konzeption seiner früheren Werke, über ihre offiziell nicht konkretisierten Nuancen, über das Vorhandensein der *versteckten Programmatik* schlussfolgern. Diese äußert sich in den Eigenheiten der Struktur des Werkes, in der Reihenfolge der Darlegung des thematischen Stoffes, in der Poetisierung der Gattung, Gattungstransformation, seltener auch Gattungsgroteske. Ein wesentlicher, aber nicht leicht auffassbarer Erklärungsfaktor sind die Beziehungen zwischen der musikalischen Gestaltung und den textlichen Kommentaren des Autors.

Eine eingehende Forschung der Schaffungsmethoden von Ā. Skulte verschafft eine vollständigere Vorstellung davon, was für psychologische Mechanismen der schöpferischen Tätigkeit unter den lettischen Komponisten der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts verbreitet waren. Dadurch wird der wissenschaftliche Grund für die Erforschung und Bewertung der schöpferischen Psychologie der Künstler dieser Zeit bereichert.

## Literatūra

Bērziņa, Vizbulīte. Ā. Skultes simfonija-poēma korim un orķestrim „Ave sol!“ . *Latviešu mūzika II / Sakārtojusi Silvija Stumbre*. Rīga: Latvijas Valsts izdevniecība, 1962, 57.–70. lpp.

Briede, Vija. *Latviešu operteātris*. Rīga: Zinātne, 1987

Gailīte, Zane. Par Ādolfā Skultes simfoniskās mūzikas estētiku un uztveres psiholoģiju. *Literatūra un Māksla*. 1984, 19. oktobris

Gailīte, Zane. Simfoniskas krāsas. Ādolfam Skultem – 80! *Māksla* 5 (1989), 39.–40. lpp.

- Grīnfelds, Nilss. *Ā. Skultes Simfonija / Sērija Palīgs mūzikas klausītājiem*. Rīga: Latvijas Valsts izdevniecība, 1955
- Jofe, Elhonons. Par Ādolfa Skultes simfonismu. *Latviešu mūzika XI / Sast. Arvīds Darkevics un Ludvigs Kārklīšs*. Rīga: Liesma, 1974, 98.–122. lpp.
- Kārklīšs, Ludvigs. *Jāņa Ivanova simfonisms*. Rīga: Liesma, 1978
- Kārklīšs, Ludvigs. *Simfoniskā mūzika Latvijā*. Rīga: Liesma, 1990
- Kārklīšs, Ludvigs. *Simfoniskie darbi latviešu mūzikā*. Rīga: Liesma, 1973
- Klotiņš, Arnolds. *Alfrēds Kalniņš*. Rīga: Zinātne, 1979
- Klotiņš, Arnolds. Folkloras interpretācija un mūzikas saturs. *Latviešu mūzika X / Sastādījuši Arvīds Darkevics un Ludvigs Kārklīšs*. Rīga: Liesma, 1973, 30.–57. lpp.
- Klotiņš, Arnolds. Sešdesmito gadu otro pusi rezumējot. *Latviešu mūzika VIII / Sakārtojuši Arvīds Darkevics un Ludvigs Kārklīšs*. Rīga: Liesma, 1970, 53.–109. lpp.
- Krasinska, Lija. *Ādolfs Skulte / Buklets sakarā ar komponista 50 gadu jubileju un jubilejas autorkoncerta programma*. Rīga: PSRS Mūzikas fonda Latvijas nodaļa, 1959
- Kudiņš, Jānis. *Artūra Grīnupa Sinfonia per archi / Sērija Komponists un skaņdarbs. Latviešu mūzika tuvplānā*. Rīga: Musica Baltica, 2006
- Kulbergs, Jāzeps. *Ādolfa Skultes simfoniskā poēma „Viļņi“ / Sērija Palīgs mūzikas klausītājiem*. Rīga: Latvijas Valsts izdevniecība, 1964
- Lukašinska, Inta. *Ādolfa Skultes daiļrade / Latviešu mūzikas vēstures materiāli*. Rīga: Mācību iestāžu metodiskais kabinets, 1980
- Lukašinska, Inta. *Ādolfs Skulte*. Rīga: Liesma, 1987
- Pelēcis, Georgs. *Jānis Ivanovs. XX simfonija / Sērija Komponists un laikmets. Latviešu mūzika tuvplānā*. Rīga: Musica Baltica, 2005
- Skulte, Ādolfs. Mūža ritums atmiņu gaismā. *Latvju mūzika* 26 (1997), 2977.–2986. lpp.; 27 (1999), 3176.–3185. lpp.; 28 (2000), 3334.–3345. lpp.
- Stumbre, Silvija. *Ā. Skultes balets „Brīvības sakta“ / Sērija Palīgs mūzikas klausītājiem*. Rīga: Latvijas Valsts izdevniecība, 1955
- Stumbre, Silvija. Ādolfa Skultes opera „Princese Gundega“. *Latviešu mūzika X / Sast. Arvīds Darkevics un Ludvigs Kārklīšs*. Rīga: Liesma, 1973, 80.–89. lpp.
- Voskresenska, Jeļena. *Ādolfa Skultes Trešā un Ceturtā simfonija / Sērija Palīgs mūzikas klausītājiem*. Rīga: Liesma, 1968
- Voskresenska, Jeļena. Pirmie latviešu padomju baleti. *Latviešu mūzika X / Sast. Arvīds Darkevics un Ludvigs Kārklīšs*. Rīga: Liesma, 1973, 58.–79. lpp.

Zemzare, Ingrīda. ... katrs audzēknis man – maza planēta. *Padomju Jaunatne*. 1979, 4. novembris

Zemzaris, Imants. Tepat uz zemes. Ādolfam Skultem – 80! *Māksla* 5 (1989), 40.–41. lpp.

Арановский, Марк. *Симфонические искания*. Ленинград: Советский композитор, 1979

Берзиня, Визбулите. Вокальная симфония Адольфа Скултэ. *Советская музыка* 6 (1960), с. 44–46

Витолинь, Яков. Адольф Скултэ. Первая симфония. *55 советских симфоний* / Сост. Борис Арапов [и др.]. Ленинград: Советский композитор, 1961, с. 222–227

Красинская, Лия. *Адольф Скултэ*. Москва: Советский композитор, 1959

Лейте, Инесса. Обновление мысли [О творчестве латышского композитора Адольфа Скултэ]. *Советская музыка* 2 (1980), с. 6–9

### Citi avoti

Grāvītis, Oļģerts. Sarunas par Ādolfu Skulti laikā no 1993. līdz 2009. gadam / Pieraksti Armanda Šuriņa personiskajā arhīvā

Kudiņš, Jānis. *Ādolfs Skulte*. <<http://www.lmic.lv/core.php?pageId=722&id=325>>

*Nepabeigta saruna. Komponists Ādolfs Skulte* / Dokumentāla videofilma (1984–1999): operators Gvido Skulte

Selga, Elīna. *Formveides īpatnības Ādolfa Skultes VIII simfonijā* / Datorraksts (glabājas Jāzepa Mediņa Rīgas Mūzikas vidusskolas bibliotēkā). Rīga, 2003

Skulte, Ādolfs. *Devītā simfonija* / Partitūra: komponista rokraksta kopija (glabājas Latvijas Nacionālās bibliotēkas Mūzikas nodaļā)

Skulte, Gvido. Sarunas par tēvu Ādolfu Skulti 2007. un 2008. gadā / Pieraksts Armanda Šuriņa personiskajā arhīvā