

# ĀDOLFA SKULTES MŪZIKAS STILA ZĪMES UN TO IZPAUSME VIŅA SIMFONISMĀ (KOMPONISTA SIMTGADI ATCEROTIES)

Armands Šuriņš

*Ādolfa Skultes simfonijai [...] būtu jāatstāj  
laikmeta zīmes iespaids. Viņa neparastais  
talants nobriest [...] ļoti pārlicinoši; no tagadējiem  
[latviešu komponistiem – A. Š.] neviens netiek viņam līdzī*  
(profesors Jāzeps Vītols vēstulē vācbaltu mūziķei Irēnei Narvaitei  
1942. gada Jānos Gaujienā)

*Ādolfs Skulte – Saules, Gaismas un Brīvības dziesminieks  
(muzikologs, latviešu simfonisma ilggadējs un erudīts pētnieks  
prof. Dr. habil. art. Ludvigs Kārklīņš:  
no sarunas ar raksta autoru 1999. gadā)*

*Es gribētu profesoram [Ā. Skultem – A. Š.] pateikt  
lielu paldies par to, ka mēs esam tik dažādi*  
(komponists, prof. emeritus Romualds Kalsons, prof. Ā. Skultes  
kompozīcijas klases 1960. gada absolvents. Lukašinska, 1987 : 157)

*Ādolfs Skulte – viens no pēdējiem Latvijā strauji  
izmirstošās džentlmeņu sugas pārstāvjiem  
(pianiste, prof. emeritus Valda Kalniņa  
Ā. Skultes 85. dzimšanas dienas svinību runā  
JVLMA 1994. gada oktobrī)*

50

2009. gada nogalē apritēja 100 gadi, kopš dzimis latviešu komponists Ādolfs Skulte (1909.28.10. Kijevā – 2000.20.03. Rīgā). Līdzīgi kā citas mūsu kultūras darbinieku simtgades, arī šī jubileja tika atzīmēta, veltot pastiprinātu uzmanību mākslinieka personībai un daiļradei. Ā. Skultes mūzika biežāk nekā parasti skanēja koncertzālēs un radiopārraidēs: atcerēsimies kaut vai vērienīgo oratoriālās Otrās simfonijas *Ave sol* interpretāciju Lielajā ģildē 2009. gada 29. oktobrī diriģenta Andra Vecumnieka vadībā. Komponista veikums tika iztīrīts vairākās muzikoloģiskās konferencēs un zinātniskos darbos; pēdējo vidū – arī šī raksta autora publikācija *Ādolfa Skultes Devītā simfonija – viņa radošā ceļa vainagojums* krājumā *Mūzikas akadēmijas raksti, VI* (Šuriņš, 2009).

Tomēr, vērojot Latvijas mūzikas dzīvi kopumā, nākas secināt, ka pēc intereses uzplūdiem komponistu simtgadēs nereti iestājas zināms apstākums viņu mūzikas atskaņojumos un izpētē. Tā, piemēram, nepelnīti maz mūsu šībrīža koncertpraksē pārstāvēti nesenie jubilāri Helmers Pavasars (simtgade 2003. gadā), Pēteris Barisons un Jānis Kalniņš (2004), Arvīds Žilinskis un Bruno Skulte (2005), Leonīds Vīgners un Volfgangs Dārziņš (2006), nu jau tas pats sakāms arī par Nilsu Grīnfeldu (2007) un Jāni Ķepīti (2008). Daļēji šis *jubileju sindroms* skāris pat tāda mēroga personību kā Jānis Mediņš, kura skaņdarbu vieta ikdienas mūzikas dzīvē

pēdējo 20 gadu laikā vairs nav sasniegusi to unikālo intensitātes un augsta mākslinieciska līmeņa apvienojumu, kas iezīmējās ar tautas Trešo atmodu skaisti sakritīgajā komponista simtgadē (1990).

Protams, ir arī pozitīvi izņēmumi pēdējās desmitgades komponistu simtgadnieku vidū. Te jāmin, piemēram, Lūcija Garūta (2002), kuras mūzikas atskaņojumus sevišķi veicina L. Garūtas fonda un jaunās pianistes Dzintras Erlihās entuziasms. Savukārt Jāņa Ivanova (2006) daiļrades ilggadējās izpētes tradīcijas, ko iedibinājis profesors *Dr. habil. art.* Ludvigs Kārklīņš, radoši attīsta mūsdienu JVLMA pedagogi; nozīmīga ir arī skaņraža kādreizējo studentu, it īpaši Oļģerta Grāvīša un Jura Karlsona, personiskā aizrautība sava skolotāja daiļrades propagandā. Interesantas perspektīvas ir 2010. gada simtgadnieka Margēra Zariņa mākslai, kas Latvijas koncertpraksē nule kā iezīmējusi stilistisku sasauci un emocionālu saderību ar vairāku jaunākās paaudzes komponistu daiļradi (festivāls *Latvijas Jaunās mūzikas dienas 2010*), tomēr necīgās laika distances dēļ te vēl pārāgri izdarīt secinājumus.

Arī jautājums, kā nākotnē veidosies šī raksta centrālās personības – Ādolfa Skultes – radošā mantojuma liktenis, pagaidām nav viennozīmīgi atbildams. Tas, vai skaņraža māksla kļūs par mūsu ikdienas stabilu pavadoni, atkarīgs vispirms no mums pašiem – atskaņotājmāksliniekiem un muzikologiem, pedagogiem un klausītājiem. Tādēļ savā rakstā esmu centies, neiedziļinoties atsevišķu skaņdarbu sīkā analizē, apkopot būtiskākās atziņas par Ā. Skultes mūzikas stilistiku saiknē ar komponista pasaulzverti un viņa daiļradei tipiskajām tematikas līnijām. Aplūkotas arī skaņradim raksturīgās mūzikas dramaturģijas un formveides iezīmes, mūzikas signifikācijas paņēmieni, tostarp programmatisms, sniegts priekšstats par galveno mūzikas valodas līdzekļu traktējumu un tā izmaiņām komponista daiļrades attīstības gaitā. Ceru, ka šādu kopsakarību apzināšanās palīdzēs labāk izprast Ā. Skultes mūzikas vēstījumu ikvienam – sākot ar ieinteresētiem simfoniju un baletmūzikas ieskaņojumu klausītājiem (un – kurš gan var zināt – varbūt nākotnē arī drosmīgiem iestudētājiem!) un beidzot ar nepretenciozu kamerminiatūru interpretiem.

\* \* \*

Ādolfa Skultes daiļradē viņa ilgstošās mākslinieciskās darbības laikā pastāvīgi vērojama dažādu **stilistikas** virzienu mijiedarbe, turklāt to proporcionālais īpatsvars ir mainīgs, un kopumā varētu nodalīt četras tendences.

Viena no tām cieši saistīta ar **romantisma** tradīcijām. Šis strāvojums komponistam jau kopš bērnības bijis pazīstams vislabāk – uztverts 20. gadsimta pirmās desmitgades Kijevas mūzikas dzīvē, ieaudzināts mājas muzicēšanā ģimenē un sajūsts arī Latvijas brīvvalsts pirmo gadu skaņumākslā, it sevišķi – intensīvi apmeklētajās LNO operizrādēs. Daudzi romantisma principi atbalsojas gan daiļrades vispārējās metodēs (piemēram, programmatisms), gan tematikā (sapņu tēli, fantastikas un

eksotikas elementi u. tml.), gan mūzikas valodā (piemēram, foniskā harmonija un figuratīvā izklāsta rapsodiska brīvība). Šīs iezīmes ir bieži sastopamas ne tikai nobriedušā komponista daiļradē, bet raksturīgas jau mazā Ādolda agrīnajiem kompozīcijas mēģinājumiem (klavierfantāzija *Mazā nerātņa briesmīgais sapnis*, solodziesma *Mans sapņu tēls*, arī pirmais, vēl panaivais ģimnāzista solis operžanrā – viencēliens *Kalifa modinātājs*). Romantiskie (precīzāk – klasiski romantiskie) mūzikas valodas parametri bija noteicošie arī kompozīcijas studiju laikā Latvijas Konservatorijā, prof. Jāzepa Vītola (1863–1948) klasē, turklāt 20. gadsimta 20.–30. gadu Latvijas apstākļos tie veidoja arī klausītāju, it sevišķi mūzikas mīļotāju vairuma, gaumi. Laika gaitā romantisma mūzikas tiešs iespaids uz Ā. Skultes daiļradi mazinājās, vienlaikus tomēr autors nezaudēja tuvību romantiskai pasaulztverei. Vēlīnajos darbos (piemēram, Septītajā simfonijā *Saudzējiet dabu!* un jo sevišķi Devītajā simfonijā) šī īpašība pat pieņēmas spēkā, apliecinot neoromantisma principus, kas kopš 60.–70. gadu mijas bija visai būtiski Rietumeiropā un kopš 70. gadu vidus uzplauka arī latviešu mūzikā.

Otrs svarīgs Ā. Skultes stilistikas komponents nepārprotami saistīts ar impresionismu. Arī šis virziens komponistam tuvs kopš jaunības, un tā izpausmes laika gaitā mainās. Agrīnajā daiļradē, 30. gados, atsaucēs uz impresionismu ir tiešākas (piemēram, lielu popularitāti guvušajā simfoniskajā poēmā *Viļņi*), vēlāk – aizplīvurotākas, būtībā tuvākas postimpresionismam vai neoimpresionismam (tembrofakturālais aspekts Septītajā simfonijā *Saudzējiet dabu!*, krāšņās harmonijas sonātē kamerkorim *Quasi una sonata per coro da camera*). Tomēr Ā. Skulte, līdzīgi virknei savu vienaudžu – J. Vītola skolnieku, kuri 20.–30. gados visai ieinteresēti tvēra jaunākās Rietumu mūzikas vēsmas –, praktiski nekad nekļūst par impresionisma stila adeptu tīrā veidā. Tāpat kā Jānis Zālītis un Ādolfs Ābele, Lūcija Garūta un agrīnais Jānis Ivanovs, dažkārt Volfgangs Dārziņš, Jānis Kalniņš un Marģeris Zariņš, arī Ā. Skulte apvienojis impresionismam raksturīgo harmoniju un tembru krāsainību ar vairākām klasiskām vai klasiski romantiskām izteiksmes normām. Tā, piemēram, franču impresionisti Klods Ašils Debisī un Moriss Ravels bieži piešķīra tēmas nozīmi visai faktūrai, bet melodiju sadrumstaloja līdz atsevišķu motīvu sasaucēm, kas strukturāli neprognozējami izvijas no figurācijas un atkal pazūd tajā. Turpretī Ā. Skulte tēmas ietvaros lielākoties izceļ kādu reljefu melodisko līniju un izteiktāk balstās uz klasisko formu likumībām (simfoniskā poēma *Viļņi*, sevišķi tās galvenā partija).

Kā trešā tendence jāmin klasicistiskā stīga Ā. Skultes mūzikā. Galvenokārt tā izpaužas pasaulztveres harmoniskā sakārtotībā un vispārējās darba metodēs, bet krietni retāk – konkrētu klasicisma vai neoklasicisma stila zīmju lietojumā. Pasaulztveres kontekstā vērts atcerēties līdzīgus *klasiskos* vai *klasicistiskos* vaibstus vairāku romantiķu (Johannesa Brāmsa, Aleksandra Borodina, Žorža Bizē, Sezāra Franka) mākslā un arī latviešu komponistu, Ā. Skultes tiešo skolotāju J. Vītolu.

Savukārt vispārējo darba metožu ziņā zīmīgi, ka Meistars, sacerot mūziku, vispirms skaidri izplānojis formu un pēc tam piepildījis to ar skaņu materiālu, vairs nemainot sākotnējo strukturālo ieceri. Tādējādi skaņraža darba metodēs saskatāma līdzība ar senu tradīciju – 18. gadsimta (vēlīnā baroka un agrīnā klasicisma) praksi, kad gataviem formas modeļiem bija izšķiroša nozīme kompozīcijā (izņēmums – daudzi Johana Sebastiāna Baha, daļēji arī Georga Frīdriha Hendeļa darbi). Līdztekus tam būtiska ir Ā. Skultes aizrautīgā interese par Volfganga Amadeja Mocarta mūziku, īpaši bērniecībā un jaunībā. Vīnes klasiķa vēsturisko nozīmi komponists daudzkārt uzsvēris lekcijās un sarunās ar studentiem (*Spēlējiet iespējami vairāk Mocarta mūzikas: tur jau viss Vāgners ir iekšā!* – šos Ā. Skultes vārdus sarunās ar raksta autoru citējuši gan Oļģerts Grāvītis, gan **Līga Jakovicka un Vita Lindenberg**).<sup>1</sup> Atsevišķos skaņraža darbos vērojams arī nepārprotams neoklasicisma iespaids, reizēm pat stilizācijas vaibsti, turklāt tieši šīs kompozīcijas (piemēram, tādi 40.–50. gadu darbi kā Ārija čellam un klavierēm, Arieta klavierēm un Sonatīne klavierēm) guvušas sevišķu popularitāti interpretu vidū. Vēl interesanti, ka divas tikko aplūkotās tendences – impresionistiskā un klasicistiskā – raksturīgas arī Igoram Stravinskim, kura daiļradi Ā. Skulte vērtējis ļoti augstu un atzinis viņu *par savu skolotāju instrumentācijā* (Zemzare, 1987 : 7).

Ceturtnā Ā. Skultes daiļrades ievirze saistīta ar latviskumu, folklorisku izteiksmi, ar nacionālo kolorītu, reizēm pat ar etnogrāfisku tiešumu (galveno pozitīvo varoņu un tautas raksturojums baletā *Brīvības sakta*, tautasdziesmu citāti un alūzijas, kā arī intonatīvas un žanriskas līdzības virknē simfonisko darbu – no *Vīļņiem* līdz Astotajai simfonijai). Šī tendence sasaucas ar atsevišķiem vitālisma vaibstiem I. Stravinska, Bēlas Bartoka un Karola Šimanovska daiļradē, tomēr mūzikas valodas ziņā guvusi vairāk romantizētu veidolu. Tādēļ, ņemot vērā nacionālā kolorīta pašsaprotamību tautiskā romantisma ietvaros, folklorisko tendenci varētu arī nenodalīt no trīs galveno klāsta, bet nosacīti pakļaut romantiskajai.

Citas stilistiskās šķautnes Ā. Skultes daiļradē sastopamas epizodiski un praktiski nekad neparādās tīrā veidā. 70. gadu vidū tapušo asi dramatisko, traģisma caurstrāvoto Piekto simfoniju varētu saistīt ar *ekspresionisma* tendenci, kas 60. gados un 70. gadu sākumā bija ļoti raksturīga latviešu mūzikai kopumā – tā, piemēram, Arnolds Klotiņš, gan apšaubot ekspresionisma paliekošu ietekmi uz latviešu skaņumākslu, tomēr netieši apliecina šī stila pastiprinātu klātesamību 60. gadu komponistu daiļradē (Klotiņš, 1970 : 54). Taču skaņdarba saturā un mūzikas valodā intensīvi izpaužas arī citu ietekmju klātbūtne – romantiskā stīga jūtama ideālu esamības apziņā, melanoliski ilgpilnajā tēlainībā un dažviet arī izklāsta rapsodiskumā, impresionisma iezīmes – dekoratīvajā krāšņumā; bagātīgi ir arī simfonijas tapšanas sociālie konteksti un iespējamie zemteksti. Tas viss liecina, ka ekspresionisma vaibsti šajā skaņdarbā parādās vien fragmentāri, tiem nepiemīt izšķiroša loma mūzikas izteiksmībā, un to mijiedarbē ar citu ieviržu atblāzmām veidojas simfonijas individuālie vaibsti.

<sup>1</sup> Sarunas ar Oļģertu Grāvīti notikušas laikposmā no 1993. līdz 2010. gadam, ar Līgu Jakovicku – 1999., 2004. un 2008. gadā, ar Vitu Lindenbergu – 2004. gadā.

Ā. Skultes mūzikai raksturīgā **pasaulzvēre** kopumā ir gaiša un sakārtota. Lielum lielajā daļā viņa skaņdarbu dominē optimistisks dzīves redzējums, turklāt optimistisks šī vārda visplašākajā nozīmē – daudzveidīgās niansēs.

Viena no visspilgtākajām Ā. Skultes daiļrades iezīmēm ir darbības prieks, kura dziļākajā psiholoģiskajā būtībā bieži ietverts vēl kas vairāk – esības prieks. Tas ir mocartiski saulains gaišums un aizrautība, visaptverošs vitāls temperaments un izdomas bagāta, dzirkstoša enerģija, ko spilgti atspoguļo, piemēram, *Horeogrāfiskā poēma* simfoniskajam orķestrim, tāpat Trešās (*Kosmiskās*) simfonijas fināls un daudzas lappuses Ceturtajā simfonijā. Šādu mūziku raksturojot, lieti iederas arī apzīmējums *spēles prieks*, kas zināmā mērā tuvina Ā. Skultes daiļradi vairāku viņa kolēģu mākslas izteiksmei. No komponista vienaudžiem te vispirms jāmin Margēris Zariņš, savukārt, domājot par nākošās paaudzes latviešu skaņražiem, atcerēsimies Ingrīdas Zemzares (Zemzare, 1990) un Jāņa Torgāna (Torgāns, 1978) atziņas par *spēles cilvēka* izpausmēm Paula Dambja un Pētera Plakida opusos.

Cits Ā. Skultes mākslā bieži vērojams izteiksmes veids ir klusas laimes izjūtas apvienojums ar liela iekšēja spēka apziņu. Tā ir nesatricināma ticība labajam, ko spilgtāku iekrāso cēlas nopietnības organisks sakausējums ar sirsnīgas labestības un pat ģimeniskas intimitātes vaibstiem – te kā spilgtus piemērus var minēt liriskās lappuses Septītajā un Devītajā simfonijā. Šāda izteiksme cieši saistīta ar pašos pamatos harmonisku dzīves redzējumu, tā sakņota dabas mūžīgās aprites vērojumā un universālajā kārtības apziņā. Divi pēdējie motīvi norāda uz skaņraža zināmu tuvību panteistiskajai pasaulzvērei, apliecina garīguma ienākšanu laicīgajā mūzikā, veidojot paralēles ar t. s. *jaunā garīguma* izpausmēm, piemēram, Maijas Einfeldes vai Pētera Vaska daiļradē.

Nereti Ā. Skultes optimistisko pasauleskatījumu paspilgtina intelektuāli motivēta skaidrība, racionālā elementa dominante kā, piemēram, Sonatīnē klavierēm, kur šīs īpašības apvienojas ar nebēdnīgu možumu un pat šķelmīgu draiskumu.

Tā kā komponista mūzikai visai tipiska ir programmatiska ievirze, var konkretizēt atsevišķas viņa iecienītas **tematikas** līnijas, kas kopumā atbilst jau raksturotajai optimistiskajai pasaulzvērei.

Ā. Skultem tuva ir dabas tematika, kuras risinājumā gluži romantiskā manierē akcentēta dabas varenība, tās iedarbe uz cilvēka psihi, dziedinošais un dzīvinošais spēks. Sevišķi bieži skaņradis pievērsies ūdeņu (piemēram, simfoniskā poēma *Viļņi*, mūzika kinofilmam *Rainis*, Astotā simfonija) un saules (piemēram, Otrā simfonija *Ave sol*, mūzika kinofilmam *Rainis*) tēliem. Šīs sfēras nozīmību padziļina tēlu hipotētiskais (Astotajā simfonijā) vai nepārprotamais (Raina dzeja Otrajā simfonijā *Ave sol*) filozofiski simboliskais traktējums, kā arī patriotiskās idejas pieteikums (simfoniskajā poēmā *Viļņi*).

Tādējādi dabas tematika Ā. Skultes mūzikā nereti saistīta ar morāli ētisku vērtību un pat eksistenciālu jautājumu atklāsmi. Tie sakņojas iepriekš minētajā panteistiskajā pasauluztverē, kas caurvij Septīto un Astoto simfoniju, bet daļēji arī agrākos darbus – simfonisko poēmu *Viļņi* un Otro simfoniju, nosacīti – pat Trešās un Piektās simfonijas lēnās daļas. No dabas tēla nozīmības organiski izriet arī ekoloģijas tematika (programmatiski tieši tā tverta Septītajā simfonijā *Saudzējiet dabu!*, krietni aizplīvurotākā veidā – Astotajā simfonijā).

Būtiska tematikas līnija Ā. Skultes humānistiskajā daiļradē ir garīgā spēka nozīmības izcēlums, kas visspilgtāk izpaužas kā mākslas, sevišķi – tautas mākslas cildinājums. Tas atspoguļojas, piemēram, baletā *Brīvības sakta*, tautas muzikanta Tota veidolā, un ļauj runāt par arhetipiska tēla – ar pārdabisku garīgo spēku apveltīta tautas mākslinieka – pārtveri. Tādējādi šis Ā. Skultes veikums iekļaujas garā jo garā radniecīgu kultūrvēstures faktu virknē. Atcerēsimies pazīstamo sengrieķu mītu par Orfeju – sižetu, ko izmantojuši Klaudio Monteverdi, Kristofs Vilibalds Gluks, Igors Stravinskis un daudzi citi skaņraži, turklāt zīmīgi, ka Orfeja tēmai pievērsies arī viens no savdabīgākajiem Ā. Skultes kompozīcijas klases absolventiem – Mārtiņš Brauns – savā diemžēl mazpazīstamajā kora operā *Eiridīke* (1988) ar Knuta Skujenieka dzeju. Atcerēsimies arī Austrumu *Tūkstoš un vienas nakts pasaku* gudro teicēju Šeherezadi, kuras apdziedātāju vidū bijis gan Ā. Skultes *garīgais vectēvs* – viņa skolotāja J. Vītola pedagogs Nikolajs Rimskis-Korsakovs, gan tembrofakturālajā izsmalcinātībā skaņradim tik tuvais impresionists M. Ravels. Visbeidzot, paturēsim prātā daudzām nacionālajām kultūrām raksturīgos tautas muzikantu tēlus (čehu mūzikas klasiķa Bedržiha Smetanas Daliboru, virkni N. Rimskis-Korsakova opervaroņu: Sadko, Leli, Ļevko u. c.), tajā skaitā Ausekļa un J. Vītola radīto Beverīnas dziedoni.

Plašākas kultūrvēsturiskas panorāmas kontekstā jāpiemin fakts, ka Ā. Skultes baleta *Brīvības sakta* literārais pirmavots – Raiņa luga *Spēlēju, dancoju* – ir pamatā arī viņa kompozīcijas klases absolventa Imanta Kalniņa tāda paša nosaukuma operai (1977). Līdz ar to izveidojas tēlu un ideju pārmantojamības virkne, kas uzskatāmi atbilst komponistu savstarpējās pedagoģiskās ietekmes vēsturiskajai gaitai: N. Rimskis-Korsakovs ⇒ J. Vītols ⇒ Ā. Skulte ⇒ Imants Kalniņš.

Kā specifisks atzars tikko nosauktajā garīgā spēka slavinājuma līnijā jāatzīmē cilvēka saprāta, intelekta, radošā gara cildinājums. Ā. Skultes interpretācijā radošā gara jēdziens uztverams ne tikai vispārinātā veidā vai humanitāras, tajā skaitā mākslinieciskas darbības rakursā, kā tas nereti ir citu autoru daiļradē. Šis tēls spilgti atspoguļo tieši ticību cilvēku eksaktā prāta spējai vērst pasauli labāku un nodrošināt cilvēcei veiksmīgu turpmāko eksistenci. Tādējādi, atbilstoši 20. gadsimtā valdošajām, no modernisma estētikas izrietošajām tendencēm, komponists savā 50.–60. gadu daiļradē saista saprāta tēlu ar progresu, konkrēti – zinātnes un tehnikas progresu jēdzienu (Trešā, *Kosmiskā* simfonija). Savukārt 70.–80. gadu apstākļos

lielāku lomu iegūst ekoloģijas akcents, doma par saprāta kontroli kā cilvēces glābēju no katastrofas draudiem (Septītā simfonija; jāpiebilst, ka slēptā veidā šāda ideja saskatāma jau Pirmās simfonijas koncepcijā, bet kā *pierādījums no pretējā* uztverama Piektā simfonija).

Nosauktie piemēri rosina asociācijas ar renesanses un klasicisma laikmetiem tipisko pasaulredzējumu, ar Apgaismības un humānisma idejām. Te vietā atcerēties arī paša komponista kaislīgo un panākumiem bagāto aizraušanos ar visdažādākajām zinātnes un tehnikas jomām. Ar īstu renesanses tipa cilvēka daudzpusību un izziņas entuziasmu profesors Skulte vaļsbrīžos pievērsās dažādām fizikas nozarēm, sevišķi astronomijai un elektronikai<sup>2</sup>, tostarp radiobūves iemaņās neatpalika no šīs sfēras profesionāļiem. 20. gadsimta 60. gadu mūziķu vidē plaši pazīstams pierādījums skaņražā prasmēm automehānikā bija viņa personīgā automašīna *Volga* – viens no tālaika Latvijā tikai diviem ar automātisko ātrumkārbu aprīkotajiem transportlīdzekļiem. Ā. Skulte bija izcils lietpratējs arī arhitektūrā un celtniecībā, ko apliecina Jaunciemā pirms vairāk nekā pusgadsimta uzbūvētā savrupmāja. Aizrautīgi un ar vērā ņemamiem panākumiem viņš darbojās botānikas jomā, it īpaši – rožu selekcijā, ko veica savā dārzā Jaunciemā un ko vainagoja paša izveidota jauna rožu šķirne. Tās oficiāli patentētais nosaukums *Flammentanz* (tulkojumā no vācu valodas – *Ugunsdeja*) tika izraudzīts atbilstoši skaņradim stilistiski tuvā spēņu komponista Manuela de Faljas baleta *Mila – burve* populārākajam fragmentam (Lukašinska, 1987 : 109). Šāds vaļasprieku kopums loģiski iekļaujas arī komponista dzimtas profesionālo interešu kontekstā (tēvs Pēteris Skulte – būvzinženieris, dēls Gvido Skulte – kinooperators, ASV dzīvojošais brāļadēls Rihards Alberts Skulte – datorinženieris).

Iezīmīgs Ā. Skultes daiļradē ir arī vitālais *tautais* tēls, vēstures tēma un doma par tautas likteņiem. Latvijas brīvvalsts gados šī tematika risināta tiešāk, ar atklātāku patriotisko jūsmu, piemēram, simfoniskajā poēmā *Brīvības pieminēklis rīta ausmā* (1936, darbs gājis zudumā Otrā pasaules kara laikā). Turpretī pirmajos pēckara gados ārēju apstākļu iespaidā tā izteikta dziļākos zemtekstos (tautas brīvības ilgu un cīņu atveids baletā *Brīvības sakta*), dažkārt hipotētiski vai pat reāli pieskaņota oficiāli vēlamajai satura ievirzei (Pirmās simfonijas *Par mieru* malējās daļas). Sabiedriski politiskās situācijas nemainībai ieilgstot, vēlāk, kopš 60. gadiem, tautiski vēsturiskie tēli pakāpeniski integrējas humānistiskās tēmas vispārīgā risinājumā.

Krietni retāk Ā. Skultes darbos par dominējošo noskaņu kļūst kāpināts *dramatisms* un traģika – to caurauž smeldze, melanholija un liktenīgs skaudrums saiknē ar Dzīvības un Nāves tēmas risinājumu, dažkārt pat ar ļaunuma un agresijas tēliem. Divi spilgtākie piemēri ir Otrā pasaules kara pārdzīvojumos sakņotā Piektā simfonija, kā arī atsevišķas lappuses Devītajā simfonijā, īpaši tās izskaņā. Tomēr šajos gadījumos nevaram runāt par pesimismu – vitālā dzīves pulsa apliecinājums neļauj zaudēt ticību ideālam, traģiskos zaudējumus līdzsvaro morāli ētisko vērtību

<sup>2</sup> Šis fakts guvis apstiprinājumu arī raksta autora sarunās ar Oļģertu Grāvīti (laikā no 1993. līdz 2010. gadam) un Gvido Skulti (no 2007. līdz 2010. gadam).

un skaistuma garīgais spēks (savukārt Ā. Skultes skatuves mūzikā šādu koncepciju jo spilgti pauž balets *Negaiiss pavasarī*, 1967).

Līdztekus tikko minētajām kompozīcijām dramatiski liktenīgo tēlu sfēra daudz slēptākā veidā saskatāma arī citos skaņraža darbos. Alegoriskais laika ritējuma tēls, kas pirmoreiz spilgti parādīts Piektajā simfonijā, iezīmējas arī visās turpmākajās simfonijās no Sestās līdz Devītajai. Tā īstenojumā būtisks ir klusināti vienmērīgs ritma ostinato, kas asociējas ar sirdspukstiem vai pulksteņa tikšņiem un nereti ietverts arfas solotembrā (piemēram, Septītās simfonijas II daļā vai Devītās simfonijas III daļas vidusdaļā). Tādējādi veidojas paralēles ar līdzīgas tematikas risinājumu tādos skaņdarbos kā Gustava Mālera Devītā, Sergeja Prokofjeva Septītā un Dmitrija Šostakoviča 15. simfonija. Asociatīvu atmiņu tēlu klātbūtni netieši apliecina reminiscences: Piektās simfonijas IV daļā atgriežas liktenīgi drūmā I daļas tēma, Astoto simfoniju caurvij no folkloras aizgūta tematiskā materiāla vairākkārtēji atkārtojumi (iezīmējas arī tālāka arka uz agrīno simfonisko poēmu *Vīļņi*), savukārt Devītās simfonijas liriski dramatisko kulmināciju veido II daļas vidusdaļas tēmas reminiscence analogā III daļas pirmsreprīzes posmā. Kā atsevišķu atzaru dramatiskās tēlu sfēras ietvaros var nodalīt brīdinoša atgādinājuma tēlus (piemēram, Pirmajā un Septītajā simfonijā), kuru dramaturģiskā funkcija tomēr ir galvenās – pozitīvi gaišās – tēlainības izcēlums ar kontrasta palīdzību, garīgās modrības rosinājums, nevis traģiskas saasinājums.

Līdzās tikko raksturotajām tematikas sfērām gluži objektīvi nevar noliegt, ka virkne Ā. Skultes darbu padomju perioda literatūrā tika traktēti kā oficiālās ideoloģijas tieši izteicēji un attiecīgi cildināti. Šāds vērtējums, kas tolaik atviegloja skaņradim ceļu uz patiesībā jau sen pelnīto atzinību, diemžēl laika gaitā izrādījies pamatīgs *lāča pakalpojums*, jo mūsdienās, pavirši uzlūkojot komponista daiļrades mantojumu esošās literatūras iespaidā, lasītājs var rast negatīvu priekšstatu par viņu. Taču, veicot attiecīgo Ā. Skultes skaņdarbu muzikoloģisku analīzi kultūrvēsturiskā un biogrāfiskā kontekstā, jāsecina, ka lielum lielais vairums no tiem opusiem, kuros šķietami pavīd konjunktūras vaibsti, patiesībā apliecina mūzikas aspekta neatkarību no valdošās ideoloģijas. Bieži šīs kompozīcijas ietver dziļu māksliniecisko vispārinājumu, dažkārt pat komplicētu zemtekstu slāni. Šādas spilgti ambivalentas situācijas padziļināta izpēte pārsniegtu raksta ietvarus un tiešos uzdevumus, taču neapšaubāmi nākotnē pelnījusi plašāku izvērtējumu socioloģiskā un muzikālpsiholoģiskā aspektā. Tādēļ pagaidām, Ā. Skultes mūzikas tematikas apskata noslēgumā, uzsveru tikai t. s. *slēptās programmas* (vāciski: *die versteckte Programmatik*, krieviski: *скрытая программа*) lielo nozīmi komponista daiļradē. Šai ziņā iezīmējas sasauce ar tās pašas paaudzes krievu simfoniķa Dmitrija Šostakoviča (1906–1975) mākslu. *Slēptās programmas* iespējamība lielā mērā izriet no mūzikas kā mākslas veida specifikas un atspoguļo pat mūzikas (sevišķi instrumentālmūzikas) zināmu prioritāti satura atklāsmes neviennozīmībā, salīdzinot ar pārējiem mākslas veidiem.



Ādolfa Skultes **mūzikas izteiksmi** caurstrāvo plastiskas kustības gars un gleznieciska orķestra izjūta. Skaņradis ir episkās **dramaturģijas** piekritējs, tādēļ viņa darbos dominē līdzsvarotība, proporcionālitate un tieksme uz simetriju (piemēram, koncentriskā forma Septītās simfonijas I daļā). Vairums Ā. Skultes orķestra partitūru, kā atzinusi Inta Lukašinska (Lukašinska, 1987 : 165), atbilst episki dramatiskā vai episki žanriskā simfonisma tipam; reizē tās, pēc komponista un muzikologa Georga Pelēča ieskata, labi iederas liriski objektīvā vai liriski kosmocentriskā simfonisma gultnē (Pelēcis, 2005 : 4). Episkais kontrasts gandrīz nekad nepāraug intensīvā, tiešā konflikta izpausmē. Tādēļ likumsakarīgi, ka komponista stilam raksturīga mūzikas formu skaidrība, struktūru pārskatāmība un viņa tik ļoti iemīļotajai arhitektūras nozarei radniecīga stabilitāte. Ā. Skultem ir tuva reprizitāte, līdz ar to arī jebkāda veida trijdaļība (kā viendaļas darba, tā cikla mērogā; kā saliktas, tā vienkāršas formas ietvaros) un sonātes forma (nereti brīvākā pārtverē, mijiedarbē ar citām mūzikas formām). Bieži izmantota arī rondo forma, bet plašākos, sevišķi vokālsimfoniskos darbos – kontrastsastatforma. Lai gan skaņraža iezīmīgākais un muzikoloģiskai izpētei interesantākais veikums saistīts ar izvērstajām un cikliskajām formām, tikpat rūpīgi veidotas, struktūrā un dramaturģijā pārlicinošas ir arī viņa miniatūras.

Ā. Skultes mūzikas formveidē spilgti atspoguļojas komponista racionālā pieeja mākslasdarba tapšanas procesam, viņa centieni tuvināt humanitāro un eksakto nozaru darba metodes. Kā jau minēts, komponists, ikvienu jaunu partitūru sākdam, uzreiz pēc vispārējās koncepcijas radīšanas un galveno tēlu apzināšanās izvēlēties formu un, līdzīgi arhitektam, precizējis tās struktūru un dramaturģiju līdz pat sīkākajām detaļām. Tikai pēc tam viņš *iepildījis* jau gatavā formā skaņu materiālu, ne soli neatkāpjoties no iepriekšiezmētā dramaturģijas ceļa – gluži kā celtnieks iepilda veidnē būvmasu, precīzi ievērodams arhitekta projektu. Šī īpatnība lielā mērā izriet no episkās dramaturģijas, un to ievērojuši vairāki komponista jaunākie kolēģi, viņu vidū arī muzikologi – latviešu mūzikas vēstures speciālisti. Piemēram, Oļģerts Grāvītis norāda, ka Ā. Skulte ir vienīgais latviešu komponists ar šādu daiļrades metodi, vismaz laikposmā līdz 20. gadsimta 90. gadiem.<sup>3</sup>

Struktūru pārskatāmība neizslēdz dažādu formu mijiedarbi, kas Ā. Skultes mūzikā visbiežāk izpaužas divos savstarpēji saistītos veidos. No vienas puses, dažādu žanru darbos sonātes forma reizēm tiek piesātināta ar atsevišķām sonātes simfonijas cikla pazīmēm (simfoniskā poēma *Viļņi*, *Quasi una sonata* kamerkorim u. c.). No otras puses, simfonijās bieži vērojama pretēja ievirze – sonātes simfonijas cikla tuvināšana viendaļībai, turklāt šis process mēdz īstenoties divējādi. Otrajā, Sestajā, Septītajā un Devītajā simfonijā daļu skaits ir samazināts no klasiskās četrdaļības līdz trim daļām, no cikla uz ciklu nedaudz variēts arī daļu savstarpējais izkārtojums un nereti apvienotas to dramaturģiskās funkcijas. Savukārt

<sup>3</sup>No raksta autora sarunām ar Oļģertu Grāvīti (laikā no 1993. līdz 2010. gadam); šo pašu domu apliecina sarunas ar Gvido Skulti (no 2007. līdz 2010. gadam).

Trešajā, Ceturtajā un Piektajā simfonijā, saglabājot cikla četrdaļību, starp daļām lietotas *attacca* pārejas, kas kāpina nepārtrauktības sajūtu. Ceturtajā simfonijā bez pārtraukuma izskan II un III daļa, Piektajā – no II līdz IV daļai, bet Trešajā simfonijā – visas četras daļas; tas rosinājis muzikoloģi Jeļenu Voskresensku pat traktēt Trešo simfoniju kā viendaļas darbu ar sonātes simfonijas cikla iezīmēm (Voskresenska, 1968 : 6). Visbeidzot, Astotā simfonija ir īsts viendaļas simfonijas paraugs, kur gandrīz pusstundu ilgstošā skaņdarbā vairs nav uztveramas atsevišķas sapludinātas daļas, kā tas nepārprotami bija Trešajā simfonijā.

Līdz ar to Ā. Skultes simfoniju formai tipiska pastāvīga mijiedarbe starp tradicionālo vairākdaļību un mazāk tradicionālo viendaļību; no žanru viedokļa to var skaidrot kā pakāpeniski pieaugošu simfonijas piesātināšanu ar poēmiskumu. Daiļrades sākumposmā, līdz 20. gadsimta 50. gadu beigām, simfonijas un poēmas žanri tiek strikti diferencēti – top īsti cikliskas simfonijas (pazudusī agrīnā Simfonija, Pirmā, daļēji arī Otrā simfonija) un klasiskas ievirzes simfoniskās poēmas (*Viļņi*, zudusī poēma *Brīvības pieminekļis rīta ausmā*, *Horeogrāfiskā poēma*). Simfoniskās daiļrades intensīvākajam laikposmam, 60.–70. gadiem, raksturīgs simfonijas žanra piesātinājums ar poēmiskumu mainīgā intensitātē (no Otrās un Trešās līdz Sestajai un Septītajai simfonijai). Tas kulminē 80. gadu vēlinajā daiļradē (Astotā simfonija), tomēr vienlaikus iezīmējas arī iespēja atgriezties pie daļējas abu žanru diferences (Devītā simfonija, 1987. gadā tapusī Poēma sīgu kamerorķestrim). Tā kā Ā. Skulte poēmiskumu īstenojis kā tēlainības un dramaturģijas kategoriju, klausītājiem bieži rodas programmatiskas asociācijas neatkarīgi no autora vēlmēm. Piemēram, Astoto simfoniju, ņemot vērā mūzikas ievirzi, varētu uztvert kā *Jūras poēmu*, savukārt jau pirmajos gados pēc Devītās simfonijas sacerēšanas mūziķu aprindās bija ieviesies neoficiāls šīs kompozīcijas apzīmējums *Dramatiskā*, pret ko neiebildā arī autors.<sup>4</sup>

Ā. Skultes mūzikas dramaturģijā liela nozīme ir vadtēmām un to transformācijām skaņdarba gaitā. Plaši pazīstama ir baleta *Brīvības sakta* sažuburotā vadtēmu un vadmotīvu sistēma (Stumbre, 1955), kas ne tikai bez vārdiem izskaidro darba ideju, bet arī papildgaita kompozīcijas vienotību, akcentējot tēmu savstarpējo intonatīvo radniecību un tuvību latviešu tautas melodijām. Daudzas spilgtas vadtēmas sastopamas arī skaņražā simfonijās. Trešās simfonijas I daļas ievadu un galveno partiju varētu dēvēt, attiecīgi, par *aicinājuma tēmu* un *gribasspēka tēmu*, ņemot vērā to nozīmi kā I daļas, tā visa cikla uzbūvē (galvenās partijas izmainīts skanējums simfonijas II daļā, abu tēmu reminiscence finālā u. c.). Šo tēmu traktējums skaidrāk iezīmē skaņdarba koncepcijas trauksmaino ideālismu, tuvinot simfonijas veidolu, piemēram, Aleksandra Skrjabina *Ekstāzes poēmai*. Piektajā simfonijā daudzreiz atkārtoto I daļas pamattēmu pats Ā. Skulte sarunās un intervijās vairākkārt raksturojis kā *aizejošās dzērves saucienu rudenī* (Lukašinska, 1987 : 126), un tā atspoguļo nolemtības traģiku, kas nosaka darba koncepciju. Septītās simfonijas I daļas lakoniskā pamattēma skaņdarba ekoloģiskās tematikas kontekstā nepārprotami uztverama kā *brīdinājuma motīvs*.

<sup>4</sup> No raksta autora sarunām ar Oļģertu Grāvīti (laikā no 1993. līdz 2010. gadam).

Būtiska vieta Ā. Skultes simfoniju dramaturģijā ir reminiscencēm, un arī tās nereti ir cieši saistītas ar vadtēmām. Visbiežāk sastopama cikla I daļas mūzikas, parasti pamattēmas, atgriešanās fināla kodā izmainītā vai neizmainītā veidā, atbilstoši skaņdarba koncepcijai. I daļas materiāla izmainīts atkārtojums parasti apliecina instrumentālās drāmas pozitīvu risinājumu, līdz ar to simfonijas optimistisku koncepciju: tā, piemēram, Pirmās simfonijas IV daļas gaišajā kodā radikāli pārveidota I daļas koda sēru marša tēma, savukārt Trešās simfonijas IV daļas kodā abas vadtēmas skan pacilātāk, svinīgāk nekā I daļā. Turpretī vadtēmas parādīšanās sākotnējā raksturā saistīta ar tumšāku kolorītu: nemainīta *dzēroju* tēma Piektās simfonijas izskaņā nepārprotami norāda uz zaudējumiem un nesasniegtu mērķi, tā iezīmē bezvārdu vēstījuma traģisku atrisinājumu. Otrs biežākais reminiscenču veids Ā. Skultes simfonijās ir šāds: trijdaļu cikla finālā īstenota II daļas reminiscence, turklāt tai izraudzītais mūzikas materiāls neveic vadtēmas funkciju ciklā kopumā. Septītās simfonijas fināla kodā skan II daļas noslēguma mūzika – ilustratīvi asociatīvie dzeguzes saucieni, kas koda kontekstā apliecina ticību cilvēka spējai saskaņot savu dzīvi ar dabas ritumu. Devītās simfonijas fināla pirmsreprīzes posmā dzirdama II daļas epizodes žanriski transformēta atgriešanās – dzidrā *zvaniņu mūzika* pārtapusi poetizēta valša gaiši skumjā apskaidrotībā. Nosauktie piemēri apliecina reminiscenču milzīgo nozīmi Ā. Skultes simfoniju koncepciju atklāsmē.

Citu cikla vienotājelementu un satura skaidrotājfaktoru vidū vēl jāatzīmē programmatisms (piemēram, virsraksti Trešajai un Septītajai simfonijai), literārs teksts (Raiņa dzeja Otrajā simfonijā *Ave sol*), specifisku tembru lietojums (jauktais koris Otrajā simfonijā, basklarnetes, basģitāras un arfas kopskaņa Piektajā simfonijā) u. c. Visdaudzveidīgākās un satura atklāsmes ziņā komplicētākās izpausmes iepriekšminēto tendenču vidū guvis programmatisms, tāpēc tam pievērsīsimies sīkāk.

Programmatiska izteiksme, programmatisks domāšanas veids kopumā Ā. Skultes mūzikai ir visai raksturīgs. Tomēr tā klātbūtne skaņradim svarīgajā simfoniskajā mūzikā, sevišķi simfonijas žanrā, nereti jūtami atšķiras no ierastajiem priekšstatiem par šo daiļrades metodi. Klasiskā mūzikas teorija lielās līnijās izšķir divus programmatisma tipus – vispārināto un detalizēto, taču tūrā veidā tie abi (tāpat kā īsti neprogrammatiska izteiksme) Ā. Skultes simfoniskajos darbos sastopami ļoti reti. Vispārinātajam programmatismam pilnībā atbilst tikai Septītā simfonija *Saudzējiet dabu!*, kā arī mazāk pazīstamā *Zvejnieku dejas* simfoniskajam orķestrim (1965). Detalizētais (turklāt zīmīgi, ka sižetiskais!) programmatisms klasiskā veidā ticis īstenots vienīgi agrīnajās simfoniskajās poēmās *Viļņi* un *Brīvības pieminēklis rīta ausmā*. Jāpiebilst, ka *Viļņu* programmas galīgo literāro formulējumu izveidojis nevis pats komponists, bet viņa brālis, vijolnieks Voldemārs Skulte (1907–1995; Lukašinska, 1987 : 36). Savukārt pie īsti neprogrammatiskiem, *tīri instrumentāliem* Ā. Skultes orķestra darbiem pieder Sestā simfonija un daži mazpazīstami viendaļas sacerējumi.

Visos pārējos skaņraža simfoniskajos opusos attieksme pret programmu ir neviennozīmīga, tādēļ pie tiem jāpakavējas sīkāk. Vispirms no aplūkojamo kompozīciju klāsta jāizslēdz tādi ar virsrakstiem apveltīti darbi kā Otrā simfonija *Ave sol* un simfoniskās svītas, kas veidotas no analoga nosaukuma darbiem (*Princese Gundega un karalis Brusubārda* – no mūzikas lugai, *Rainis* – no filmmūzikas, *Brīvības sakta* – no baleta). Jāizslēdz, neraugoties uz šo darbu satura augsto vārdiskās un sižetiskās konkretizācijas līmeni, kas šķietami atgādina programmu. Kā zināms, muzikoloģiski korekti ir programmatisma jēdzienu un tā kritērijus attiecināt tikai uz instrumentālmūzikas žanriem, turpretī tikko minētie Ā. Skultes opusi faktiski pieder citām žanru grupām, kurās vārdiski jēdzieniska konkrētība ir pašsaprotama žanra pazīme, nevis īpaša daiļrades metode. Intensīvais kora un solobalsu izmantojums un specifiskie vokālsimfoniskās dramaturģijas principi ļauj raksturot Otro simfoniju kā *simfoniju oratoriju* un ietvert vokālsimfoniskās mūzikas žanrā (pēc analogijas ar Gustava Mālera Astoto simfoniju, Igora Stravinska *Psalmu simfoniju* un Bendžamina Britena *Pavasara simfoniju* vai tādām *simfonijām kantātēm* kā G. Mālera *Dziesma par zemi* un D. Šostakoviča 14. simfonija). Svītu tēlainībā noteicošais ir attiecīgās lugas vai filmas vispārzināmais saturs un ideja, tādēļ tās faktiski nav uzskatāmas par patstāvīgiem instrumentāldarbiem, bet par nosacītu atvasinājumu no skatuves mūzikas žanra (šai ziņā, piemēram, tādas lugu mūzikas svītas kā Edvarda Grīga *Pērs Gints* vai Žorža Bizē *Arliete* principiāli atšķiras no jau sākotnēji instrumentālžanrā iecerētiem cikliem – Roberta Šūmaņa *Karnevāla*, Modesta Musorgska *Izstādes gleznām*, N. Rimska-Korsakova *Šeherezades* un J. Vītola *Dārgakmeņiem*).

Virkne Ā. Skultes darbu balansē starp pastāvošajiem programmatisma tipiem. Atkarībā no īstenotajiem principiem tie iedalāmi trijās grupās.

Pirmo no tām vispārliecinošāk pārstāv Trešā simfonija, kas ietver savdabīgu pāreju no vispārinātā uz detalizēto programmatismu – vispārinājumu apliecina kompozīcijas kopējais nosaukums *Kosmiskā*, toties detalizāciju pauž autora sākotnēji iecerētie daļu nosaukumi: *Problēma*, *Problēmas atrisinājums*, *Kosmosā* un *Atgriešanās*. Savulaik, darba tapšanas periodā, tie izdaudzināti intervijās, tomēr galarezultātā partitūrā nav ierakstīti. Līdz ar to Trešās simfonijas programmas risinājums tuvinās tādiem hrestomātiskiem darbiem kā N. Rimska-Korsakova simfoniskā svīta *Šeherezade* vai Riharda Štrausa simfoniskā poēma *Tils Pūcesspiegēlis*.

Otro grupu pārstāv vesela virkne Ā. Skultes darbu, kas pielīdzināmi tā sauktajam pusprogrammatismam (L. Kārkliņa ieviests termins), jo balansē starp neprogrammatisku un vispārināti programmatisku mūziku. Pirmā un Ceturtā simfonija publiski pazīstamas ar vispārinātiem nosaukumiem (attiecīgi, *Par mieru* un *Jaunatnes simfonija*), taču Pirmās simfonijas virsraksts partitūrā (rokraksts LNB Mūzikas un audiovizuālo izdevumu nodaļas arhīvā) nemaz nav sniegts, bet Ceturtās simfonijas nosaukums, kas tipogrāfiski iespiestajā partitūrā (Ленинград: Музыка, 1969) nav fiksēts, citos nošu materiālos, literatūrā un

dažādos izziņas avotos, tostarp internetā, figurē vismaz trijos jēdzieniski atšķirīgos paralēlvariantos: *Jaunatnes simfonija*, *Jauniešu simfonija* un simfonija *Jaunībai*; uz firmas *Melodija* izdotās skaņuplates (33 A 023555-6) apvāka lasāma vēl ceturrtā versija: simfonija *Jaunība*. Pusprogrammatismu pārstāv arī trīs savstarpēji radniecīgi piemēri – *Horeogrāfiskā poēma*, *Maza baleta svīta* simfoniskajam orķestrim un *Svētku ievads* (pazīstams arī kā *Svētku gājieni*) pūtēju orķestrim. Autora dotie nosaukumi šķietami norāda uz vispārinātu programmu, taču jāatzīst: arī tad, ja virsrakstu nebūtu, klausītāji divos pirmajos gadījumos tikpat labi sajustu baletmūzikā sakņotu dejas pulsu, bet beidzamajā – svētku noskaņu. Gluži tāpat, nezinot nosaukumus, skaņdarbu piederība, attiecīgi, poēmas, svītas un ievada (prelūdiņas) žanram izpaužas mūzikas formā un attīstības paņēmienos. Šeit vērojama analogija ar dažām Ā. Skultes vienaudža Jāņa Ivanova (1906–1983) simfonijām, piemēram, ar Divpadsmito (enerģiskais pamatraksturs sajūtams arī, nezinot nosaukumu *Sinfonia energica*) un Četrpadsmito (apzīmējums *Sinfonia da camera* tikai vēl jo vairāk izceļ tāpat labi saklausāmu tembru – stīgu kamerorķestri un neobarokālu izteiksmi).

Visbeidzot, trešo grupu pārstāv Piektās un Astotās simfonijas *slēptā programma*, kas atklājas galvenokārt intonāciju, vadtēmu, alūziju, sadzīves žanru un to transformāciju rosinātā dramaturģijas izpratnē. Devītajā simfonijā līdzīgi satura atklājēji lietoti krietni atturīgāk, tādēļ tā tuvāka pārejas variantam starp slēpti programmatisku un neprogrammatisku mūziku. Bez tam *slēptās programmas* principi dažādā intensitātē parādās vēl vairākās skaņraža kompozīcijās (vai to posmos), kas kopumā piederīgas citiem programmatisma tipiem.

Ne mazāk svarīgu skaidrojošu lomu Ā. Skultes daiļradē pilda citāti un alūzijas. Tos viņš kopumā lietojis samērā reti, toties vairākkārt izmantojis vienu un tos pašu mūzikas materiālu, ko uzskatījis par īpaši iezīmīgu satura nesēju. Neiedziļinoties katra piemēra tēlainības skaidrojumā, jāatzīmē latviešu tautasdziesmas *Pūt, vējiņi* daudzkārtējais pārtvērums: simfoniskajā poēmā *Viļņi*, baletā *Brīvības sakta*, Septītās simfonijas III daļā un Astotajā simfonijā. Latviešu tautasdziesma *Jūriņ' prasa smalku tiklu* ieskanas *Viļņos* un Astotajā simfonijā, bet Baumaņu Kārļa kordziesmas *Kā Daugava vaida* tematiskais materiāls – *Viļņos* un mūzikā filmai *Rainis* (svītas XI daļā *Staburags*).

Alūzijas Ā. Skultes daiļradē var iedalīt divās grupās atkarībā no komponista darba metodes. Viena no tām ir oriģināla brīvs pārveids vai savas melodijas sacerēšana, brīvi izmantojot oriģināla intonācijas. Šādi īstenotas daudzas alūzijas ar latviešu tautasdziesmām. Lēnais augšupkāpums Otrās simfonijas I daļas pamattēmā raksturo garīgo tumsību un stindzinošo pagurumu, kas jāpārvar, tādēļ melodija apvieno divu skumju, ar bāreņu un bērnu tematiku saistītu tautasdziesmu intonācijas – *Maziņš biju, neredzēju* un *Kam tu lūzi, ozoliņi*. Leldes vadtēma baletā *Brīvības sakta* atgādina tautasdziesmas *Ej, saulīte, drīz pie Dieva* brīvu pārveidu mažora nokrāsā. Melodijas izcelsme norāda, ka Lelde

simbolizē tautu, pēc tradicionālā priekšstata – apspiesto *sērdieņu tautu*, taču mažora klātbūtne apliecina cerību, uzsver neatlaidību, prasmi iestāties par sevi, izsaka ticību tautas brīvībai nākotnē. Līdzīgi veidotas arī abas tautas muzikanta Tota vadtēmas. Pirmajā tēmā ietvertās tautasdziesmas *Spēlēju, dancoju* intonācijas norāda uz alegoriskas kustības nozīmi garīgā pašpildinveidē un uz sižeta avotu – Raiņa tāda paša nosaukuma lugu; Tota otrā tēma atvasināta no *Pūt, vējiņi* – melodijas, kas simbolizē tautas garīgo spēku.

Otra alūziju metode ir oriģināla pārcēlums citā skaņkārtas un/vai ritma vidē, metodiski pakļaujot intonatīvo avotu pārveidei pēc konkrētiem, konsekventi ievērotiem principiem. Te vispirms jāmin tautasdziesmas *Pūt, vējiņi* intensīvā polifonā attīstība (apvērsumi un imitācijas) simfoniskās poēmas *Viļņi* un Septītās simfonijas izskaņās, kā arī Pirmās simfonijas III daļas pamattēmā. Ā. Skultes augsto muzikālpsiholoģiskās iedarbības izpratni un nevainojamo kompozīcijas tehniku apliecina *Jūriņ' prasa smalku tiklu* konsekventie pārveidi pamazinātajā skaņkārtā vairākos dramaturģiski svarīgos Astotās simfonijas posmos; līdzās nepārprotamai folkloras alūzijai tie iezīmē arī hipotētisku alūziju ar N. Rimskim-Korsakovam tuvu paņēmieni klāstu fantastikas tēlu un ūdeņu tematikas atveidē.

Retāk Ā. Skultes simfonijās lietoto satura skaidrotājelementu vidū sastopami iešifrējumi. Tā, piemēram, dabisko virsskaņu rinda augšup-ejošā melodiskā secībā iekļauta Trešās simfonijas fināla kodā, raksturojot dabas varenību un Visuma bezgalību. Kā zināms, dabisko virsskaņu rinda ir vienīgais objektīvais un pārlaicīgais skaņupasaules dotums, kas izpaužas jau tīri fizikalos dabas procesos, ir pastāvējis un pastāvēs mūžīgi, neatkarīgi ne no vienas kultūras. Turpretī skaņkārtu, harmoniju, ritmu un citu mūzikas valodas līdzekļu izpausmes ir konkrētu civilizāciju darbības produkts. Dabisko virsskaņu rinda simfonijas izskaņā dzirdama *pianissimo* dinamikā, arfas solotembrā uz klusināta, apskaidrota stīgu instrumentu fona, tādējādi līdztekus izjustai emocionalitātei skaidri uztverams arī tīri racionāls skaidrojums. Cilvēks ir dabas sastāvdaļa, un, zināšanu alku vadīts, viņš izpētījis visu pārējo dabu, ietiecoties pat kosmosā. Izpētes rezultātā, saprotot augstākās universālās likumības, cilvēkam rodas atziņa, ka sava dzīve un darbība jāveido saskaņā ar dabu, jāizturas pret to ar bijīgu saudzību (tāpēc arī simfonija izskan ilgstošā klusinājumā līdz pēdējām taktīm). Tādējādi tieši fināla noslēgums kļūst par vienu no Trešās simfonijas spilgtākajām lappusēm un pārliecinoši sagatavo gandrīz 20 gadus vēlāk tapušo Septīto simfoniju.

Konkrētu **mūzikas valodas līdzekļu** nozīme Ā. Skultes daļradē detalizēti izvērtēta jau agrāk tapušos pētījumos, visizsmeltošāk – Intas Lukašinskas darbos (Lukašinska, 1980; Lukašinska, 1987). Tādēļ šajā rakstā rezumētas tikai būtiskākās īpatnības, kā arī izceltas tās iezīmes, kurām pētnieki līdz šim veltījuši mazāku vērību.

<sup>5</sup>Šeit un turpmāk skaitlis kvadrātiekvāš apzīmē partitūrnumuru

Ā. Skultes melodijas parasti veidotas klasiski romantisko tradīciju garā un neizceļas ar radikāliem jaunu intonāciju meklējumiem. Kopumā tām raksturīgs plaši izvērstis plūdums (pat neatkarīgi no tēlainības), tomēr 60.–70. gadu darbos (no Trešās līdz Sestajai simfonijai) iezīmējas tieksme uz šķautņainākām līnijām, kas vērš skanējumu ekspresīvāku. Pieaug hromatikas un plašu, nereti nenoturīgu lēcienu īpatsvars, melodijas arvien biežāk veidojas no motīvu vai īsu frāžu impulsiem, palielinās mikrotematisma loma. Turpretī kopš 80. gadiem Ā. Skultes melodikā atjaunojas diatonikas pārsvars, krasi palielinās pakāpeniskas kustības un šaurapjoma melodiju nozīme (Devītās simfonijas I daļas ievads un blakuspartija, II daļas pamattēma).

Dažkārt Ā. Skultes melodikā vērojams skaņu neatkārtošanās princips, kas atspoguļo ārkārtīgi interesantas un līdz šim praktiski nepētītas komponista attiecības ar dodekafoniju. Kā zināms, Ā. Skulte nekad nebija šīs kompozīcijas tehnikas cienītājs – atšķirībā, piemēram, no saviem studentiem un jaunākajiem kolēģiem Romualda Grīnblata un Romualda Kalsona vai pat no vienaudža Jāņa Ivanova viņa vēlinajā daiļradē. Tomēr jau Ā. Skultes Trešajā simfonijā, enerģiskajā I daļas galvenās partijas otrajā tēmā un tās attīstībā, izceļas īslaicīgas sešu–septiņu–astoņu neatkārtotu skaņu secības. Skaņu neatkārtošanās plašākos fragmentos ir pamatā arī šīs tēmas nu jau ilgstošajai attīstībai skercozajā II daļā, taču arī te pagaidām vēl nav aptvertas visas divpadsmit skaņas. Turpretī finālā, īslaicīgi atgriežoties reminiscences veidā (partitūrā [148])<sup>5</sup>, minētā tēma pārveidota tā, lai melodijā īstenotos divpadsmit neatkārtotu skaņu secība un iesāktos tās vēlreizējs izklāsts, atbilstoši tonāli traktētas dodekafonijas principiem, kādi vērojami A. Berga, vēlinā D. Šostakoviča un vēlinā J. Ivanova daiļradē. Intelektuāli konstruktīvistiskās kompozīcijas tehnikas neuzkrītošā, savdabīgi *krešendējošā* klātbūtne trāpīgi sasauca ar simfonijas pausto prāta, racionālā gara cildinājumu. No hronoloģijas viedokļa savukārt zīmīgi, ka Ā. Skultes Trešā simfonija tapusi vienlaikus (1963) ar J. Ivanova Desmito, kuras II daļa (tokāta) tiek uzskatīta par pirmo nepārprotami skaidro šīs tehnikas lietojumu mūsu mūzikā, bet uzreiz pēc tam, kopš 60. gadu vidus, jau krasi pieaug dažādu latviešu komponistu interese par dodekafoniju.

Ā. Skultes harmonijai ir izteikti koloristiska ievirze; daudzējādā ziņā tā izriet no viņam piemītošās krāsu dzirdes jeb sinestēzijas. Skaņradis bieži uzsvēris ciešo saikni starp mūzikas saskaņām un glezniecības krāsām. Kā sev tuvākos latviešu vizuālās mākslas meistarus viņš nosaucis Valdi Kalnrozi, Rūdolfu Pinni (Lukašinska, 1987 : 113–114) un Oto Skulmi; atsevišķas iezīmes Ā. Skulti saistījušas arī Jāņa Pauļuka darbos.<sup>6</sup> Visā garajā daiļrades ceļā komponists saglabāja tonālās, nereti pat funkcionālās harmonijas pamatus, toties kopš agras jaunības bija iecienījis daudzziņju tonalitāšu krāšņumu un sulīgi skanošus alterētus akordus (sevišķi subdominantes grupas saskaņas), kā arī foniskus efektus visdažādākajās to izpausmēs (blakusnostatījumi, elipses, akordi ar iekļautām skaņām, poliharmonija u. c.). Par harmonijas ciešo saikni ar dramaturģiju Ā. Skultes mūzikā liecina

<sup>6</sup> To apliecina arī Gvido Skultes paustais sarunās ar raksta autoru (no 2007. līdz 2010. gadam).

dažādu tās elementu tipizācija atbilstoši skaņdarba tēlainībai. Tautiskie tēli un episkas dabas ainavas bieži izteiktas ar senajām skaņkārtām, sevišķi ar latviešu folklorā iecienītajām: dorisko (piemēram, simfoniskās poēmas *Vilņi galvenās partijas melodija*) un miksolīdisko (piemēram, vīru dejas ar alus kausiem rokās baleta *Brīvības sakta* I cēlienā). Fantastiskie un teiksmainie dabas tēli nereti raksturoti ar mākslīgajām skaņkārtām (palielinātā – Trešajā un Piektajā simfonijā, pamazinātā – Septītajā un Astotajā simfonijā) un akordu paralēlvirzi (piemēram, Otrās simfonijas II daļas vidusdaļa, vārdi *Visa jūra liksmē trīso*, Trešās simfonijas III daļa *Kosmosā*). Dramatiski pavērsieni un negatīvi tēli bieži iezīmēti ar asi disonantu poliharmoniju (piemēram, barona vadharmonija baletā *Brīvības sakta*, Piektās simfonijas ātrās daļas).

Otrs spilgtākais koloristikas paudējs līdzās harmonijai Ā. Skultes mūzikā ir orķestris. Tā izšķērdīgi dāsnais, teju vai ierasti pelēcīgajai latviskajai mentalitātei mazraksturīgais krāšņums veidojas, bieži lietojot dekoratīvos tembrus – gan arfu, klavieres un čelestu, gan bagātīgu sitaminstrumentu klāstu (zvaniņi, ksilofons, tamtams u. c.). Retāk vērojama tembru semantika: basklarnete paspilgtina traģiskās noskaņas Piektajā simfonijā, zvani kā liktens simbols ieskanas Pirmās simfonijas III daļas noslēgumā un Piektās simfonijas fināla kulminācijā, bet pastorālie tēli bieži saistīti ar flautas, klarnetes vai mežraga tembru. Ā. Skultes mūzikai raksturīgā daudzslāņu faktūra veicina dažādo skaņutēlu dramaturģiskas kopdarbības iespaidu, norišu sinhronitātes sajūtu, savukārt smalki izstrādātā figurācija rosina mūzikā dzirdamās kustības vizualizāciju klausītāja iztēlē – piemēram, galējo reģistru aptvērums un sīgu instrumentu *divisi* rada telpiskuma ilūziju. Ar trāpīgu kamerimfonisma līdzekļu lietojumu komponists bieži panāk smalku psiholoģisku niansētību (Piektās simfonijas I daļas ievads, Devītās simfonijas I daļas blakuspartija, II un III daļas pirmsreprīzes posmi un III daļas izskaņa), retāk šie līdzekļi izmantoti ilustratīva krāšņuma nolūkā (Trešās simfonijas III daļa). No vēsturiskā viedokļa zīmīgi, ka instrumentācijas krāšņums un faktūras gleznieciskums Ā. Skultes vēlinajā daiļradē nemazinās, bet pastiprinās – pretēji, piemēram, vēlinā J. Ivanova vai A. Grīnupa noslieci uz saasinātu grafiskumu vai neoklasicistiskajam tembru *sausumam* vairāku citu autoru mūzikā. No nākošo paaudžu komponistiem spilgtākais Ā. Skultes orķestra tradīciju turpinātājs ir viņa kādreizējais audzēknis R. Kalsons, daudzējādā ziņā arī Imants Kalniņš.

Ritms, atbilstoši 20. gadsimta mūzikas vispārējām tendencēm, Ā. Skultem kļūst par svarīgu attīstības līdzekli. Sevišķi iedarbīgi ir ritma ostinato, retāk poliritmijā sakņotie ilgstošie spraiguma kāpinājumi, kas sastopami simfoniju ātrajās daļās (Devītajā simfonijā šai aspektā sevišķi izceļas fināla galvenās tēmas attīstība). Savukārt meditātajās lappusēs pavadošo balsu ostinēti vijumi uztur iekšēju kustības nepārtrauktību un veicina skaņutelpas garīgās piepildītības sajūtu (Devītās simfonijas III daļas epizode). Bieži vien, īpaši Trešajā, Piektajā un Sestajā simfonijā, ritma procesi gūst konceptuālu nozīmi visa skaņdarba mērogā un tos



var vērtēt kā ritma dramaturģijas izpausmes. Devītajā simfonijā tas ļoti raksturīgi I daļai ar divu ritma zīmējumu pretstatu, kura daudzkrāšs variēts atkārtojums piešķir tēlainībai dinamismu, kontrastiem – saasinājumu, bet kompozīcijai kopumā – vienotību. Pirmais ritma zīmējums (daļas sākums, pēc tam partitūrā [1], [3]<sup>-8</sup>, [8] u. c.) saistīts ar lielās nošu vērtībās tverta motīva viegli sinkopētu variēšanu; dažādos darba posmos tas žanriski asociējas ar dziedājumu, lamento, korāli vai fanfaru. Otrs raksturīgais ritms ([1]<sup>-8</sup>, [2], [4], [9] u. c.) veidojas sīkās triolēs vai asā punktējumā, atgādinot tarantellu, tokātu vai groteski ātru maršu. Līdz ar to ritms ir tas Ā. Skultes mūzikas valodas līdzeklis, kas visspilgtāk izceļ dažādu sadzīves žanru klātbūtni un to semantisko funkciju.

Noslēdzot Ā. Skultes daiļrades vispārējo apskatu un izvērtējot viņa veikuma paliekamību latviešu mūzikas kultūrā, noteikti jāuzsver **pirmreizīguma** aspekts komponista daiļradē. Ā. Skulte ir pirmā simfonizētā latviešu baleta (*Brīvības sakta*, 1946–1949, otrā redakcija 1955), pirmās viscaur vokālinstrumentālās latviešu simfonijas (Otrā, *Ave sol* – ar jaukto kori, soprāna un tenora solo, 1959) un pirmās latviešu *a cappella* kora sonātes (*Quasi una sonata per coro da camera*, 1981–1982) autors.

Vienlaikus zīmīgi, ka šīs novatorisma izpausmes ikreiz balstās uz latviešu mūzikā jau pastāvējušajām tradīcijām. *Brīvības sakta* veidota 10–15 gadus pēc mūsu mūzikā vispār pirmā, vēl nesimfonizētā baleta (Jāņa Mediņa *Milas uzvara*, 1935). Vokālās sfēras konsekvents caurviju izvērsums Otrajā simfonijā īstenots 20 gadus pēc vokālās sfēras pirmā fragmentārā iekļāvuma latviešu simfonijas žanrā (Jāņa Ivanova Ceturtās simfonijas *Atlantīda* II daļa, 1939–1941). Līdzīgā veidā, kora bezteksta dziedājumā, tverta koloristika Septītajā simfonijā; tā turpina jaunā intensitātes līmenī attīstīt ne tikai J. Ivanova Ceturtās simfonijas iezīmētos principus, bet ar pusgadsimta distanci atgādina par pašu pirmo šī impresionistiskā paņēmiena izpausmi mūsu mūzikā – Alfrēda Kalniņa kantātes *Jūra* IV daļu *Rietumvējš* (1929). Savukārt izvērstās, ar kontrastiem un caurviju attīstību piesātinātās viendaļas *Quasi una sonata* parādīšanās 20. gadsimta 80. gadu sākumā uztverama kā mūsu skaņumākslai būtiskās un bagātīgās, teju simtgadīgās kora balāžu tradīcijas (Jāzeps Vītols, Alfrēds Kalniņš, Jāzeps Mediņš, Jānis Kalniņš u. c.) nosacīts turpinājums. Vēl vairāk – te iespējams saskatīt balāžu tradīcijas radošu atjaunotni situācijā, kad kora balāde vārda šaurā nozīmē vairumam latviešu komponistu vairs nešķīta aktuāls žanrs.

Tikko minētie fakti vēlreiz apliecina Ā. Skultes daiļrades dziļi akadēmisko būtību, viņa orientēšanos uz klasiski romantisko tradīciju kā atskaites punktu, kā pamatvērtību, kuru ikreiz iespējams (un vajadzīgs!) neierobežoti bagātināt, kā bāzi, uz kuras var veidot jebkādu virsbūvi atbilstoši konkrētai mākslinieciskajai iecerei un radošās darbības apstākļiem.

## Pielikums

### Ādolfa Skultes mūža mirkli fotoattēlos

*Ar komponista dēla, kino un TV operatora Gvido Skultes laipnu atļauju publicējam virkni fotogrāfiju, kurās atainots A. Skulte dažādos dzīves periodos. Attēli sniedz ieskatu ne tikai komponista radošajā darbā, bet arī ģimenes dzīvē un sadzīves situācijās, vaļaspriekos un attiecībās ar kolēģiem un studentiem – visas šīs jomas ir spēcīgi iespaidojušas Ā. Skultes personību un tās izpausmi mūzikā.*



Radioamatieris Ādolfs Skulte jaunībā tēva mājā Mežaparkā, Kokneses prospektā 30 (ap 1930; visa radioaparātūra ir pašizgatavota, ne pirktā)



Ērgelnieks Kurzemē, Spāres ciema baznīcā (1944), kuras ērģeles būtiski restaurējis (lielākoties pat no jauna uzbūvējis)



Saksofonists džeza ansablī *La-si-do*, kas 20. gadsimta 30. gados bijis ļoti iecienīts Mežaparka un Sarkandaugavas restorānos un kafējnicās

Profesors Jāzepe Vītols un viņa  
asistents Ādolfs Skulte kopā ar  
studentiem Latvijas Konservatorijā  
20. gadsimta 30. gadu beigās



Ādolfs Skulte 20. gadsimta  
60. gados saimnieko savas  
Jaunciema mājas paštādītajā  
terasveida augļudārzā



Ar kinokameru 20. gadsimta  
70. gadu sākumā  
(Jaunciema mājā Ziemassvētkos)





Ādolfs Skulte Ziemassvētkos kopā ar dzīvesbiedri un vedeklu (Jaunciema mājā ap 1968)



Pie Trāķu ezera Lietuvā



Sadzīves mirklis (komponista leģendārā Volga un ģimenes mīlulis Čiko)

Ādolfs Skulte pedagoga darbā  
Latvijas Valsts konservatorijā  
ar savas speciālās kompozīcijas  
klases studentiem (no kreisās)  
Didzi Apsīti un Gintu Tomsonu  
(ap 1980): kinohronikas kadrs



Ādolfs Skulte ap 1975. gadu



Ādolfs Skulte 1972.gadā Jaunciema  
mājas dārzā kopā ar dzīvesbiedri  
Helēnu Skulti un mazdēlu Kristapu





Komponists kopā ar mazdēlu  
Kristapu 1973. gadā



Ādolfs Skulte 1970. gadā  
Rīgas dzīvokļa darbstabā  
Eduarda Smiļģa ielā 34 raksta  
operas *Princese Gundega un karalis  
Brusubārda* partitūru. Pie sienas  
mākslinieku Jāņa Pauļuka un  
Valda Kalnrozes dāvētās gleznas

71



Pārdomu mirklī (20. gadsimta  
60. gadi)



72

Mākslinieku dinastija trijās paaudzēs: komponists Ādolfs Skulte kopā ar dēlu, kinooperatoru Gvido Skulti (1939) un mazdēlu, scenogrāfu Kristapu Skulti (1970)

Ādolfs Skulte mūža nogalē apaļā jubilejā Rīgas dzīvoklī



# DIE TYPISCHEN STILZÜGE VON ĀDOLFS SKULTE UND DEREN RESÜMEE IN SEINER SINFONIK (ZUR HUNDERTJAHRE-GEDENKFEIER DES KOMPONISTEN)

Armands Šuriņš

## Zusammenfassung

Im Herbst 2009 feierten wir das 100-jährige Jubiläum von Ādolfs Skulte (1909–2000) – einem der bekanntesten lettischen Musiker des 20. Jahrhunderts.

Ā. Skulte war eine vielseitige Persönlichkeit. Als Komponist war er hauptsächlich Sinfoniker von großer Bedeutung (neun Sinfonien, mehrere sinfonische Poeme), sowie ein Meister der Bühnenmusik (Ballette, Opern, Filmmusik) und raffinierter Chorwerke. Ā. Skulte war ein Vertreter der akademischen Tradition und der professionellen Schule des Begründers der Musikhochschule Lettlands – Professor Jāzeps Vītols (1863–1948). Obwohl diese Schule in der Tradition des St. Petersburger Konservatoriums des 19. Jahrhunderts (Nikolai Rimski-Korssakow) treu wurzelte, hat die Musik von Ā. Skulte oft einen zeitgemäßen Klang.

Während seiner langjährigen pädagogischen Tätigkeit an der Musikhochschule Lettlands hat Ā. Skulte mindestens 60 lettische Komponisten erzogen. Der beste Beweis seiner pädagogischen Meisterschaft ist die stilistische, inhaltliche und technische Vielfältigkeit des Schaffens seiner Schüler (unter ihnen – berühmte lettische Komponisten Imants Kalniņš, Romualds Kalsons, Mārtiņš Brauns, Imants Zemzaris, Rihards Dubra u. a.). Es ist sehr bezeichnend für Ā. Skulte, dass die Vertreter seiner professionellen Schule schon früh eine ausgesprochene und bleibende künstlerische Individualität gefunden haben.

In dieser Schrift werden die allgemeinen Schaffensprinzipien von Ā. Skulte betrachtet (Stilrichtungen, thematische Grundlinien, Mittel der Musiksprache).

Die Musik von Ādolfs Skulte ist stark von der Romantik und dem Impressionismus beeinflusst, nicht so deutlich ist aber der Einfluss der Klassik (Neoklassizismus) und der Folklore. 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 (bemerkenswert, dass in der Jugendzeit Ā. Skulte mehrere Jahre Architektur an der Universität studierte). 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.

Ā. Skulte bildet seine Melodien nach klassisch romantischen Traditionen, doch entsprechend den Prinzipien der zeitgemäßen Musik wird der Rhythmus zu einem wichtigen dramaturgischen Mittel (Ostinato, Polyrhythmik u. a.). Da Ā. Skulte mit dem Farbenhören gesegnet war, hat seine Harmonie und Orchestration einen ausgesprochen koloristischen Einschlag, der zur Visualisierung der Tongestalt anregt: Polyharmonie in der vielschichtigen Faktur, Fonik verschiedener Akkorde, künstliche modale Tonarten, häufige Anwendung verschiedener Schlaginstrumente und dekorativer Tembres (Harfe, Celesta u. a.).

#### 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

Gailīte, Zane. Par Ādolfu 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

Jofe, Elhonons. Par Ādolfu Skultes simfonismu. *Latviešu mūzika XI / Sastādījuši Arvīds Darkevics un Ludvigs Kārklīšs*. Rīga: Liesma, 1974, 98–122

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. Folkloras interpretācija un mūzikas saturs. *Latviešu mūzika X / Sastādījuši Arvīds Darkevics un Ludvigs Kārklīšs*. Rīga: Liesma, 1973, 30–57

Klotiņš, Arnolds. Sešdesmito gadu otro pusi resumējot. *Latviešu mūzika VIII / Sakārtojusi Arvīds Darkevics un Ludvigs Kārklīšs*. Rīga: Liesma, 1970, 53–109

- Krasinska, Lija. *Ādolfs Skulte / Buklets sakarā ar komponista 50 gadu jubileju un jubilejas autorkoncerta programma*. Rīga: PSRS Mūzikas fonda Latvijas nodaļa, 1959
- 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 tuvpānā*. Rīga: Musica Baltica, 2005
- Skulte, Ādolfs. Mūža ritums atmiņu gaismā. *Latvju mūzika* 26 (1997), 2977–2986; 27 (1999), 3176–3185; 28 (2000), 3334–3345
- Stumbre, Silvija. *Ā. Skultes balets „Brīvības sakta“ / Sērija Palīgs mūzikas klausītājiem*. Rīga: Latvijas Valsts izdevniecība, 1955
- Šuriņš, Armands. Ādolfa Skultes Devītā simfonija – viņa radošā ceļa vainagojums. *Mūzikas akadēmijas raksti, VI*. Rīga: JVLMA, Musica Baltica, 2009, 93–119
- Torgāns, Jānis. Par Pēteri Plakidi. *Latviešu mūzika XIII / Sastādījuši Arvīds Darkevics un Ludvigs Kārklīšs*. Rīga: Liesma, 1978, 68–86
- Voskresenska, Jeļena. *Ādolfa Skultes Trešā un Ceturtā simfonija / Sērija Palīgs mūzikas klausītājiem*. Rīga: Liesma, 1968
- Zemzare, Ingrīda. ... katrs audzēknis man – maza planēta. *Padomju Jaunatne*. 1979, 4. novembris
- Zemzare, Ingrīda. *Paula Dambja spēles*. Rīga: Liesma, 1990
- Zemzare, Ingrīda. Priekšvārda vietā. No: Lukašinska, Inta. *Ādolfs Skulte*. Rīga: Liesma, 1987, 5–8
- Zemzaris, Imants. Tepat uz zemes. Ādolfam Skultem – 80! *Māksla* 5 (1989), 40–41
- Арановский, Марк. *Симфонические искания*. Ленинград: Советский композитор, 1979
- Берзиня, Визбулите. Вокальная симфония Адольфа Скултэ. *Советская музыка* 6 (1960), 44–46
- Витолинь, Яков. Адольф Скултэ. Первая симфония. *55 советских симфоний / Сост. Борис Арапов [и др.]*. Ленинград: Советский композитор, 1961, 222–227
- Красинская, Лия. *Адольф Скултэ*. Москва: Советский композитор, 1959

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

### Citi avoti

Grāvītis, Oļģerts. Sarunas par Ādolfu Skulti laikā no 1993. līdz 2010. gadam / Pieraksti Armanda Šuriņa privātarhīvā

Jakovicka, Līga. Sarunas par Ādolfu Skulti 1999., 2004. un 2008. gadā / Pieraksti Armanda Šuriņa privātarhīvā

Kalniņa, Valda. Sarunas par Ādolfu Skulti 2009. gadā / Pieraksti Armanda Šuriņa privātarhīvā

Kārklīšs, Ludvigs. Sarunas par Ādolfu Skulti 1999. gadā / Pieraksti Armanda Šuriņa privātarhīvā

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

Lindenberga, Vita. Sarunas par Ādolfu Skulti 2004. gadā / Pieraksti Armanda Šuriņa privātarhīvā

*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. Simfoniju partitūru rokraksti un rokrakstu kopijas (glabājas Latvijas Nacionālās bibliotēkas Mūzikas un audiovizuālo izdevumu nodaļā)

Skulte, Gvido. Sarunas par tēvu Ādolfu Skulti laikposmā no 2007. līdz 2010. gadam / Pieraksti Armanda Šuriņa privātarhīvā

Vītols, Jāzeps. Vēstules Irēnai Narvaitei – rokraksti un rokrakstu kopijas (1940–1947, vācu val.), latviski tulkojusi Vita Lindenberga / Vēstuļu oriģināli glabājas JVLMA Jāzepa Vītola Piemiņas istabas arhīvā, tulkojuma manuskripts datorrakstā – Armanda Šuriņa privātarhīvā