

Yusuke ISHII

# Konstruktivizmo apraiškos brandžiojoje Jono Švedo (1927–1981) kūryboje

## *The Manifestation of Constructivism in Jonas Švedas (1927–1981) Later Works*

Kauno technologijos universitetas, K. Donelaičio g. 73, 44249 Kaunas  
yishii1205@gmail.com

### Anotacija

Straipsnyje aptariami brandžiosios Jono Švedo (1927–1981) kūrybos bruožai nuo 1960 m., koncentruojantis į du šio laikotarpio reprezentatyvius jo kūrinius: poemos „Pokalbis su mirusiais vaikais“ dvi versijas (1965, 1977) ir Keturias pjeses fortepijonui (*Four unsingular pieces*, 1968–1971). Straipsnio tikslas – išryškinti Švedo muzikinės idiomos ypatumus ir itin konstruktyvius kompozicinius sprendimus. Kompozitorius ankstyvojoje kūryboje neretai pasitelkė chromatinio užpildymo (*chromatic completions*) techniką savo kūrybos atonalumui pagrįsti, o brandžiuoju laikotarpiu šią techniką išplėtojo iki dvylikatonės technikos. Nagrinėjant šio laikotarpio Švedo kūrybą, užfiksuota ir liaudies melodija, dažnai pasikartojanti kaip *idée fixe*. Straipsnyje analizuojama, kaip kompozitorius šią muzikinę medžiagą pasitelkė savo vokalinėje instrumentinėje poemoje „Pokalbis su mirusiais vaikais“ ir Keturiuose pjesėse fortepijonui. Pirmajame kūrinyje pastebima sąsaja su Béla Bartóku (1881–1945) ir per ją dar išryškėjusi amerikiečių kompozitoriaus George'o Crumbo (1929–2022) įtaka, o antrajame Švedo konstruktyvizmas išsikristalizavo kaip hibridizacija (*hybridization*).

Minėtą liaudies melodiją Švedas įpynė ir į atonalią faktūrą, pagrįstą dvylikatone technika, ir šių dviejų – diatoninės ir serijinės – idiomų integracijos klausimas buvo reikšmingas ne tik Švedui, bet ir kitiems lietuvių dodekafonistams. Straipsnyje lyginant su kitų lietuvių autorių – Eduardo Balsio (1919–1984) ir Juliaus Gaidelio (1909–1983) – kūryba, siekiama išryškinti Švedo kūrybinėje strategijoje glūdėjusio konstruktyvizmo apraiškas ir jo, kaip modernisto, išsiskiriančią poziciją Lietuvos muzikos kontekste.

**Reikšminiai žodžiai:** Jonas Švedas, lietuvių išeivija JAV, Béla Bartók, George Crumb, „Nakties muzika“, liaudies dainos, chromatinis užpildymas, dvylikatonė, konstruktyvizmas, hibridizacija.

### Abstract

This article discusses the characteristics of Jonas Švedas's (1927–1981) compositions created during his mature period from the 1960s, focusing on two representative works: two versions of *Conversation with Dead Children* (1965/1977) and *Four Unsingular Pieces for Piano* (1968–1971). The aim of this article is to reveal the distinctive features of Švedas's musical idiom, particularly his constructive compositional decisions. In his early works, a chromatic completion technique formed the basis for his atonality, which he later developed into a twelve-tone technique. By examining Švedas's work of this period, a folk melody frequently recurs as an *idée fixe*. The article analyzes how the composer used this melody as musical material in the vocal-instrumental poem *Conversation with Dead Children* and *Four Unsingular Pieces for Piano*. In the former, connections to Bela Bartók (1881–1945) and the influence of the American composer George Crumb (1929–2022) are evident, while in the latter, the Švedas's constructivism crystallizes through hybridization.

Švedas intertwined the aforementioned melody into an atonal texture based on the twelve-tone technique, and the integration of these two idioms — diatonic and serial — was significant not only for Švedas but also for other Lithuanian dodecaphonists. The article also compares Švedas' works with those of other Lithuanian composers, such as Eduardas Balsys (1919–1984) and Julius Gaidelis (1909–1983), revealing the manifestations of constructivism in Švedas's compositional strategy and his distinctive position as a modernist within the context of Lithuanian music.

**Keywords:** Jonas Švedas, Lithuanian diaspora in the USA, Béla Bartók, George Crumb, Night music, folk songs, chromatic completion, twelve-tone technique, constructivism, hybridization.

### Ižanga

Istoriškai susiklostė, kad vienu metu lietuvių muzikos kultūroje iškilo ir reiškėsi du asmenys tuo pačiu vardu ir pavarde – Jonas Švedas. Vieno jų, likusio okupuotoje Lietuvoje, gyvenimas ir kūryba detalčiai aprašyta ir išnagrinėta, o kito Jono Švedo (1927–1981), dėl sovietų okupacijos pasitraukusio iš Lietuvos ir vėliau apsisostojusio JAV, kūryba iki šiol yra nepelnytai mažai nagrinėta, neatliekama ir iš

esmės užmiršta. Nepaisant kelių atlikėjų ir muzikologų pastangų sugrąžinti jo muziką į Tėvynę<sup>1</sup>, Švedo muzika dar neįsitvirtinusi bendroje lietuvių muzikos kultūros erdvėje ir atlikėjų sąmonėje.

Remdamasis 2022 ir 2023 m. stažuotės Lituanistikos tyrimo centre Čikagos priemiestyje Lemonte metu sukauptais šaltiniais, šio straipsnio autorius 2023 m. paskelbė mokslinį straipsnį „Konstruktyvizmo ištakos ankstyvojoje Jono Švedo (1927–1981) kūryboje“<sup>2</sup>, kuriame aptarė Švedo

kūrybą iki 1960 m., ir pateikė išsamią Švedo kūrybinę bibliografiją. Tais pačiais metais jis skaitė pranešimą<sup>3</sup> apie Švedo komponavimo praktiką ir ankstyvosios kūrybos muzikinę idiomą. Vis dėlto, norint atskleisti šio kompozitoriaus kūrybos raidą ir jos ypatumus, būtina aptarti ir brandžiąją jo kūrybą po 1960 m. Ankstesniame straipsnyje autorius Švedo kūrybą suskirstė į ankstyvąją ir brandžiąją. Tačiau nubrėžti ribą tarp dviejų laikotarpių pagal kūrybinį braižą yra gana problemiška, nes Švedas komponavo su pertraukomis ir nenuosekliai, o kai kuriuos kūrinius perkomponuodavo net po kelių dešimtmečių (pavyzdžiui, „Skęstanti serenada“, 1952, 1980). Dėl to kūrybos skirstymas į ankstyvąją ir brandžiąją pirmiausia remiasi kompozitoriaus biografija. Ankstyvoji kūryba susijusi su pirmaisiais kompozicininiais bandymais ir studijomis Vilniuje, Detmolve ir Čikagoje. Brandžioji Švedo kūryba susijusi su JAV, kur kompozitorius po studijų jau reiškėsi kaip subrendęs menininkas.

Švedo biografija bendrais bruožais pateikta muzikologės Danos Palionytės monografijoje „Jonas Švedas – egzodo kompozitorius“ (2012), tad koncentruojantis į kūrybos analizę kompozicinių sprendimų bei muzikinės idomos aspektais šiame straipsnyje biografiniai aspektai aprašomi minimaliai. Monografijoje, remiantis amžininkų atsiminimais, kompozitoriaus laiškais ir pačios autorės surinkta medžiaga, rekonstruoti esminiai Švedo gyvenimo epizodai, atskleisti bendrieji kūrybos bruožai ir pateiktas jos vertinimas lietuvių muzikos kultūros kontekste. Siekiant išryškinti brandžiojo laikotarpio Švedo komponavimo ypatumus bei jo raidą ir išsamiau tai aptarti, straipsnyje koncentruojamasi į du reprezentatyvius brandžiojo laikotarpio Švedo kūrinius: vokalinę instrumentinę poemą „Pokalbis su mirusiais vaikais“ (1965, 1977)<sup>4</sup> ir Keturias pjeses fortepijonui (*Four unsingular pieces*<sup>5</sup>, 1968–1971), kurie atskleidžia itin konstruktyvius Švedo kompozicinius sprendimus. Šie kūriniai analizuojami atsižvelgiant į muzikinės idomos ypatumus ir taip siekiant atskleisti šio lietuvių kompozitoriaus konstruktyvizmo apraiškas. Telkiantis į šį aspektą, į straipsnio tyrimo lauką nepateko kai kurie šio laikotarpio Švedo kūriniai, pavyzdžiui, ankstyvajai jo kūrybai būdinga bartokiškąją idiomą perėmusi Sonata brève fortepijonui (1965), Švedo antrosios žmonos Aldonos Stempužienės gimtadienio proga sukurta daina-pokštas „Anoalda“ balsui ir fortepijonui (1975) ir kt.

### Neįvykusios poemos „Pokalbis su mirusiais vaikais“ premjeros aplinkybės

Ankstesniame savo straipsnyje autorius aptarė dažną Švedo komponavimo praktiką – perkomponavimą (Ishii 2023: 89–90). Kompozitorius neretai perrašinėjo tą patį kūrinių nepatenkintas ankstesniu variantu arba tą pačią muzikinę medžiagą perdarinėjo į kitus kūrinius. Tą galėjo

sąlygoti ne tik kompozitoriaus savikritiškumas, bet ir noras suderinti muziką ir eilių tekstus. Savo laiškuose Švedas dėl tekstų ir muzikos santykio ne kartą tarėsi su artimu draugu dramaturgu Kostu Ostrausku. Šio dramaturgo, priklausančio žemininkų poetų<sup>6</sup> kartai, tekstais buvo sukurta dauguma ankstyvosios Švedo kūrybos balsui ir fortepijonui<sup>7</sup>, o nuo 1960 m. jis ėmė kurti ir kitų žemininkų, tokių kaip Henrikas Nagys, Kazys Bradūnas ir kt., tekstais.

Ir Švedas, ir žemininkų poetai dar spėjo studijuoti nepriklausomoje Lietuvoje. Jie net ir galėjo išspausdinti pirmuosius poetinius bandymus, o jiems pasitraukus iš Lietuvos, visas jų kūrybinis potencialas atsiskleidė jau išėivijoje<sup>8</sup>. Nesunku įsivaizduoti, kad studijavęs lietuvių filologiją ir kartais pats bandęs eiliuoti, Švedas itin stipriai prijautė savo kartos poetams, todėl nenuostabu, kad bendradarbiavimas su jais nenūtruko iki šio kompozitoriaus gyvenimo saulėlydžio. Antai Švedo gulbės giesmė tapusios dainos „Prisijaukinsiu sakalą“ (1979) ir „Pasakų sakalas“ (1980) sukurtos Nagio tekstais. O poema „Pokalbis su mirusiais vaikais“ – bene vienintelis Švedo kūrinys, kur kompozitorius rėmėsi bežemių<sup>9</sup> poeto Algimanto Mackaus (1932–1964) eilėraščiais.

Bežemiai – tai visiškos abejonės apimta karta. Anot Mackaus, „mes esame per jauni, kad būtume galėję su visomis šaknimis jaugti ten [Lietuvoje – Y. I.], ir esame per mažai jauni, kad su visomis šaknimis jaugti čia [JAV – Y. I.]“ (Mackus 1965: 12). Skirtingai nei žemininkų, esminiai bežemių bruožai – abejonės ir nepasitikėjimas. Tokius bruožus atskleidžia ir Mackaus rinkinio pavadinimas „Neornamentuotos kalbos generacija ir augintiniai“ (1962). Neornamentuota kalba – priešingybė gražiai, rafinuotai poetinei kalbai. Jis į išėiviją žiūrėjo kaip į iššūkį tradiciniam poezijos supratimui. Nuo gimtosios žemės atplėšto žmogaus pasaulis deformuojasi, todėl apie jį galima kalbėti tik tokia pat deformuota kalba. O augintiniai – metafora to, kas užaugę jau negimtojoje žemėje. Paminėtinos ir Mackaus eilėraščiuose vyraujančios temos – Dievas ir mirtis. Kaip tik tokia tematika pagrįstus šio poeto eilėraščius „Pokalbis su mirusiais vaikais“ Švedas pasirinko savo poemai.

Kaip ir daugelį kitų kūrinių, ją Švedas taip pat perrašė, tačiau ne dėl muzikinių priežasčių, o techninių sunkumų, dėl kurių 1966 m. numatyta kūrinių premjera buvo atšaukta. 1965 m. sukurta šio kūrinių pirma versija trims balsams dviem fortepijonams<sup>10</sup> niekada nebuvo atlikta ir ilgą laiką gulėjo stalčiuje, kol ją kompozitorius 1977 m. perrašė dviem fortepijonams ir mecosopranui. Antros versijos premjera įvyko 1978 m. kovo 13 d. Klivlando muzikos mokyklos (*The Cleveland Music School Settlement*) salėje atliekant mecosopranui Aldonai Stempužienei ir pianistams Stephenui Kabatui ir pačiam kompozitoriui<sup>11</sup>.

Itin savikritiškai savo kūrybą dailinuso Švedo kūrybinė veikla septintame dešimtmetyje buvo negausi. Šio laikotarpio jo kūrybinį palikimą iš esmės sudaro tik du kūriniai: Sonata brève fortepijonui (1965) ir poemos „Pokalbis

su mirusiais vaikais“ pirma versija (1965). Tikėtina, kad kūrybinę veiklą trikdė auganti šeima<sup>12</sup> ir buitinis kovojant su „didėjančiais šeiminiiais nesutarimais“ (Palionytė 2012: 20). Deja, bet susirašinėjimų su Ostrausku, nenutrūkusiu iki Švedo gyvenimo saulėlydžio, šiuo laikotarpiu taip pat išlikę mažai. Išlikę duomenys rodo, kad poemos „Pokalbis su mirusiais vaikais“ premjera buvo numatyta 1966 m. vasario 26 d. Algimanto Mackaus, tragiškai žuvusio automobilio avarijoje 1965 m. pabaigoje, minėjime Jaunimo centre. Šiame renginyje, greta lietuvių išeivijos poetų pranešimų, buvo numatytos trijų kompozitorių – Juliaus Gaidelio (1909–1983), Dariaus Lapinsko (1934–2015) ir Švedo – premjeros (žr. 1 lentelę).

1966 m. vasarį–kovą JAV lietuvių laikraščiuose publikuoti straipsniai byloja apie neįvykusios Švedo „Pokalbis su mirusiais vaikais“ premjeros aplinkybes. Kompozitorius, pianistas ir muzikos kritikas Vladas Jakubėnas (1904–1976), kuris galimai turėjo būti Švedo kūrinio fortepijono partijos atlikėjas, teigia, kad poemos „Pokalbis su mirusiais vaikais“ natos buvo perduotos atlikėjams gana vėlai<sup>13</sup>. Sprendimas pašalinti kūrinį iš programos buvo priimtas

tik kelios dienos iki renginio, atlikėjams ruošiantis. Pavyzdžiui, 1966 m. vasario 18 d. laikraščio „Dirva“ numeryje vis dar minima Švedo, kaip Mackaus minėjime dalyvaujančio kompozitoriaus, pavardė. Vėliau to paties laikraščio 1966 m. vasario 21 d. numerio straipsnyje Jakubėnas gvildeno atsisakymo atlikti Švedo „Pokalbį su mirusiais vaikais“ priežastį. Jis minėjo sutikęs atlikti fortepijono partijas su savo buvusiu mokiniu Mykolu Drunga, tačiau teigė, kad „nelengvai parašytomis solistų partijomis nepavyko rasti solistų [...]“<sup>14</sup>. Po šio renginio 1966 m. kovo 14 d. „Dirvoje“ Jakubėnas atsitašė netikslumą, rašydamas:

Mano Šviesos–Santaros<sup>15</sup> federacijos valdybai patarimas toks: koncentruotis į D. Lapinsko kantatą, o J. Švedo veikalą atidėti.<sup>16</sup>

Nepaisant šio patarimo, Švedo poemai atsirado solistų, kurie pradėjo ruošti savo partijoms. Deja, šiam kūrinui nepavyko rasti reikalingų dviejų pianistų. Jakubėnas buvo „laikomas galutinai atsisakiusiu“<sup>17</sup>, o Lapinsko kantatai buvo rastas kitas pianistas iš JAV – Willis Charkovsky. Atsižvelgiant į susiklosčiusias aplinkybes, tikėtina, kad

Autoriai ir kūrinių pavadinimai ar pranešimai	Atlikėjai ir kt.
Įrašas iš juostos, į kurią pats Algimantas Mackus įskaitė savo eilėraščius	
Alfonso Nykos-Niliūno paskaita apie Algimantą Mackų	Alfonso Nyka Niliūnas
Kostas Ostrauskas: vienaveiksmė drama „Duobkasiai“	Režisieriai: Jurgis Blekaitis, Bylaitienė Dalia, Algirdas Kurauskas Aktoriai: Algis Dikinis, Dalia Juknevičiūtė, Vytautas Judka, Dalia Bylaitienė
Julius Gaidelis: „Keista mirtis“, „Pasimeldimas“	Mecosopranas: Aldona Stempuzienė Fortepijonas: Vladas Jakubėnas
Liūnės Sutemos paskaita iš rinkinio „Bevardė šalis“	Liūnė Sutama
Darius Lapinskas: Cantata Declamata garso ir šviesos spektaklis „Mirusiemis mūsų Mylimiesiems“	Deklamatoriai: Milda Pakalniškytė, Leonas Baraskas Mecosopranas: Aldona Stempuzienė Tenoras: Stasys Baras-Baranauskas Fortepijonas: Willis Charkovsky Perkusija: Edward Premba, Tomas Siwe, Nobeit Szymanski Choras: Bernardas Prapuolenis (vadovas), Remigijus Bičiūnas, Jurgis Bradūnas, Julius Lintakas, Vytautas Nakas, Leonas Narbutis, Pranas Naris, Romas Stakauskas, Leonas Valaitis, Rimas Vėžys, Algis Vosylius, Rimvydas Zailskas Dirigentas: Darius Lapinskas
Jonas Švedas: „Pokalbis su mirusiais vaikais“	Sopranas: Nerija Linkevičiūtė Mecosopranas: Alvina Giedraitienė (atsisakė Roma Mastienė) Baritonas: J. Griegas Fortepijonai: Vladas Jakubėnas, Mykolas Drunga

**1 lentelė.** „Santaros–Šviesos“ federacijos organizuota 1966 02 26 Algimanto Mackaus minėjimo programa (rekonstruota Yusuke Ishii remiantis 1966 02 18 ir 03 14 „Dirvos“ ir 1966 03 01 „Draugo“ laikraščiais)

esminės Švedo kūrinio atšaukimo priežastys buvo Jakubėno ir „Santaros–Šviesos“ federacijos valdybos nesusišnekėjimas, dviejų pianistų poreikis ir salė su dviem fortepijonais, kurią parūpinti galėjo būtent Jakubėnas<sup>18</sup>. Nepaisant visų aplinkybių, manytina, kad „Santaros–Šviesos“ federacija turėjo atsakyti bent vieno – arba Lapinsko, arba Švedo – kūrinio. Šiam sprendimui galbūt įtakos turėjo ne tik kūrinio sudėtingumas, bet ir ryški Lapinsko reputacija lietuvių išėivijoje JAV. Lapinskas tuomet „jau buvo laikomas vienu ryškiausių jaunesniosios vakarietiško išauklėtos kartos kompozitoriumi“ (Šlušnytė 2004: 18). Dar gyvenant Štutgarte 1957–1965 m., jo kūriniai buvo atliekami daugelyje

Europos šiuolaikinės muzikos festivalių, o 1965 m. išleista ir jo kūrinų plokštelė. Su dideliu kūrybiniu užmoju ir europietiškomis avangardinėmis naujovėmis iš Štutgarto grįžęs Lapinskas aktyviai įsitraukė į muzikinę kultūrą išėivijoje JAV. Avangardinei jo kūrybai, ypač operoms, buvo būdingi totalinio teatro elementai jungiant dainavimą, kalbėjimą, šokį, apšvietimą, filmą, scenografiją ir kt. Tokiu būdu jis siekė peržengti tradicinės operos ribas. Nenuostabu, kad ryškiais paramuzikiniais efektais Lapinsko muzika patraukė daugelio lietuvių muzikologų ir kompozitorių dėmesį, o Švedo kūryba, neturinti tokių paramuzikinių elementų, tikėtina, nesulaukė pakankamo publikos dėmesio.

The image shows a handwritten musical score for two pianos, labeled I and II. The score is written in 3/4 time and consists of three systems of staves. The first system includes dynamic markings such as *ffz*, *Ad*, *Allegro*, and *fp*. The second system includes the marking *(secco)*. The third system includes the marking *secco* and a measure number '12'. The notation is dense and includes various rhythmic values, accidentals, and articulation marks.

1 pav. Švedo poemos „Pokalbis su mirusiais vaikais“ pirmos versijos (1965) rankraščio kopija, saugoma LTC Lapinsko byloje (LTC Žilevičiaus-Kreivėno muzikologijos archyvas, natų skyrius: Darius Lapinskas, d. 5, Nr. 1)

Išlikusiuose Švedo laiškuose Lapinsko pavardė neminama. Šis taip pat savo amžininko kompozitoriaus beveik niekur neminėjo, tad apie jų santykius žinome nedaug. Švedo posūnio Lino Stempužio manymu, jie žinojo vienas kito kūrybą, tačiau nežinia, ar buvo gyvai susitikę<sup>19</sup>. Taip pat abejotina, ar „Santaros–Šviesos“ federacijai atsisakius atlikti Švedo kūrinį Mackaus minėjime jis ten dalyvavo ir susitiko su Lapinsku.

Paminėtina, kad šio straipsnio autorius, stažuodamasis Lituanistikos tyrimo centre, poemos „Pokalbis su mirusiais vaikais“ pirmos versijos rankraščio kopiją rado ne Švedo, o jo amžininko Lapinsko byloje (1 pav.). Ir nors ši rankraščio kopija galėjo būti kataloguota per klaidą, jos būklė (natų iškarpos kruopščiai sulipdytos lipniaja juosta) liudija, kad tai vis dėlto yra Lapinsko nuosavybė. Galima spėti, kad Lapinskas gavo Švedo natų kopiją per dainininkę Stempužienę, kuri glaudžiai bendravo ir su Švedu, ir Lapinsku<sup>20</sup>, arba netgi iš paties Švedo, kuris galėjo duoti savo natų kopiją Lapinskiui, kad, reikalui esant, šis galėtų padiriguoti šį kūrinį. Nebesigilinant į tai, kam priklauso rankraštis, jo radimas leidžia išsamiau išnagrinėti brandžiojo laikotarpio Švedo kūrybos raidą.

### Švedo poemos „Pokalbis su mirusiais vaikais“ dvių versijų apžvalga

Nors abi „Pokalbis su mirusiais vaikais“ versijos sukurtos pagal tą patį Mackaus eilėraštį, matyti nemažai skirtumų (žr. 2 lentelę). Pavyzdžiui, kompozitorius, atsižvelgęs į atlikimo sunkumus, antroje versijoje pakeitė kūrinio sudėtį į mažesnę, t. y. mecosopranui ir dviem fortepijonams. Tai darydamas kompozitorius jau turėjo omenyje konkrečią atlikėją, tuomet jau antrąją savo žmoną buvusią Stempužienę<sup>21</sup>. Žinodamas jos balso galimybes, Švedas balso partiją padarė virtuoziškesnę ir dramatiškesnę. Dramatiškumą išryškina ir antros versijos mecosoprano partijoje pasitelkta *Sprechgesang* technika, elastinga ritmika nefiksotomis natų vertėmis, nereguliariai trūkinėjantys sintaksiniai dariniai ir kt. Nenuostabu, kad tokiai balso partijai tenka pirminis vaidmuo dramaturgijos atžvilgiu, o pirmoje versijoje muzikinį vyksmą vis dėlto lemia fortepijonų partijos, kurias kompozitorius perdarė antroje versijoje pasitelkdamas

išplėstinę fortepijono techniką (klasteriai, fortepijono dangčio daužymas, grojimas užspaudžiant fortepijono stygą ir pan.). Paminėtinas ir dar fundamentalesnis pakeitimas, t. y. kūrinio forma. Kompozitorius viendalę pirmą versiją išplėtojo net iki trijų dalių. Jose neproporcingai išdėstytas visas Mackaus eilėraščio tekstas, o viendalėje pirmoje versijoje panaudoti tik du pirmi eilėraščio posmai.

Eilėraščių temų pasirinkimui įtakos turėjo ne tik Švedo empatija savo kartos poetams, bet ir jo paties prigimtis. Anot Ostrausko, „jam visada arčiau buvo, sakykim, V. Mykolaičio-Putino pesimizmo himnai, o ne Binkio lakios linksmybės“<sup>22</sup>. JAV laikotarpio jo kūryboje, kaip ir Mackaus, ypač stipriai jaučiama mirties tematika. Šiai tematikai priskiriami trys Švedo kūriniai, t. y. Trys posmai iš Kazio Bradūno poemos „Maras“ balsui ir fortepijonui (1959), Keturių pjesės fortepijonui ir poema „Pokalbis su mirusiais vaikais“. Pastarajame opuse, naudodamasis itin dramatiškomis išraiškos priemonėmis ir palyginti didele, atskleidžiančia jo kūrybinį užmojų, sudėtimi, kompozitorius siekė įvaizdinti vieno iš bežemių, abejonių apimtos ir nebeturinčios jokios atramos praeities tradicijose kartos, avangardisto Mackaus eilėraščio pasaulėžiūrą. Švedo kūrybinis užmojis ir pasitelkiamos muzikinės priemonės šiame opuse atskleidžia tam tikrus jo konstruktyvizmo bruožus. Norint išryškinti šį aspektą, kituose poskyriuose analizuojamos Švedo muzikinės idiomos ypatybės ir jos raida, lyginant dvi „Pokalbio su mirusiais vaikais“ versijas.

### Švedo poemos „Pokalbis su mirusiais vaikais“ pirmos versijos kompozicinių priemonių ypatumai

Švedui būdingą atonalumą gerai atskleidžia jo poemos „Pokalbis su mirusiais vaikais“ fortepijonų partijos. Jos yra pagrįstos chromatinės harmonijos audiniu, pasireiškiančiu kvartine arba kvintine akordika. Tai šaižiai skambančios, metalinių atspalvių priemonės, kuriomis reprezentuojami įšalimo motyvas ir stikliškumas, kaip tai išreikšta Mackaus eilėraštyje. Nors Švedo atonalizmas iš esmės yra intuityvus, tačiau detaliau nagrinėjus paaiškėjo principas, kaip kompozitorius sukūrė atonalią harmoniją bei melodiką, t. y. chromatinio užpildymo (*chromatic completion*) techniką. Tai tam tikra dvylikatonio komplektavimo sankloda, kuri yra tiek

	Pirma versija 1965 m.	Antra versija 1977 m.
Sudėtis	sopranui, mecosopranui, baritonui ir dviem fortepijonams	mecosopranui ir dviem fortepijonams
Forma	viendalė	tridalė
Panaudoti tekstai	du pirmi eilėraščio posmai	visas eilėraščio tekstas
Techninė specifi­ka		<i>Sprechgesang</i> išplėsinė fortepijono technika

2 lentelė. Švedo poemos „Pokalbis su mirusiais vaikais“ dvių versijų skirtumai

tonalioje, tiek ankstyvojoje (laisvojoje) atonalioje muzikoje (Paccione 1988: 85–93). Chromatinio užpildymo technika, pagrįsta atonalumo sąranga, jau pastebima ankstesniame Švedo opuse Trijuose posmuose balsui ir fortepijonui. Ji itin konstruktyviai pasitelkta Trečiajame posme „Mergaitės“ (Ishii 2023: 100–102). Chromatinio užpildymo pavyzdžių netrūksta ir poemos „Pokalbis su mirusiais vaikais“ pirmoje versijoje. Pavyzdžiui, gana virtuoziška dviejų fortepijonų įžanga prasideda trichordu, simbolizuojančiu „angelo rékimą“ G-A-C (joje fragmentiškai ne kartą atsiranda šio motyvo variantų, 2 pav.), o baigiasi šaižia pirmojo fortepiono akordo ataka G-Fis. Dramatiškai po įžangos įstojančiose trijų balsų partijose (nuo t. 12) vengiama naudoti G toną. Šios technikos funkcionalumą gerai rodo kitas pavyzdys nuo t. 62. Kylančioje unisono melodijos atkarpoje išvengiama H tono, kuris vėliau, t. 65, atsiranda baritono partijoje akcentuojant šauksmininką „angele“.



2 pav. Švedo poemos „Pokalbis su mirusiais vaikais“ pirmą versiją (1965), t. 1–2

Tokios technikos meistriškumą labiausiai atspindi t. 41–43 (3 pav.). Čia kontrapunktuoja trys heterogeniškos balsų partijos – laisva soprano melodija, diatoninė melodija mecosoprano partijoje ir baritono partija, pagrįsta dvylikatonė serija. Juos vienija žodis „ilgesys“, dainuojamas melizmatiškai kaip retorinė figūra – susidaro nuosekli polifonija. Čia atkreiptinas dėmesys į tris veiksnius. Pirmą, dviejų viršutinių partijų, t. y. soprano ir mecosoprano, polifonijoje vengiama naudoti As toną, su kuriuo pradėta baritono partijos dvylikatonė. Antra, ši baritono partijoje naudojama dvylikatonė serija As-C-H-Fis-G-F-E-Es-A-B-D-Cis vėliau taps jo kūrybos šerdimi (4 pav.). Šia dvylikatonė serija sukurti vėlesni Švedo opusai, t. y. Arija iš operos „J. S. B.“<sup>23</sup> (1975), poemos „Pokalbis su mirusiais vaikais“ antra versija ir daina „Prisijaukinsiu sakalą“ balsui ir fortepijonui (1979). Pirmoje versijoje visi dvylikatonės serijos tonai išdėstyti tik kartą aptariamoje vietoje t. 41–43, kur ji melodijos atžvilgiu teatlieka potėmės funkciją. Galima teigti, kad Švedo serijinės technikos naudojimas pirmoje versijoje nėra principingas. Tai veikia intervalinės sąrangos, kuria intuityviai operavo vadovaudamasis chromatinio užpildymu, rezultatas. Kitaip tariant, jo pamėgta serija gimė būtent šio kūrinio pirmos versijos kūrimo procese. Tai galima laikyti viena Švedo konstruktyvizmo apraiškų.

Trečia, reikia atkreipti dėmesį ir į šios vietos mecosoprano partijos diatoninę melodijos piešinį, su kuriuo susijęs ir kūrinio pradžios trichordas G-A-C. Jis yra kilęs



3 pav. Švedo poemos „Pokalbis su mirusiais vaikais“ pirmos versijos (1965) balsų partijos, t. 41–43



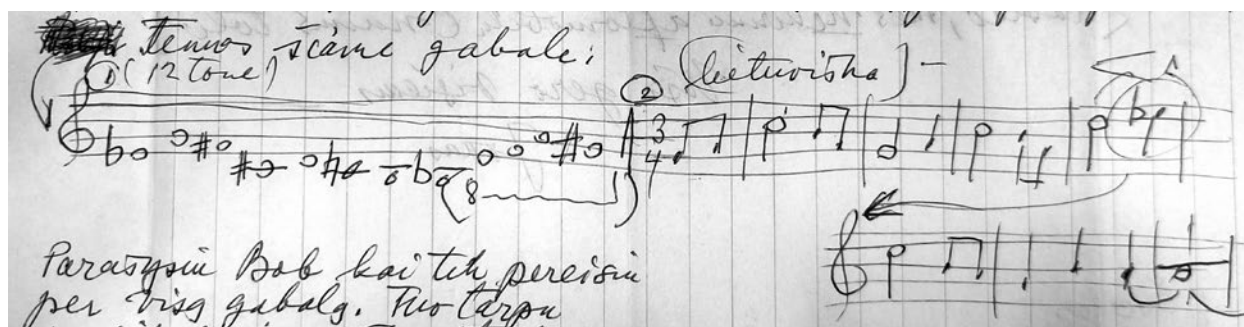
4 pav. Švedo dvylikatonė serija



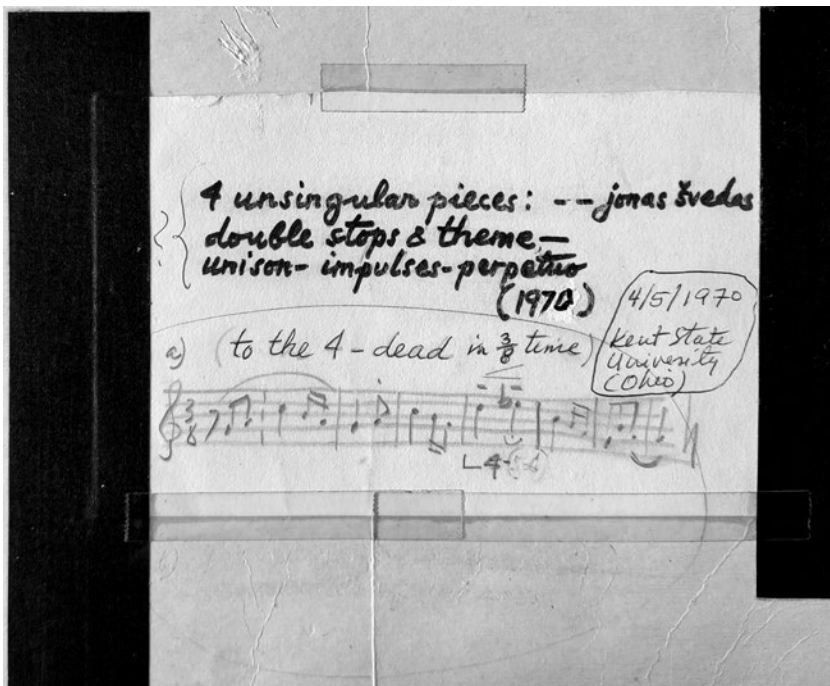
5 pav. Švedo „lopšinės tema“



6 pav. Lietuvių liaudies daina „Sūpuoklinė daina“



7 pav. 1967 09 20 Švedo laiškas Ostrauskui<sup>26</sup> (K. Ostrausko rinkinys, MLLM GEK 93956)



8 pav. Švedo Keturių pjesių fortepijonui viršelis (LLMA f. 757, ap. 1, b. 5, l. 16)

iš brandžiojoje Švedo kūryboje dažnai pasikartojančios melodijos (5 pav.). Ji kelis kartus atsiranda ne tik poemoje „Pokalbis su mirusiais vaikais“, bet ir Keturiuose pjesėse fortepijonui ir lydi šio laikotarpio Švedo kūrybą tarsi *idée fixe*, pasikartojantis motyvas. Pastabas apie šią melodiją, pagrįstą harmonine mažorine derme, kompozitorius kelis kartus užrašė savo laiške ar rankraščio viršelyje. Pavyzdžiui, 1967 m. rugsėjo 20 d. laiške ši melodija, greta dvylikatonio garsaeilio, yra apibūdinama kaip „lietuviška“ (7 pav.). Iš tikrųjų ji primena lietuviškas liaudies dainas, pavyzdžiui, „Prašinėjo kanapėlė sėjėlio“, „Žolynas polynas“ ar „Sūpuoklinė daina“<sup>24</sup> (6 pav.), tačiau šio straipsnio autoriui identiškos dainos lietuvių liaudies dainų rinkiniuose rasti nepavyko. Ji veikiau laikytina Švedo kūryba. Tą pačią melodiją Švedas užrašė ir Keturių pjesių fortepijonui rankraščio viršelyje (8 pav.). Ji dar kartą minima vėliau, 1979 m. balandžio 17 d. kompozitoriaus užrašų lapelyje, kuriame jis ją pavadino „Lopšinė ponui Šmicui“ (9 pav.)<sup>25</sup>. Remiantis šiuo pavadinimu, straipsnyje ši melodija toliau vadinama „lopšinės tema“.

Pateikti užrašai atskleidžia Švedo dėmesį šios melodijos kulminacijos taškui – Es tonui. Jį kompozitorius net apibraukė raudonai ir paaikšino žodžiais: „prašyčiau labai jautriai šią melodiją jam [Ostrausko katei – Y. I.] išdainuoti. ME [Es tonas – Y. I.] bemol yra tasai kulminacijos punktas tarp gyvasties ir miego.“ Iš tiesų Es tonas, išryškinantis melodijos ekspresyvumą, atlieka svarbų vaidmenį visuose kūriniuose, kur pasirodo ši melodija ir išryškina *idée fixe* leitmotyviškumą.

Ankstesnėje publikacijoje straipsnio autorius aptarė išskirtinį liaudies dainos ir serijinės technikos integravimo būdą Švedo Trečiajame posme „Mergaitės“. Jame chromatinio užpildymo principu itin sėkmingai susilieja atonali faktūra ir diatoninė melodija deformuojant lietuvių liaudies dainą „Tu tu tu, kas būtų“ (10 pav.). Matyt, tokių, sunkiai suderinamų priemonių kaip (diatoninė) liaudies daina ir serijinė technika integravimas buvo gana reikšmingas uždavinys ne tik Trijų posmų, bet ir poemos „Pokalbis su mirusiais vaikais“ kūrimo procese. Trečiajame posme „Mergaitės“

9 pav. „Lopšinė ponui Šmicui“ (LLMA f. 757, ap. 1, b. 14, l. 66)

10 pav. Lietuvių liaudies daina „Tu tu tu, kas būtų“ (viršuje) ir Švedo Trečiojo posmo „Mergaitės“ (1959) melodija (apačioje)

pasitelkta liaudies daina „Tu tu tu, kas būtų“ kaip diatoninė muzikinė medžiaga, o poemoje „Pokalbis su mirusiais vaikais“ – „lietuviška“ lopšinės tema. Pirmajame opuse liaudies daina vis dėlto nebuvo temišškai plėtojama, o serijinė technika buvo naudojama tik iš dalies (Ishii 2023: 100–103). Dvi skirtingos muzikinės idiomos pastarajame opuse sąveikauja kitokiu būdu. Apie tai kalbama kituose poskyriuose.

#### Sąsajos su Béla Bartóku ir George'u Crumbu – „Nakties muzika“

Teminiu požiūriu lopšinės temos naudojimas poemoje „Pokalbis su mirusiais vaikais“ iš pradžių galėtų atrodyti nenuoseklus. Šiame opuse, nors ir laikomasi teminio vieningumo, teminiai motyvai išdėstyti gana sporadiškai ir visa lopšinės tema netikėtai įsiterpia kaip citata į vidurinę padalą (žr. 3 lentelę). Pavyzdžiui, pirmoje versijoje muzikinei

įtampai atlėgus, nuo t. 31 staiga atsiranda dvibalsis lopšinės temos kanonas, o vėliau, nuo t. 53, visa lopšinės tema skamba su *arpeggio* harmonijos fonu, kurį sudaro keturi tonai iš pačios lopšinės temos: A-D-Es-G. Tad bendrame kūrinio kontekste ši beveik diatoniška padala yra heterogeniška ir sukuria kone nerealaus išpūdį. Būtent čia dainuojami žodžiai „gyvų ir mirusiųjų“ ties Es tonu, kuris, Švedo apibūdinimu, yra „kulminacijos punktas tarp gyvasties ir miego“. Čia lopšinės temos įterpimas, atitrūkęs nuo ankstesnės muzikinės įtampos ir vyksmo, nuveda klausytojus visai kitokio erdvėlaikio link. Tokį išpūdį sukeliančio efekto, kaip muzikinio laiko heterogenizacijos, ištakas galima interpretuoti dvejopai. Pirma – kaip reminiscencinę muziką. Tai viena iš lenkų muzikologo Mieczysława Tomaszewskio pateiktos sąvokos „muzika muzikoje“ rūšių. Šią intertekstualumo sąvoką muzikologas pateikė apibūdinamas praeities muzikos sklaidą šiuolaikinėje muzikoje. Jo manymu, praeities muzika šiuo atveju gali būti įvairi:



1) labai sena muzika, pavyzdžiui, viduramžių choralas ar renesanso polifonija, arba nelabai sena, kaip postromantinis simfonizmas, arba viena mūsų amžiaus technikų, manierų ar stilių; 2) egzotiška ar gimtinė muzika; 3) ypač artima arba emociniu požiūriu svetimo kompozitoriaus muzika; 4) muzika, egzistuojanti užuominomis arba pabrėžtinai ryškiai; 5) muzika, kurią kompozitorius interpretuoja kaip „svetimą medžiagą“ arba kaip integralią kūrinio dalį; 6) muzika, kuri atsiranda tarsi netyčiomis, arba muzika, kuri naudojama labai apgalvotai siekiant tam tikro efekto arba tikslo (Tomaszewski 1994: 66).

Nors Švedo lopšinės tema yra jo paties kūryba, ji atitiktų antro tipo muzikinę medžiagą. Tikriausiai Švedo lopšinės tema, tyčia ar netyčia glūdėjusi kompozitoriaus atmintyje, savaime įsipynt į kūrybą. Tokioje reminiscencinėje muzikoje „atsispindi efemeriški, tarsi intuityviai kompozitoriaus įpinti anksčiau girdėtų motyvų, ritmų, žanrų ar stilių atbalsiai“ (Versekėnaitė 2003: 30).

Su lopšinės temos sukeltu efektu dar glaudžiau susisietų lietuvių kompozitoriui lemiamą įtaką dariusio Bėlos Bartoko (1881–1945) „Nakties muzika“ (*Az ėjszaka zenėje*),

Posmas	Eilėraščio tekstas	Pirma versija 1965 m.	Antros versijos 1977 m. I dalis
		t. 1–11 fortepijonų įžanga be balsų partijų	t. 1–15 fortepijonų įžanga su balso partijos intarpais
l p o s m a s	Vitraže angelas rėkia stiklinės moteries.	t. 12–24 „stiklinės moteries“ kartojama du kartus	t. 16–36 „stiklinės moteries“ kartojama keturis kartus
	Ne dabarčiai, angele, stiklinės moterys,	t. 25–30	t. 37–47
	ne dabarčiai ilgesys.	t. 31–43 lopšinės temos kanonas (t. 33–38) lopšinės temos bei dvylikatonės serijos vertikalus sudėjimas, retoriškai išryškinant žodį „ilgesys“ (t. 44–43)	t. 48–71 lopšinės temos motyviniai dariniai (t. 49–55) dvylikatonė (t. 67, 72)
	Įšalęs džiaugsmas, angele,	t. 44–52	t. 72–73
	gyvų ir mirusiųjų neapykanta	t. 53–62 lopšinės tema (t. 53–57)	t. 74–87, 95 lopšinės tema (t. 80–83) „gyvų ir mirusiųjų neapykanta“ kartojama keturis kartus
	kastruotas džiaugsmas, angele,	t. 63–65	t. 88–94
	išdilusi kalba.	t. 66–78	t. 96–108
2 p o s m a s	Ne dabarčiai, angele, angelams stiklinės moterys; ne dabarčiai, angele, angelams ilgesys; ne dabarčiai, angele, angelams betikslis paruošimas, ne dabarčiai, angele, konsekuotai savižudybei.	t. 79–86	t. 109–132
		t. 87–94 postliudas	t. 133–137 postliudas

3 lentelė. Švedo dviejų „Pokalbis su mirusiais vaikais“ versijų I dalies struktūros

11 pav. Bartóko pjesė „Nakties muzika“ (*Az éjszaka zenéje*, 1926), t. 16–21

ketvirtoji fortepijoninio ciklo „Lauke“ (*Szabadban*, 1926) pjesė. Muzikologas Davidas Schneideris ją įvertino kaip „unikalų Bartóko indėlį į muzikos modernizmo kalbą“ (Schneider 2006: 81). Šioje pjesėje girdėti gamtos ir lauko garsai, o pavieniui išnyra nedideli giesmių fragmentai, skambantys ne realiame lauke, bet greičiausiai tik kompozitoriaus vidinėje klausoje ar atmintyje (11 pav.). Šie du heterogeniški elementai susideda horizontaliai, naikindami realaus ir nerealaus pasaulio ribą. Taip šioje pjesėje sąveikauja dabarties (garsai iš realaus laiko) ir praeities (garsai iš atminties) elementai. Panašių principų pavyzdžių galima rasti ir kituose Bartóko kūrinuose, tokiuose kaip *Divertimento* styginių orkestrui II dalis (1939), *Koncerto simfoniniam orkestrui* III dalis (1943) ir kt.

Ankstesnėje savo publikacijoje straipsnio autorius gvildeno Bartóko įtaką ankstyvajai Švedo kūrybai, tačiau poemos „Pokalbio su mirusiais vaikais“ muzikinės kalbos lygmenyje bartokiški elementai apsiriboja tik poliakordika ar kvartos motyvais. Nors lopšinės temos įterpimas susisieja su Bartóko pjesės „Nakties muzika“ samprata, čia tiesioginių vengrų kompozitoriaus atgarsių rasti sunku. Stebint, kaip „Pokalbis su mirusiais vaikais“ išsiplėtojo nuo pirmos versijos į antrąją, per minėtą Bartóko pjesę išryškėja kito – amerikiečių kompozitoriaus George'o Crumbo (1929–2022) – įtaka.

Kaip teigia muzikologas Schneideris, Bartóko „Nakties muzika“ įkvėpė daugelį XX a. kompozitorių, tarp jų ir Crumbą. Jis, ko gero, neslepia savo žavėjimosi Bartóku,

dažnai įtraukdamas žodį „naktis“ į savo kūrinių pavadinimus. Crumbo aliuzija į „Nakties muziką“ pasireiškia ne tik pavadinimuose, bet ir pačiuose kūriniuose, pavyzdžiui, „Senoviniai vaikų balsai“ mecosopranoi, berniukui sopranoi ir kameriniam ansambliui (*Ancient Voices of Children*, 1970), „Mažoji siuita Kalėdoms, A. D. 1979“ fortepijonui su išplėstine technika (*Little suite for Christmas, A. D. 1979*, 1980), „Banginio balsas“ elektrinei fleitai, elektrinei violončelei ir fortepijonui su išplėstine technika (*Vox Balaenae*, 1971). Šiuose kūriniuose netikėtai įsiterpia heterogeniški, dažniausiai raminančio pobūdžio, elementai: liaudies muzikos melodijų, lopšinių ar giesmių fragmentai ir pan. Jie dažniausiai sukelia aliuziją į kitokią erdvėlaikį kaip tolimesnė praeitis, vaikystė ar anapusbė ir pan. Muzikinio vyksmo pertrūkstantį heterogeniškumą ryškina ir tokių fragmentų fonas, kurį dažnai sudaro meditatyvios, stabilios ir tonalios harmonijos audinys. Paminėtina, kad tokios padalos Crumbo kūryboje neretai susijusios su mirties ar kitokios anapusinės būties samprata (pavyzdžiui, „Senoviniai vaikų balsai“ IV dalis, „Dievo muzika“ (*God-Music*) iš „Juodieji angelai“ elektriniam styginių kvartetui (*Black Angels*, 1970) ir kt.). Tokiu būdu amerikiečių kompozitorius savo muzikinį vaizdinį įkūnijo tarsi ieškodamas sąlyčio su anapusiniu pasauliu nakties prarajoje.

Vargu ar poemos „Pokalbis su mirusiais vaikais“ pirmos versijos užbaigimo metais, t. y. 1965 m., Švedas jau buvo susipažinęs su Crumbo kūryba. Tačiau susižavėjimą ja liudija ne tik vėlesnių 1975–1979 m. Švedo laiškas<sup>27</sup>, bet ir tai,

kad lietuvių kompozitorius net parašė laišką šiam garsiam amerikiečių kompozitoriui, vildamasis gauti jo kūrinių „Senoviniai vaikų balsiai“ partitūrą<sup>28</sup>. Poemos „Pokalbis su mirusiais vaikais“ antroje versijoje Crumbo įtaką atskleidžia ne tik lopšinės temos įterpimas, bet ir išplėstinė fortepijono technika<sup>29</sup>. Kaip tik šia technika išgaunamų tembrų savybėmis Crumbo kūryba pagarsėjo pokario šiuolaikinės muzikos terpėje. Beje, šio amerikiečių kompozitoriaus įtaką Švedui liudija ne tik „Pokalbis su mirusiais vaikais“, bet ir jo Keturios pjesės fortepijonui.

### Konstruktyvizmo apraiškos Švedo Keturiuose pjesėse fortepijonui

Švedo Keturios pjesės fortepijonui buvo sukurtos 1968–1971 m. Šiame tarpsnyje nutiko kompozitorių sukrėtęs įvykis. 1970 m. gegužę Kento valstybiniame universitete įvyko susišaudymas tarp prieš Vietnamo karą protestuojančių studentų ir mobilizuotų kareivių, žuvo keturi studentai. Švedas, sužinojęs apie šį tragišką įvykį, tarsi skirdamas kiekvienam keturių žuvusiųjų po vieną dalį, sukūrė keturių dalių kūrinių (I. „Introduction and Theme“, II. „Unison“, III. „Saraband“, IV. „Perpetuo“). Pažymėtina, kad tai vienas iš nedaugelio politiškai angažuotų lietuvių išėivijos autorių kūrinių, kai aktualizuojamos vietos, o ne Lietuvos problemos<sup>30</sup>.

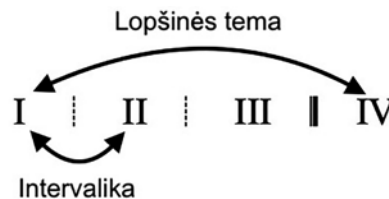
Viena vertus, tokios paskirties – mirusiųjų atminimo kūrinių provaizdžiais galėtų būti „kapo“ (pranc. *tombeau*) žanro kūriniai, pavyzdžiui, Denis Gaultier (1603–1672) „Pavana arba kapas ponui Racquette'ui“ (*Pavane ou tombeau pour M. Racquette*, apie 1670), Louis Couperino (1626–1661) „Pono Blancrocher kapas“ (*Tombeau de M. Blancrocher*, apie 1660), Johanno Jacobo Frobergerio (1616–1667) „Kapas pono Blancrocher atminimui, sukurtas Paryžiuje“ (*Tombeau, fait à Paris sur la mort de M. Blancrocher*, 1652), Maurice'o Ravelio (1875–1937) suita „Couperino kapas“ (*Tombeau de Couperin*, 1914–1917) ir kt. Kita vertus, Švedo kūrinių keturdalė forma, pagrįsta lėto ir greito tempo kontrasto principu, primena barokinę klavyrinę suitą, o klavyrinės siuitos keturių dalių struktūrą (alemanda, kurantė, sarabanda, žiga) įtvirtino būtent Frobergeris. Remdamasis ta pačia formodara kaip ir Frobergeris, Remdamasis ta pačia formodara kaip ir Frobergerio siuitos, į savo Keturias pjeses Švedas įtraukė ir „kapo“ žanriškumą. Nenuostabu, kad į tokį mirusiųjų atminimui skirtą kūrinių lietuvių kompozitorius įpynė anksčiau minėtą lopšinės temą, kuri poemoje „Pokalbis su mirusiais vaikais“ simbolizuoja „gyvų ir mirusiųjų“ sąsąuką.

Nors Keturios pjesės fortepijonui pagrįstos barokinės siuitos keturių dalių forma, tačiau kompozitorius siuitiškumą organizavo neįprastu būdu. Švedas šiame opuse atsisakė konvencionalios metrikos ir taktus pažymėjo punktyrais. Jais žymimi ir dvigubi brūkšniai tarp I–III dalių, o I ir II

dalių pabaigoje užrašytos ir nuorodos *attaca*. Tokiu būdu pirmos trys dalys atliekamos be sustojimo, tačiau iš muzikinio turinio jose išvelgti tarpusavio teminių sąryšį sunku. Pavyzdžiui, I ir II dalis sieja turbūt tik intervalika. Didžiąją dalį jų muzikos audinio Švedas organiškai išplėtojo tik iš kelių intervalų, t. y. grynoji kvarta, padidintoji oktava (mažoji nona) ir didžioji tercija, kurie eksponuojami jau kūrinių pradžioje (I dalies t. 1 dvigarsius akordus sudaro minėti intervalai ir jų apvertimai, 12 pav.). Tokie pačiai intervalika pagrįsta ir II dalies šešioliktnių linija, o Švedo pamėgta chromatinio užpildymo technika vietomis pasitelkta tik III dalyje (pavyzdžiui, III dalies t. 2–3). Tad pirmos trys dalys, kontrastingos viena kitai ir neturinčios teminio rišlumo, atliekant be sustojimo, skamba tarsi kaleidoskopiška viendalė forma, ir tik atskirai atliekama IV dalis yra temiška susijusi su I dalimi. Šias kraštines dalis sieja tik lopšinės tema. Ji skamba abiejose dalyse, nors pastarojoje segmentuota ir vos atpažįstama (žr. 1 schemą).



12 pav. Švedo Keturių pjesių fortepijonui I dalis (1968–1971), t. 1



1 schema. Švedo Keturių pjesių fortepijonui tarpusavio sąryšiai

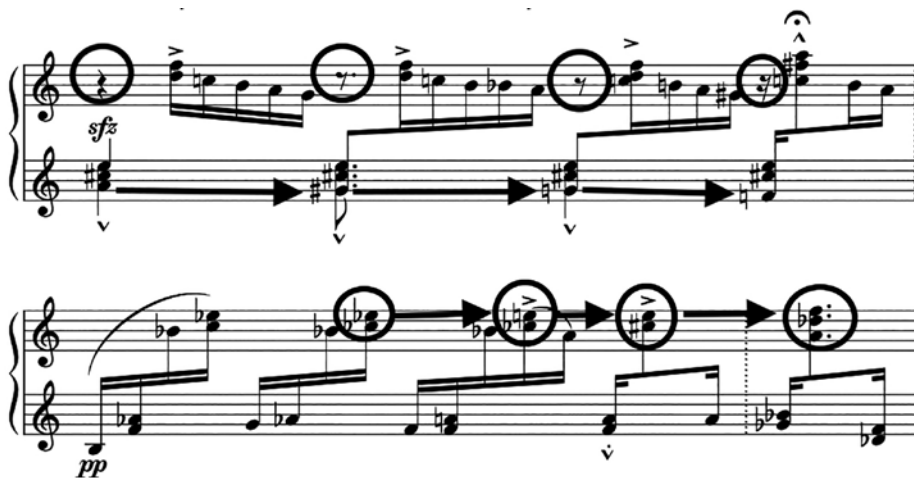
Tokią gana savotišką kūrinių sandarą atskleidžiant anglišką kūrinių pavadinimas su žodžiu *unsingular* (*un* – neigiamasis priešdėlis, *singular* – 1) nepaprastas, išskirtinis, ypatingas; 2) nedalomas, vientisas, neatskiriamas). Jis gali būti paties Švedo sukurtas naujadaras. Pažodžiui jį išvertus, būtų „dalomas“ ar „nevientisas“. Viena vertus, tai prieštarautų pirmų trijų dalių ištisiniam *attaca* vyksmui ir kraštinių dalių teminiam rišlumui. Kita vertus, apie kūrinių nevientisumą užsimena ir pats kompozitorius, atlikęs tik III ir IV dalis, o ne visas iš eilės<sup>31</sup>. Kad ir kaip būtų, tokia nevienareikšmė raiška susijusi su nekonvencionalia siuitiškumo sąranga, kurioje galima išvelgti tam tikrą kompozitoriaus saviironiją. Toks jo ironiškumas atsispindi ne tik kūrinių, bet ir jo dalių pavadinimuose. Antai I dalis parašyta itin pianistiškai, tačiau pirmesnis jos pavadinimo variantas „*Double stops* [pabraukta – *Y. L.*] & Theme“ primena akordų grojimą smuiku, o ne fortepijonu.

Teminiu požiūriu lopšinės tema I dalyje pasitelkta gana paprastai. Ji eksponuojama du kartus, pirmą kartą skamba *fortissimo* sutirštinta sekstomis, antrą kartą – *pianississimo*. Kompozitorius čia efektyviai išnaudoja fortepijono akustines galimybes ir specifiką. Pavyzdžiui, lopšinės temai pirmą kartą skambant t. 10, ją harmonizuoja bosu ir pedalo poveikiu paremti akustiškai turtingi sąskambiai, kurie aprėpia dar aukštesnių obertonų spektrus. Remiantis tokia fortepijono akustine savybe, ta pati tema antrą kartą sudaro kiek kitokį įspūdį. Padidintą oktava išryškinta tema nuo t. 14 tarsi skamba tolumoje ar nerealiame pasaulyje. Tokį patį akustinį efektą itin mėgo Aleksandro Skriabino (1872–1915) misti-cizmo liniją tęsę pokario avangardistai, tarp kurių yra ir jau anksčiau minėtas Crumbas. Pastarasis neretai jį pasitelkdavo savo kūrinuose fortepijonui su išplėstine technika, kuriuose randama Bartoko „Nakties muzikos“ sampratos implikavimų (pavyzdžiui, „Mažoji siuita Kalėdoms, A. D. 1979“ ar „Ma-krokosmos“ fortepijonui su išplėstine technika, 1972–1979).

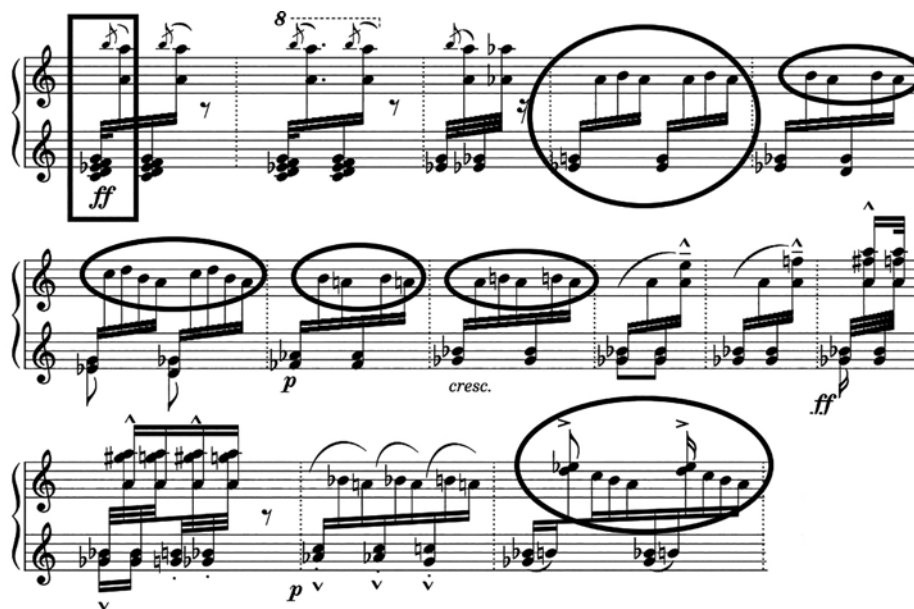
Švedo saviironiją galima įžvelgti ir kitų dalių pavadinimuose. II dalis „Unison“ pagrįsta kompozitoriui būdinga pianistiška formuluote. Abiem rankomis grojama ta pati melodija, šešioliktnių linija, tačiau jos niekada nesusinchronizuoja, neskamba unisonu. Kompozitoriaus rankraštis ir jo koncerto, įvykusio 1980 m. gruodžio 14 d. Čikagoje, programa liudija, kad III dalį „Saraband“<sup>32</sup> Švedas sukūrė „pagal Haendelį“<sup>33</sup>. Nors laikomasi barokinio šokio ritminės formulės, tačiau „išgirsti ir klavyre pamatyti didžiojo meistro pėdsakus be galo sunku“ (Palionytė 2012: 40). Ne mažiau už kitas dalis barokiškumą atskleidžia ir IV dalis. Tai savotiška tokata, pagrįsta šešioliktnių judėjimu, atliekamu siaurame registre abiem rankoms persidengiant. Tokios technikos išta-komis galėtų būti baroko klavesinistinė faktūra, kai grojama klavesino dvipakope klaviatūra. O pavadinimas „Perpetuo“<sup>34</sup> nurodo į „amžinąjį judėjimą“ (*perpetuum mobile*), tačiau

taip pavadinta galėtų būti II dalis, o ne IV, nes pastarojoje klavesinistiškas šešioliktnių judėjimas neretai striginėja dėl metrinio nestabilumo. Tokią nestabilią muzikinę tėkmę su-ponuoja Švedo kompozicinis sprendimas, t. y. ritminės vertės padidinimo ir sumažinimo principas (13 pav.). Pabrėžtina, kad IV dalyje lopšinės tema perdirbama įvairiais būdais, įskaitant jos vertikalų „suspaudimą“ pradžios akorde (t. 1) ir pirmuosius taktus įterpiančią temos fragmentus (14 pav.). Atsiranda ir temos trichordas (t. 45) bei jo inversija (t. 35). Tokie motyvo perdirbimai, prisidedantys prie kūrinio rišlumo, atskleidžia konstruktyvius Švedo kūrybos bruožus ir jo požiūrį į liaudies melodiją. Į ją kompozitorius žiūrėjo ne kaip į tautinės muzikos priemonę, o labiau kaip į tyrimo objektą, kaip darydavo ir Švedo pamėgtas Bartokas.

Peržvelgus Švedo Keturias pjeses, išryškėja jo konstruktyvizmas ne tik kūrinio mikrostruktūroje, bet ir makrostruk-tūroje. Nors kompozitorius kūrė sukrestas Amerikos poli-tinio įvykio, į savo kūrinį įkomponavo būtent „lietuvišką“ lopšinės temą. Be to, šio kūrinio formodarai buvo pasitelkta baroko klavyrinė siuita, kurios ištakos – nei Amerikos, nei Lietuvos tradicija. Taigi Keturias pjesės grindžiamos visiškai nevienodos kilmės komponentais (žr. 4 lentelę). Tokį skirtingų kultūrų kryžminimo padarinį etnomuzikologas George'as Listas vadino hibridizacija (*hybridization*, List 1964: 18–20). Tai itin vaisingas akultūracijos<sup>35</sup> rezultatas, naujo žanro ar stiliaus sukūrimas susiliejant skirtingoms kultūroms. Prie to priskirtinos ir lietuvių autoriaus Keturias pjesės, nes tokį kūrinį Švedas, kaip ir žemininkų, sujungusių nepriklausomybės metų ir egzodo poeziją, ar bežemių, Mackaus žodžiais tariant, „per jaunų visomis šaknimis jaugti Lietuvoje ir per mažai jaunų visomis šaknimis jaugti JAV“, poetai, galėjo sukurti tik gyvendamas išeivijoje. Šį hibridi-zacijos pavyzdį neabejotinai galima laikyti viena brandžiojo laikotarpio Švedo konstruktyvizmo viršūnių.



13 pav. Švedo ritminės vertės padidinimo ir sumažinimo principai Keturiuose pjesėse fortepijonui (1968–1971), t. 18 (viršuje) ir t. 39–40 (apačioje)



14 pav. Švedo Keturių pjesių fortepijonui IV dalis (1968–1971), t. 1–14

Kūrinio žanras	Žuvusiųjų atminimas
Įkvėpimo šaltinis (susijęs įvykis)	Susišaudymas Kento valstybiniame universitete JAV
Formodara	Baroko klavyrinė siuita
Teminė medžiaga	Lietuviška liaudies melodija (lopšinės tema)

4 lentelė. Hibridizaciją sudarantys Švedo Keturių pjesių fortepijonui komponentai

### Švedo poemos „Pokalbis su mirusiais vaikais“ antros versijos apžvalga, struktūriniai ypatumai

Kaip anksčiau minėta, tarp dviejų Švedo poemos „Pokalbis su mirusiais vaikais“ versijų pastebima nemažai skirtumų. Nors antroje versijoje kompozitorius panaudojo visus Mackaus eilėraščio posmus, juos suskirstė neproporcingai. I dalyje, kaip ir pirmoje versijoje, pasitelkti du pirmi posmai, o II dalyje – 3–6 posmai. Atitinkamai III dalyje – tik du paskutiniai (7, 8 posmai). Neproporcingas teksto skirstymas atsispindi II ir III dalyse (II dalis – 128 taktai, III dalis – 32 taktai). Jos skiriasi ne tik savo apimtimi, bet ir panaudoto eilėraščio teksto pobūdžiu. Skirtingai nei I dalis, II dalies tekstas, t. y. 3–6 posmai, yra naratyviniai, juose nėra strofiško pakartojimo. O III dalies tekstas – sumarinis, t. y. apibendrinančio pobūdžio. Jame naudojami ir kai kurie žodžiai iš ankstesnių dalių, pavyzdžiui, „stiklinės moterys“, „iškastruotas džiaugsmas“, „Teresėlės pintinė“, o svarbiausia – „gyvų ir mirusiųjų neapykanta“ (ši eilutė I dalyje tendencingai kartojama net keturis kartus ir dar du kartus III dalies pabaigoje). Matyt, Švedas bandė išryškinti

kiekvienos dalies struktūrinį reljefą priklausomai nuo teksto pobūdžio. Pavyzdžiui, II dalyje visi posmai vienas nuo kito atskiriami nedideliais fortepijono intarpais ir kiekviename posme pasitelkiama vis kitokia faktūra ar technika, o III dalyje randasi fragmentų tiek iš I, tiek iš II dalies. Vos ne kiekviena eilėraščio eilutė pagrįsta vis kitokia faktūra ar technika, susidaro kone mozaikiškumo įspūdis (žr. 5 lentelę). Tokioje II ir III dalių faktūroje ir aptinkamos pokario šiuolaikinei muzikai madingos atlikėjiškos technikos kaip *Sprechgesang*, išplėstinė fortepijono technika, elastinga ritmika nefiksuotomis natų vertėmis ir pan. Viena vertus, prie II dalies naratyvumo prisideda ir tokiomis technikomis retoriškai išryškinti kai kurie žodžiai (pavyzdžiui, žodis „lietaus“ dainuojamas *Sprechgesang* technika lašus primenančiomis tolygiomis šešioliktinėmis ant to paties aukščio, smūgis į fortepijono dangtį ties žodžiu „sviedinuką“ ir pan.). Antra vertus, jų taikymas kūryboje akivaizdžiai liudija kompozitoriaus domėjimąsi pokario šiuolaikinės muzikos naujovėmis, tokiomis kaip anksčiau minėto Crumbo, nuo 1970 m. tendencingai pasitelkusio preparuotą fortepijoną, kūryba.

Dalis	Posmas	Tekstas	Faktūrinė ar techninė specifi­ka
II dalis	3	Nevaisingas laikas an­gele supainiotas dangus Jonukas išėjo vakar pasitikti motinos intuityviai atpažintos protėvių dausose	Puantilistinė faktūra  Melizmos ant žodžio „motinos“  Balso partijos monofonija
	4	Lietaus prašnekinta žolė dar glosto panašų į vaikystės valandą raudoną sviedinuką	<i>Sprechgesang</i> technika Išplėstinė fortepijono technika (smūgis į fortepijono dangtį)
	5	Teresė[le] <sup>36</sup> atsigulusi kapuos išaugo jau į didelę mergaitę Siaurios mergaitės drabužėliuose tik tėvo rankų paliestos per daug krūtinės	Nusileidžiantis ketvirtinių judėjimas stabilia 4/4 metrika
	6	Vitražo angelas (pas ją) <sup>37</sup> rytais išklausęs numatytų iš kalno pasmerktų maldų atbėga su obuolių, agrastų, kriaušių pintine <sup>38</sup> Tėvelis greitai tau atsiųs platesnį drabužėlį tik sudėvėk agrastus Teresėle tik sudėvėki obuolių ir kriaušių pintines.	Šešioliktnių judėjimas  Ketvirtinių judėjimas  <i>Sprechgesang</i> ant to paties aukščio
III	7	Už žemę, an­gele, išaižytos stiklinės moterys dalina kūnus šviesiaplaukių, tamsiaodžių dukterų; už žemę, an­gele, visi dievai plonai pavydūs ir pikti, už žemę, an­gele, suprastintas dangus ir iškastruotas džiaugsmas, už žemę, an­gele, ir Teresėlės pintinė­lėje pražydęs šiurkštus agrastų krūmas;	Motyviniai dariniai iš I dalies Rečitatyvinė balso partija Motyviniai dariniai iš I dalies Arijiška balso partija  Ketvirtinių judėjimas iš II dalies Rečitatyvinė balso partija Ketvirtinių akordų kartojimas
	8	už žemę, an­gele, gyvų ir mirusiųjų neapykanta.	

### 5 lentelė. „Pokalbis su mirusiais vaikais“, II ir III dalių struktūros

Peržvelgus kūrinio „Pokalbis su mirusiais vaikais“ visas tris dalis, vis dėlto sunku nepasiduoti nerišlumo įspūdžiui, susidarantiame ne tik dėl jų proporcijų, bet ir dėl II ir III dalių, gerokai skaidresnių ir vietomis kone puantilistinių, faktūros. Matyt, tokia faktūra Švedui buvo palanki siekiant išplėtoti dvylikatonę techniką. Apie tai detaliau kalbame kitame poskyryje.

#### Dvylikatonės technikos sklaida Švedo poemos „Pokalbis su mirusiais vaikais“ antroje versijoje

Sugretinus abi poemos „Pokalbis su mirusiais vaikais“ versijas, galima pastebėti, kad jas vienija ta pati, laisvo atonalumo sąrangos ir chromatinio užpildymo technikos,

muzikinė idioma. Pirmoje versijoje gimusių dvylikatonį garsaelių kompozitorius išplėtojo ir aktyviau pritaikė antroje versijoje. Žvelgiant pasauliniu mastu, tokia serijinė technika, akivaizdu, nebebuvo savalaikė. Vis dėlto tikėtina, kad Švedas, dairydamsis po pasaulio muzikos tendencijas ir kartu laikydamasis savosios muzikinės idiomos, ieškojo naujų išraiškos būdų. Tenka pripažinti, kad šios paieškos užtrukdavo ir ne visada buvo laiku.

Antroje versijoje, praėjus daugiau nei 10 metų nuo pirmosios, kompozitorius daugiau dėmesio skyrė serijinėms struktūroms. I dalyje pilna dvylikatonė eksponuojama tik dviejose vietose, t. y. t. 67–68 ir 72, o kitose ji apsiriboja mikroserijomis, kurios neretai skamba pagrindinėje melodijoje. O II ir III dalyse, kurių nebuvo pirmoje versijoje, dvylikatonė serija eksploatuojama sąmoningiau ir įvairiau.

15 pav. Švedo poemos „Pokalbis su mirusiais vaikais“ antros versijos II dalis (1977), t. 27–32



16 pav. Švedo poemos „Pokalbis su mirusiais vaikais“ antros versijos II dalis (1977), t. 92–98



17 pav. Švedo poemos „Pokalbis su mirusiais vaikais“ antros versijos III dalis (1977), t. 1



Pavyzdžiui, II dalyje serija puantilistiškai išsidėsto tarsi šokinėdama tarp balso ir fortepijono partijų nuo t. 27–32 (15 pav.). Švedo dvylikatonės technikos meistriskumo viršūne galima laikyti trigubą dvylikatonės serijos kanoną t. 92–98 (16 pav.). Tokio meistriskumo pavyzdžių retai kada aptinkama kitų lietuvių autorių puslapiuose. Tokiu būdu II dalyje dominuoja serijinės struktūros, o lopšinės tema ekspozuojama neišsamiai, vietomis girdėti tik jos fragmentai. III dalyje tiek lopšinės tema, tiek dvylikatonė serija vis labiau segmentuojasi ir išsisklaido. Pavyzdžiui, teminis motyvas ir mikroserija susipina jau pačioje pradžioje t. 1 (17 pav.). Toks segmentiškumas, akivaizdu, ir susijęs su anksčiau minėtu sumarniu eilėraščio teksto pobūdžiu.

Peržvelgus, kaip poemoje „Pokalbis su mirusiais vaikais“ sąveikauja diatoninė lopšinės tema ir serijinė technika, galima pastebėti, kad melodiniai, diatoniniai arba chromatiniai

motyvai tarpusavyje turi tam tikrą giminiškumą. Keletas motyvinių darinių pateikiami 18 pav. Šie motyviniai dariniai aptinkami jau kūrinio įžangoje. Iš jų kontūrų akivaizdu, kad jie paimti iš lopšinės temos. Nesunku pastebėti, kad iš šių darinių b) darinys intervalų požiūriu visiškai sutampa su C mikroserija (keturiais paskutiniais serijos tonais). Tai nenuostabu žinant, kad lopšinės pradinis tetrachordas (G-A-C-H) ir C mikroserija skiriasi vos pustomiu. Operuojant tokia intervaline ypatybe, atonalioje fortepijonų partijų, muzikologės Rūtos Stanevičiūtės žodžiais tariant, „neokspresionizmo idiomos“ (Stanevičiūtė 2011: 12) faktūroje, nuosekliai išdėstyti ir lopšinės kilmės motyviniai dariniai, ir serijiniai elementai. Labiausiai tai akivaizdu II ir III dalyse, kur tiek lopšinės motyvai, tiek dvylikatonė serija pradeda fragmentuotis ir tampa sunkiai atpažįstami, susilieja vienas su kitu. Tokiu būdu kompozitorius integravo

**18 pav.** Švedo poemos „Pokalbis su mirusiais vaikais“ antros versijos (1977) I dalies motyviniai dariniai (viršuje), lopšinės tema (viduryje) ir dvylikatonės mikroserijos (apačioje)

šias dvi – diatoninę ir chromatinę – sistemas ir tuo siekė simbolizuoti „gyvų ir mirusiųjų“ sąsąuką ir, Palionytės žodžiais tariant, „laužyti poetinės realybės riboženklius“ (Palionytė 2012: 34).

Remdamasis lopšinės temos melodija ir chromatinio užpildymo technika, septintame dešimtmetyje Švedas, nors ir intuityviai, sukūrė ir savąją dvylikatonę seriją. Idomus faktas, kad būtent šiuo laikotarpiu dvylikatone technika kūrė ne vienas lietuvių kompozitorius tiek okupuotoje Lietuvoje, tiek išeivijoje, nors septinto dešimtmečio Vakarų Europos muzikinėje terpėje ši technika jau atgyvenusi. Iš tokių kompozitorių okupuotoje Lietuvoje paminėtini Eduardas Balsys (1919–1984), Osvaldas Balakauskas (g. 1937), Vytautas Barkauskas (1937–2020), o išeivijoje – Julius Gaidelis (1909–1983). Siekiant išryškinti Švedo muzikinės idiomos ypatybes, iš minėtų kompozitorių pravartu apžvelgti Balsio ir Gaidelio kūrybą. Nors jų gyvenimo sąlygos buvo skirtingos – tarybiniai kompozitoriai buvo priversti kurti socialistinio realizmo, kurio riba nuo modernizmo buvo nubrėžta 1948 m. Tarybų Sąjungos komunistų partijos nutarimais (Katkus 2023: 231), kalba, o išeiviai, išsilgę savo Tėvynės, kūrė siekdami išsaugoti tautos savimonę – galima rasti jų kūrybos sąlygtį, t. y. liaudies melodijų intonacijas. Tai ypač akivaizdu jų vokaliniuose kūriniuose, kur teksto ir muzikos santykis sąlygoja muzikos kinetiką, o abu kompozitoriai – Balsys ir Gaidelis – buvo ne tik simfonistai, bet ir sceninių žanrų kompozitoriai. Tad nenuostabu, kad pasitelkę dvylikatonę techniką jie, kaip ir Švedas, susidūrė su panašia problema, kaip organizuoti dviejų skirtingų sistemų – diatoninės liaudies melodijos ir serijinės – atonalumą. Kitame poskyryje aptariame Balsio ir Gaidelio dvylikatonės technikos ypatumus lygindami su Švedo kūrybine strategija.

### Švedo kūrybinės strategijos lietuviškojo dodekafonizmo kontekste

Balsio kūrybinę strategiją siekiant suderinti dviejų skirtingas sistemas – diatonines liaudies dainas ir dvylikatonę – bene labiausiai atskleidžia jo oratorija „Nelieskite mėlyno gaublio“ (1969). Jo kompozicinis sprendimas iš esmės nesiskiria nuo Švedo, naudojant serijinių ir tonalių (diatoninių) struktūrų intervalikos panašumus. Tačiau Balsio serijos intervalinė struktūra glaudžiai susijusi su oratorijos folklorinio tematizmo intonacinėmis savybėmis. Taigi ji – pabrėžtinai diatoninė, o subtiliai deformuodamas diatoninę lopšinės temą, Švedas ją priartino prie chromatinės serijos intervalikos.

Jų kūrybinį skirtumą išryškina ir tai, kad Balsio kūryboje dodekafonijos priemonėmis dažniausiai buvo siekiama pabrėžti skirtingų oratorijos dramaturginių sferų kontrastingumą. Kontrasto principu paremtas oratorijos naratyvumas iš esmės yra antitezinis. Idomu, kad „dodekafonijos struktūros [...], paprastai aptinkamos Balsio oratorijos epizoduose, susijusiuose su karo, naikinimo, mirties vaizdais“ (Ambrasas 2000: 201), o mirtį ir mirusiuosius Švedo kūryboje reprezentuoja būtent liaudiška melodija („Tu tu tu, kas būtų“ Trečiajame posme „Mergaitės“ ir lopšinės tema abiejose poemos „Pokalbis su mirusiais vaikais“ versijose bei Keturiose pjesėse fortepijonui). Tam tikrą dramaturginę įtampą, pagrįstą lopšinės temos ir serijinės sąrangos kontrastu, galima įžvelgti poemos „Pokalbis su mirusiais vaikais“ pirmoje versijoje, tačiau antroje versijoje (labiau tai akivaizdu II ir III dalyse) lopšinės tema nefunkcionuoja kaip kontrasto elementas, o jos fragmentai visiškai įsilieja į atonalią faktūrą, nebesudarydami heterogeniškumo. Šioje versijoje Švedo muzikinė idiomą yra integrali, dramaturgiją



labiau sąlygoja ir išryškina skirtingos faktūros padalų rejeifiškumas ir pokario šiuolaikinei muzikai madingos atliekėjškos priemonės – *Sprechgesang*, išplėstinės fortepijono technikos efektai, elastinga ritmika nefiksuotomis natų vertėmis ir pan. Tokia kūrinio evoliucija iš pirmos versijos į antrąją tiek minėtomis priemonėmis, tiek naratyvo lygmeniu rodo kompozitorių tame tarpsnyje, t. y. 1965–1977 m., nebuvus abejingą pasaulio muzikos tendencijoms. Apie tai byloja kompozitoriaus laišakai, kuriuose minimos pokario šiuolaikinės muzikos scenoje įsitvirtinusių europiečių / amerikiečių avangardistų pavardės<sup>39</sup>. Turbūt nesuklysimė teigdami, kad aštunto dešimtmečio Švedas gal ir ne visai integrovosi į pasaulio muzikos tendencijas, bet ir neišintegravo į išeivijos muzikos kontekstą, kur tautinės muzikos atgaivinimo ir įtvirtinimo diskusija itin rūpėjo kitiems modernistams, pavyzdžiui, Jakubėnui ar Gaideliui. Beje, pastarasis – už Švedą truputį vyresnis išeivijos kompozitorius – taip pat susidūrė su anksčiau minėtu muzikinės idiomos klausimu, kaip suderinti liaudies melodijas ir serijinę techniką.

Serijinės technikos požiūriu ne Švedas, o būtent Gaidelis laikomas lietuviškojo serializmo pradininku. Jo Trio smuikui, klarnetui ir fagotui (1961) Lietuvos muzikos istorijoje figūruoja kaip pirmasis dvylikatonės technikos taikymo pavyzdys<sup>40</sup>. Nors su šiuo kūriniu kompozitorius sulaukė didelio publikos dėmesio, Gaidelio serializmas toliau neišsivystė ir po minėto Trio ir „Klajūno maldos“ (1969) jis daugiau šia technika nekūrė. Nors pastarajame dvylikatonė technika pritaikyta gana segmentiškai, paminėtina, kad „Klajūno maldos“ pagrindinė serija beveik sutampa su retrogradu to, ką kompozitorius pritaikė Trio smuikui klarnetui ir fagotui (Trio: E-Es-D-A-As-G-Des-C-F-B-Fis, „Klajūno maldos“: G-C-Des-As-Es-D-A-B-H-E-F-Fis). Matyt, šios serijos intervalika jam buvo paranki lietuviškoms intonacijoms kūryboje išreikšti. Šitaip manyti leidžia dar metais vėliau sukurta jo Sonata Nr. 2 smuikui ir fortepijonui (1970). Nors joje kompozitorius atsisakė dodekafonijos, pradinė tema primena būtent dvylikatonę seriją, kuria Gaidelis

pagrindė savo Trio (19 pav.). Jo dvylikatonio garsaeilio struktūra remiasi Sonatos melodijų piešiniui būdingomis intervalinėmis ląstelėmis (krintančios mažosios sekundos ir sumažintos arba grynosios kvintos šuolis, 19 pav.). Taigi jau pačioje serijos struktūroje slypėjo prielaidos laviruoti tarp liaudies ir atonalios muzikos. Nenuostabu, kad tokioje Gaidelio Trio serijoje Palionytė išvelgė „pasąmoninį lietuviškumą“, vertindama šį kūrinių kaip „klasikinį lietuvių etnododekafonijos pavyzdį“ (Palionytė 2008: 110). Tai patvirtina ir paties kompozitoriaus žodžiai:

[...] esu prieš naudojimą liaudies dainų originalioje muzikoje. Jos turi būti tam, kam jos yra gimę, bet jų dvasia galima (ir reikia) [pabraukta – Y. I.] persunkti originalią kūrybą.<sup>41</sup>

Kaip ir teigia muzikologė Vita Gruodytė, pokariu „atsisakyti tonalumo lietuvių kompozitoriai galėjo dvejopai – arba kurdami serijinę muziką, arba naudodami Igorio Stravinskio ar Bėlos Bartoko pobūdžio liaudišką-modalinį atonalumą“ (Gruodytė 2011: 66). Čia minėti lietuvių kompozitoriai Balsys ir Gaidelis tarsi ieškojo kelio „per vidurį“. Balsys savo kūryba pademonstravo galimybes integruoti folklorinį tematizmą ir XX a. kompozicines priemones ir tuo siekė kūrybiško folkloro perprasminimo, liaudies melodikos perintonavimo. Panašiu principu iš esmės kūrė ir Gaidelis. Abiejų kompozitorių siekis vis dėlto buvo kurti nacionalinę muziką – kad ir kokia ji būtų, ar sovietinės karo ir taikos metamorfozės, ar ilgesio Tėvynės raiškos. Joje visada tvyrojo tam tikras liaudiškumas ir būtent tame slypi esminė takoskyra tarp Gaidelio, Balsio ir Švedo. Pastarojo kūryboje, kaip teigia Palionytė, „tai, kas tautiškai charakteringa, įauga į minimo autoriaus [Švedo – Y. I.] opusus savaimingai ir natūraliai susilydo su tuo, kas modernu, universalu“ (Palionytė 2012: 30), o jo muzikos audinyje, į kurį įpinti liaudiškos muzikos elementai, lieka tik melodijos intonacija be jokių liaudiškumo žymių. Nors jam buvo artimos liaudies dainos, Švedas savo kūryboje jas traktavo kiek objektyviau nei kiti lietuvių kompozitoriai. Dėl tokios konstruktyvios muzikinės medžiagos transformacijos Švedą galima pelnytai vadinti modernistu.



19 pav. Gaidelio Trio smuikui, klarnetui ir fagotui (1961) dvylikatonė serija (viršuje) ir to paties kompozitoriaus Sonatos Nr. 2 smuikui ir fortepijonui (1970) pradinė tema (apačioje)

## Išvados

Dviejuose straipsniuose autorius aptarė Švedo, mažai nagrinėto, atsidūrusio Lietuvos muzikos istorijos paraštėje, kūrybos bruožus. Pirmame straipsnyje buvo susitelkta į ankstyvąją kūrybą, o šiame antrajame – į brandžiąją. Nors pastarojo laikotarpio palikimas labai negausus, pateikta kūrybos analizė išryškino Švedo kūrybines strategijas ir konstruktyvius kompozicinius sprendimus, dėl kurių jis pelnytai vadinamas modernistu.

Galima teigti, jog Švedas visada rinkosi serijinę idiomą. Įdomu, kad kompozitoriui intuityviai, savarankiškai ieškant savojo atonalumo priemonių, jo serijinės technikos užuomazgos susiformavo maždaug tuo pačiu metu, kai Lietuvos muzikos istorijoje atsirado pirmųjų dodekafonijos bandymo pavyzdžių: Benjamino Gorbulskio (1925–1986) Koncerto klarnetui ir orkestrui II dalis (1959); Gaidelio Trio smuikui, klarnetui ir fagotui (1961). Pilna dvylikatonė serija, tapusi jo kūrybine šerdimi, jau buvo pastebėta poemos „Pokalbis su mirusiais vaikais“ pirmoje versijoje. Dvylikatonę seriją kompozitorius gerokai išplėtojo antroje versijoje ir dar griežčiau pritaikė dainoje „Prisijaukinsi sakalą“ balsui ir fortepijonui. Žiūrint pasauliniu mastu, dvylikatonė technika nebebuvo savalaikė, tačiau tai nereiškia, kad kompozitorius buvo abejingas pokario pasaulio, ypač Vakarų Europos muzikos naujovėms. Apie tai liudija jo naudotos kompozicinės priemonės – konvencionalios metrikos panaikinimas, elastinga ritmika nefiksuojomis natų vertėmis, išplėstinės fortepijono technikos bei šio instrumento akustinių specifikų eksploatavimas ir kt., kuriems neabejotinai įtakos turėjo tuometinėje šiuolaikinės muzikos scenoje įsitvirtinusių kompozitorių, tokių kaip Krzysztof Penderecki (1933–2020), Luciano Berio (1925–2003) ar Crumbas, kūryba. Pastarojo kompozitoriaus įtaka pasireiškė ne tik išplėstinė fortepijono technika, bet ir Švedo kūrybą lydėjusios „lietuviškos“ lopšinės temos, kaip *idée fixe*, eksploatavimu. Ji, simbolizuojanti mirties sampratą, poemoje „Pokalbis su mirusiais vaikais“ kaip muzikinio laiko heterogenizacijos elementas, susisiejo su Crumbu per Bartoko pjesę „Nakties muzika“. Tokia Švedo muzikinės medžiagos traktuotė rodo jo muzikinę nuostatą buvus kitokią nei daugelio išeivijos kompozitorių, pavyzdžiui, Gaidelio. Kaip minėta anksčiau, šis pasisakė nemėgštąs naudoti liaudies dainų savo kūryboje, jo manymu, tautiškas turėtų savaime persisunkti kūryboje. O Švedas į savo kūrybą įpynė „lietuvišką“ liaudies melodiją bemaž kaip svetimą medžiagą. Iš tokios muzikinės medžiagos traktuotės, viena vertus, galima teigti, kad kompozitorius gal ir nesiekė lietuviškumo įprasminimo, bet ir ne visai atsisakė tautos kultūroje slypinčio potencialo. Apie tai liudija ir jo Keturios pjesės fortepijonui, kuriose kompozitoriaus kūrybinė strategija išsikristalizavo kaip hibridizacija. Paradoksalu, tačiau prie

šio vaisingo rezultato prisidėjo ir nelaiminga jo kartos mečininkų, kaip ir žemininkų ar bežemių, ne visai galėjusių įsišaknyti nei Lietuvoje, nei Amerikoje, padėtis.

Kita vertus, Švedo muzika vis dėlto nebuvo visiškai „be-taute“. Tautinį atspalvį ankstyvojoje jo kūryboje įžvelgė ne tik jo kūrinių recenzentai, bet ir Nadia Boulanger. Garsioji prancūzė, išklausiusi jauno lietuvių kompozitoriaus opuso, suprato, kad jis – ne amerikietis (Palionytė 2012: 199–200). Gal ir nenuostabu, kad lietuviškumas buvo įžvelgiamas kūryboje, kurioje pasitelkta liaudies melodija ir lietuvių autorių tekstai. Kad ir kaip būtų, labiau atkreiptinas dėmesys į tai, kad naudojant lietuvišką muzikinę medžiagą kompozitoriaus konstruktyvizmas vis labiau išryškėjo nuo septinto dešimtmečio antros pusės. Vakarų Europos šiuolaikinės muzikos klasika tapusiomis kompozicinėmis priemonėmis lietuviška muzikinė medžiaga buvo transformuojama įvairiai. Lopšinės tema Keturiose pjesėse fortepijonui išskaidoma, perdirbama, o antroje „Pokalbis su mirusiais vaikais“ versijoje fragmentuojasi, susilieja su serijinės muzikos audiniu. Tokiu būdu išdailintoje jo kūryboje liko tik lietuviškos melodijos pėdsakai, bet nebetvyrojo liaudiškumas. Atsižvelgus į tokią Švedo kūrybos raidą, galima teigti, kad jo konstruktyvizmas pasiekė viršūnę brandžiuoju laikotarpiu ir tai liudija Švedo, kaip modernisto, išskirtinę poziciją Lietuvos muzikos kontekste.

## Nuorodos

- 1 Pavyzdžiui, 1989 m. pianisto Andriaus Vasiliausko įrašytos Keturios pjesės fortepijonui (1968–1971), tais pačiais metais „Sugrįžimo“ festivalyje atlikti „Pokalbis su mirusiais vaikais“ (1977) bei Sonata smuikui ir fortepijonui Nr. 1 (1961) ir 2012 m. muzikologės Danos Palionytės parengta knyga „Jonas Švedas – egzodo kompozitorius“ (Vilnius: Diemedis).
- 2 *Menotyra*, t. 30, Nr. 2, Vilnius: Lietuvos mokslų akademija, 2023, p. 85–111.
- 3 2023 m. lapkričio 15–17 d. vykusioje 23-iojoje tarptautinėje konferencijoje „Muzikos komponavimo principai“. Pranešimo pavadinimas „Using folk songs element – Jonas Švedas’ composition strategies“.
- 4 Pirmą versiją trims balsams ir dviem fortepijonams sukurtą 1965 m., o antra mecosopranei ir dviem fortepijonams – 1977 m.
- 5 Palionytė savo knygoje šio kūrinių pavadinimą išvertė netiksliai – Keturios nepaprastos pjesės (Palionytė 2012: 40). Pavadinime vartojamas žodis *unsingular*, tikėtina, yra Švedo sukurtas naujadaras. Netikslumas įvyko tikriausiai dėl šio naujadaras. Anglų kalboje tokio žodžio nėra, o žodis *singular* turi dvi reikšmes: 1) nepaprastas, išskirtinis, ypatingas; 2) vientisas, neatskiriamas, nedalomas. Pažodžiui išvertus anglišką Švedo kūrinių pavadinimą, būtų Keturios neišskirtinės pjesės arba Keturios nevientisos pjesės. Straipsnio autorius, atsižvelgęs į tai, kad toks pažodinis kūrinių pavadinimo vertimas gali sukelti painiavos kūrinių interpretacijai, šiame straipsnyje kūrinių pavadinimą nurodo kaip Keturios pjesės fortepijonui, atsisakęs žodžio *unsingular* vertimo.

- <sup>6</sup> Po Antrojo pasaulinio karo daugiausia JAV susibūrusi lietuvių poetų emigrantų grupuotė. Pavadinimas sietinas su antologija „Žemė“, išleista 1951 m. Los Andžele.
- <sup>7</sup> Be Ostrausko, ankstyvuoju laikotarpiu iki 1960 m. Švedas pavieniui kurdavo ir kitų žemininkų poetų, tokių kaip Jonas Aistis, Alfonsas Nyka-Niliūnas ir kt., tekstais.
- <sup>8</sup> Šitaip žemininkai organiškai sujungė nepriklausomybės metų ir egzodo poeziją. Anot sociologo Vytauto Kavolio, „iš nepertraukiamo intymaus ryšio su žeme, žmogaus ir prigimties tarpininkė, ir kyla anos žemininkų generacijos kūrybinės jėgos. Savos žemės praradimas jai reiškė kūrybinių šaltinių netekimą. Tikėdamasi tų šaltinių gaivumą bent iš tolumos vėl pajusti, ji vis kartkartėmis sugrįžta į „prarasto rojaus atsiminimus“ (Kavolis 1994: 64).
- <sup>9</sup> Sąlygiškai vadinama poetų karta, į literatūrą atėjusi po žemininkų, debiutavusi ir subrendusi jau išeivijoje. Ši daugiausia į JAV emigravusi egzodo literatūros karta neteko galimybės gerai pažinti savo krašto kultūros ir papročių ir bene sunkiausiai išgyveno emigraciją. Bežemius Kavolis vadino nužemintųjų generacija ir jų charakteristiką apibūdino taip: „karta, praradusi žemę, praradusi naivų bradūnišką tikėjimą prigimties harmonija ir stiprybę, karta, kuri meluotų, jei kalbėtų apie savo priklausomybę tam, kas žmogui duota. „Aš niekada nemylėjau žemės“, – sako Algimantas Mackus knygoje *Jo yra žemė*“ (Kavolis 1994: 65).
- <sup>10</sup> Palionytės knygoje bei LLMA Švedo fondo apyraše nurodyta sudėtis – trims balsams, chorui ir dviem fortepijonams, tačiau sprendžiant iš pirmos versijos partitūros bei 1966 m. laikraštyje „Dirva“ pasirodžiusio V. Jakubėno straipsnio apie neįvykusią Švedo kūrinio premjerą, tikslesnė sudėtis būtų be choro (Palionytė 2012: 224).
- <sup>11</sup> Iš arti ir toli J. A. Valstybėse, *Draugas*, 1978 03 01, p. 6.
- <sup>12</sup> Švedas su pirmąja žmona Vida Norkute tuomet jau turėjo du vaikus – Paulių ir Andrea.
- <sup>13</sup> 1966 03 14 laikraštis „Dirva“, p. 5.
- <sup>14</sup> 1966 02 21 laikraštis „Dirva“, p. 5.
- <sup>15</sup> Tikriausiai Jakubėnas supainiojo federacijos pavadinimą.
- <sup>16</sup> 1966 03 14 laikraštis „Dirva“, p. 5.
- <sup>17</sup> Ibid.
- <sup>18</sup> Vis dėlto galima manyti, kad prie kūrinio premjeros atšaukimo prisidėjo kūrinio sudėtingumas. Švedo būsimoji žmona Aldona Stempužienė vėlesniais metais laiške rašė: „Deja, Čikagos solistai atsisakė išmokti ir gaidos gulėjo kol vėl mes susitikom.“ Kaip ji teigia, mecosoprano partijos atsisakė Roma Mastėnienė. (Stempužienės elektroninis laiškas Danai Palionytei 2010 02 03, LLMA f. 757, ap. 1, b 24, l. 47; Jakubėno straipsnis „Straipsnio „Naujieji kūriniai Algimanto Mackaus minėjime“ reikalas“ 1966 03 14 laikraštyje „Dirva“, p. 5.)
- <sup>19</sup> 2023 06 01 Lino Stempužio elektroninis laiškas straipsnio autoriui.
- <sup>20</sup> Stempužienė prisimena su Švedu pradėjusi bendrauti XX a. šešto dešimtmečio pabaigoje. Tuomet Švedo fortepijono pamokas lankė jos sūnus Linas Stempužis. Jų ryšys nenutrūko iki 1962 m., kai Lapinskas Stempužienei pasiūlė dainuoti koncerte Niujorke. Septintame dešimtmetyje vietoj Švedo lietuvių dainininkei nuolat akompanavo Lapinskas. Ryšiai su Švedu atsinaujino tik po to, kai Juozas ir Aldona Stempužiai išsikyrė. Kyla klausimas, kodėl Stempužienė nesutiko atlikti Švedo kūrinio Mackaus minėjime, nors po šio renginio 1966 m. kovo 5 d. Tautinės sąjungos namuose vykusiam renginyje „Pokalbis modernios muzikos klausimais“, greta Gaidelio ir Lapinsko kūrinų, dainavo ir Švedo dainas. Viena vertus, galima manyti, kad dainininkė, Mackaus minėjimui įsipareigojusi atlikti tiek Lapinsko, tiek Jakubėno naujus kūrinius, nebegalėjo imti daugiau kūrinių. Kita vertus, vėlesniais metais ji kūrinių „Pokalbis su mirusiais vaikais“ vertino ne itin palankiai: „[k]ai klausau, mano bel canto visai netinka. Šiam kūriniui reikia dainuojančio aktorius, net režisierius. Dar viena problema, aš iki šiol nesuprantu Mackaus žodžių“ (2010 02 03 Stempužienės elektroninis laiškas Palionytei, LLMA f. 757, ap. 1, b 24, l. 47).
- <sup>21</sup> Švedas su Stempužiene susituokė apie 1975–1976 m. Poesmos „Pokalbis su mirusiais vaikais“ antra versija skirta „Aldonai (mylimiausiajai)“ (Palionytė 2012: 34).
- <sup>22</sup> 2009 01 13 K. Ostrausko elektroninis laiškas Palionytei, LLMA f. 757, ap. 1, b 24, l. 16.
- <sup>23</sup> Šis opusas, sudarytas iš Švedo Keturių pjesių fortepijonui muzikinių medžiagų, deja, netapo šio straipsnio tyrimo objektu dėl natų trūkumo.
- <sup>24</sup> Remtasi: Genovaitė Četkauskaitė (sud.). *Dzūkų melodijos*, Vilnius: Vaga, 1981; *Lietuvių tautosaka*, I t., Valstybinė politinės ir mokslinės literatūros leidykla, 1962, p. 240.
- <sup>25</sup> Čia turima omenyje Ostrauskų katė, vardu Schmicė, kurią Švedas vadino Šmicu ir dėl to su ja dažnai „nesutardavo“. Norėdamas prisigerinti, kompozitorius parašė jai lopšinę (Palionytė 2012: 185).
- <sup>26</sup> Palionytės knygoje šio laiško data nurodyta netiksliai kaip 1961 01 20 (Palionytė 2012: 172).
- <sup>27</sup> Palionytė 2012: 180–181.
- <sup>28</sup> Palionytė 2012: 28.
- <sup>29</sup> Švedo išplėstinių fortepijono technikų ženklai natose nekonvencionalūs ir kartais neaiškūs. Autoriui susisiekus su kūriniu „Pokalbis su mirusiais vaikais“ premjeros Lietuvoje atlikėjais Ričardu Biveiniu ir Andriumi Vasiliausku, pavyko išsiaiškinti kai kuriuos ženklus. Pavyzdžiui, natos kryželiais be garso aukščio – smūgiai į fortepijono klavišo dangtį (II dalis, t. 12); strėlės – trumpi *glissando* žemyn arba aukštyn (II dalis, t. 38); kryželiai su garso aukščiu – grojimas užspaudžiant fortepijono stygą (II dalis, t. 44); vingiuojanti linija – *glissando* a žemyn nagu (II dalis, t. 128); abipusė strėlė – klasteris (III dalis, t. 10). Vis dėlto, klausantis šio kūrinio premjeros Lietuvoje 1989 m. „Sugrįžimo“ festivalio metu įrašo, daugumoje vietų, kur yra minėti ženklai, girdėti klasteriai arba greitai *glissando*. Biveinis prisimena, kad „atliekant šį kūrinį su p. Aldona (autorius žmona), susidūrėme su tais pačiais klausimais. Dainininkė leido kai ką traktuoti laisvai“ (2023 03 16 Ričardo Biveinio elektroninis laiškas straipsnio autoriui).
- <sup>30</sup> Pavyzdžiui, tarp lietuvių išeivių kompozitorius Bruno Markaitis (1922–1998) sumanė sukurti trijų veiksmų operą „Kalanta“ (libretas Bernardo Brazdžionio, apie 1979 m.). Ši opera, deja, nebaigta.
- <sup>31</sup> 1980 m. gruodžio 14 d. koncerto Jaunimo centre Čikagoje metu.
- <sup>32</sup> Pirmesnis šios dalies pavadinimo variantas – „Impulses“, LLMA f. 757, ap. 1, b. 5, l. 24.
- <sup>33</sup> LLMA f. 757, ap. 1, b. 19, l. 12.
- <sup>34</sup> 1980 m. gruodžio 14 d. koncerto programoje šios dalies pavadinimas nurodytas kaip „Perpetuo pagal lietuvių liaudies dainą“, LLMA f. 757, ap. 1, b. 19, l. 12.
- <sup>35</sup> Akulturacija (lot. *a(d)*) – prie, pas + *cultura* – apdirbimas, ugdymas, tobulinimas) – tai tam tikros kultūros elementų adaptacija. Tiesioginiai nuolatiniai skirtingų kultūrų ryšiai ir sąveika lemia vienos arba kelių kultūrų pokyčius. Akulturacija gali būti reakcinė (priešinamasi pokyčiams), kūrybinė (skatina naujų kultūros reiškinių atsiradimą), uždelstoji (pokyčiai pasireiškia vėliau) (Leončikas 2021, žiūrėta 2024 05 23).

- <sup>36</sup> Galūnė laužtiniuose skliaustuose pridėta Švedo.  
<sup>37</sup> Švedo poemoje žodžiai skliausteliuose yra praleisti.  
<sup>38</sup> Mackaus eilėraščio originale „su agrastų, obuolių ar kriaušių pintine“.  
<sup>39</sup> Pavyzdžiui, 1975–1979 m. ir 1980 10 30 laišakai Ostrauskui (Palionytė 2012: 180–181, 187–188). Juose minimi Isang Yunas (1917–1995), Luciano Berio (1925–2003), Krzysztofą Pendereckis (1933–2020), Harrisonas Birtwisle'as (1934–2022) ir kt.  
<sup>40</sup> Benjaminas Gorbulskis metais anksčiau 1959 m. sukūrė savo Koncertą klarnetui ir orkestrui epizodiškai taikydamas dvylikatonę techniką II dalyje, o pirmuoju lietuvių autoriaus kūriniu, visiškai pagrįstu dvylikatonę technika, vis dėlto laikytinas Gaidelio Trio smuikui, klarnetui ir fagotui.  
<sup>41</sup> 1953 01 18 kompozitoriaus laiškas smuikininkui Izidoriui Vasyliūnui (Palionytė 2008: 57–58).

## Literatūra

- Ambrazas Jonas, Eduardo Balsio muzikos tautinis savitumas, in: Narbutienė, Ona (sud.), *Eduardas Balsys*, Vilnius: Baltos lankos, 2000, p. 196–204.  
 Četkauskaitė Genovaitė (sud.), *Dzūkų melodijos*, Vilnius: Vaga, 1981.  
 Gruodytė Vita, Modernizmas ir tautinis identitetas: lietuviškojo serializmo ypatumai, in: Grigaliūnaitė, Eglė; Janatjeva, Veronika; Pakarklytė, Asta (sud.), in: *Lietuvos muzikos kontekstai I avangardo pamokos*, Vilnius: Muzikos informacijos ir leidybos centras, 2011, p. 59–70.  
 Ishii Yusuke, Konstruktivizmo ištakos ankstyvojoje Jono Švedo (1927–1981) kūryboje, in: *Menotyra*, Vilnius: Lietuvos mokslų akademija, 2023, t. 30, Nr. 2, p. 85–111.  
 Jautokaitė Saulė (sud.), *Lietuviai muzikai vakaruose*, Illinois: Amerikos lietuvių bibliotekos leidykla, 1999.  
 Katkus Donatas, Ar įmanoma pabėgti nuo romantizmo? Muzikos atlikimas ir lietuvių atlikėjų muzikavimas, in: *Garsinės utopijos*, Vilnius: Lietuvos muzikos ir teatro akademija, 2023, p. 227–256.  
 Kavolis Vytautas, Nužemintųjų generacija, in: *Žmogus istorijoje*, Vilnius: Vaga, 1994, p. 63–120.  
 Keturakis Saulius, *Avangardizmas XX amžiaus lietuvių poezijoje*, Vilnius: Vilniaus universiteto leidykla, 2003.  
 Kryžauskienė Ramunė, Pokario metų lietuvių emigrantų veikla JAV, in: *Lietuvių išeivių fortepijoninė kultūra JAV*, Vilnius: Lietuvos muzikos ir teatro akademija, MTA, 2007, p. 78–79.  
 Leončikas Tadas, Akulturacija, in: *Visuotinė lietuvių enciklopedija*, <https://www.vle.lt/straipsnis/akulturacija/>, 2021 [žiūrėta 2024 05 23].  
 List George, Acculturation and music tradition, in: *Journal of the International Folk Music Council*, Cambridge University Press, 1964, Vol. 16, p. 18–21.  
 Mackus Algimantas, Laisvės siekimas ir žemės trupiniai, in: *Mezmenys*, 1965, Nr. 9, Chicago: AM & M, p. 6–19.  
*Lietuvių tautosaka*, red. Kostas Korsakas, Vilnius: Valstybinė politinės ir mokslinės literatūros leidykla, 1962, t. 1.  
 Ostrauskas Kostas, Jonas Švedas, in: *Lietuvių enciklopedija*, Boston: Lietuvių enciklopedijos leidykla, 1963, t. 30, p. 123–124.  
 Paccione Paul, Chromatic Completion: Its Significance in Tonal and Atonal Contexts, in: *College Music Symposium*, 1988, Vol. 28, p. 85–93.  
 Palionytė Dana, *Julius Gaidelis – namų ilgesio dainius*, Vilnius: Petro ofsetas, 2008.  
 Palionytė Dana, *Jonas Švedas – egzodo kompozitorius*, Vilnius: Diemedis, 2012.  
 Petrauskaitė Danutė, *Lietuvių muzikinė kultūra Jungtinėse Amerikos Valstijose 1870–1990: tautinės tapatybės kontūrai*, Vilnius: Vilniaus dailės akademijos leidykla, 2015.  
 Schneider David E., *Bartók, Hungary, and the Renewal of Tradition: Case Studies in the Intersection of Modernity and Nationality*, Berkeley: University of California Press, 2006.  
 Stanevičiūtė Rūta, Šaltojo karo metų lietuvių muzikos modernėjimas: ankstyvosios trajektorijos ir jų recepcija, in: Grigaliūnaitė, Eglė; Janatjeva, Veronika; Pakarklytė, Asta (sud.), *Lietuvos muzikos kontekstai I avangardo pamokos*, Vilnius: Muzikos informacijos ir leidybos centras, 2011, p. 9–12.  
 Šlušnytė Jurgita, *Lietuvių išeivijos kultūrinis palikimas: Dariaus Lapinsko vokalinis ciklas „Penkios kinų poemos“*: bakalauro darbas, Klaipėda: Klaipėdos universiteto Menų fakulteto Muzikos istorijos ir teorijos katedra, 2004.  
 Tomaszewski Mieczysław, Aprėpti tai, kas jau buvo..., in: *Krantai*, 1994, Nr. 1/3, p. 63–67.  
 Versekėnaitė Audra, Dies Irae sekvencijos adaptacija XX a. muzikoje, in: *Muzika muzikoje: įtakos, sąveikos, apraiškos*, Vilnius: Lietuvos kompozitorių sąjunga, 2004, p. 29–33.  
 Zubrickas Boleslovas, *Lietuvių kompozitoriai: enciklopedinis žinynas*, Vilnius: Vaga, 2004.  
 Žalalienė Birutė, Jonas Švedas, in: *Muzikos enciklopedija*, Vilnius: Mokslo ir enciklopedijos leidybos institutas, 2007, t. 3, p. 475–476.

## Spausdinti šaltiniai

- Aldonos Stempuzienės-Švedienės koncertas, in: *Dirva*, 1978 03 02, p. 5.  
 Chomskis Balis, Poeto drama Mackus – Ostrauskas – Lapinskas, in: *Draugas*, 1966 03 05, p. 7.  
 Elewell Herbert, Chamber Music Program Pleases Crowd, in: *Plain Dealer*, 1962 01 10.  
 Gal. L., Poetui skirtas vakaras, in: *Draugas*, 1966 03 01, p. 8.  
 Iš arti ir toli J. A. Valstybėse, in: *Draugas*, 1978 03 01, p. 6.  
 Izbickas Vytautas, A. Kuprevičiaus koncertas Bostone, in: *Dirva*, 1968 04 24, p. 6.  
 Jakubėnas Vladas, Naujieji kūriniai Algimanto Mackaus minėjime, in: *Dirva*, 1966 02 21, p. 5.  
 Jakubėnas Vladas, Straipsnio „Naujieji kūriniai Algimanto Mackaus minėjime“ reikalas, in: *Dirva*, 1966 03 14, p. 5.  
 J. K., Jonas Švedas, in: *Sėja*, 1957, liepa, p. 20.  
 K., Cleveland žinios, in: *Draugas*, 1978 04 07, p. 5.  
 Kultūrinė kronika, in: *Draugas*, 1978 08 26, p. 4.  
 Meškauskas Vytautas, Vieno minėjimo proga, in: *Dirva*, 1966 02 18, p. 4.  
 New York didžioji spauda apie Andrių Kuprevičių, in: *Dirva*, 1960 04 13, p. 8.  
 Susitikimas su kompozitoriumi J. Švedu, in: *Keleivis*, 1976 04 13, p. 6.  
 Žičkus P., Švedas. „Laisvės Varpas“ radijo koncerte, in: *Draugas*, 1976 05 05, p. 4.

## Archyviniai šaltiniai

LLMA – Lietuvos literatūros ir meno archyvas

LTC – Lituaniistikos tyrimo centras

MLLM – Maironio lietuvių literatūros muziejus

D. Palionytės-Banevičienės sudarytos knygos „Jonas Švedas – egzodo kompozitorius“ rengimo dokumentai (prašymas Kultūros rėmimo fondui dėl knygos finansavimo, D. Palionytės-Banevičienės laišku A. Stempužienei-Švedienei bei P. Jurkui juodraščiai, H. Bertels, P. Jurkaus, I. Nostytės, K. Ostrausko, A. Stempužienės-Švedienės, D. Švedienės-Šved laiškai D. Palionytei-Banevičienei ir kt.), 2008-10-14, 2012-04-23, LLMA f. 757, ap. 1, b. 24.

Kuprevičius, Andrius, Rečitalių programos, 1959 01 27, 1960 09 24, 1962 04 08, 1966 01 30, 1966 03 26, 1969 10 7, LTC muzikologijos archyvas, biografinis skyrius: Andrius Kuprevičius – d. 2.

Lapinskas Darius, D. Lapinsko byloje esančio Jono Švedo „Pokalbis su mirusiais vaikais“ ankstesnė versijos kopijos, LTC muzikologijos archyvas, natų skyrius: Darius Lapinskas, d. 5, Nr. 1. Ostrauskas Kostas, J. Švedo laiškai K. Ostrauskui, K. Ostrausko rinkinys, MLLM GEK 93956.

Stempužienė Aldona, Koncertų programos, 1961 10 21, 1963 10 26, 1980 12 14, LTC muzikologijos archyvas, biografinis skyrius: Aldona Stempužienė – d. 1.

Švedas Jonas, Fuga B minor (h-moll), Du muzikiniai šikcai, Sonata brève, „Four Unsingular Pieces“, fortepijonui autografas, autografo kopija, 1971, LLMA f. 757, ap. 1, b. 5.

Švedas Jonas, „Trys posmai iš K. Bradūno poemos „Maras“ (K. Bradūno ž.): „Mirties pjūtis“ – paskutinis posmas“, „Pirmojo“ – priešpaskutinis posmas, „Mergaitės“ – paskutinis posmas, balsui ir fortepijonui, 2 egz., autografo kopija, 1951–1959, LLMA f. 757, ap. 1, b. 9.

Švedas Jonas, „Mater Dolorosa“ (J. Aisčio ž.), „Prisijaukinsiu sakalą“ (3 egz.), „Pasakų sakalas“ (2 variantai, 3 egz., abi H. Nagio ž.), balsui ir fortepijonui, autografo kopija, 1952–1980, LLMA f. 757, ap. 1, b. 10.

Švedas Jonas, „Anoalda“ (J. Švedo ž., 3 egz.), balsui ir vargonams, autografo kopija, 1975–1978, LLMA f. 757, ap. 1, b. 11.

Švedas Jonas, „Pokalbis su mirusiais vaikais“ (A. Mackaus ž.), poema balsui ir dviem fortepijonams, antra versija, autografo kopija su taisymais 1977, LLMA f. 757, ap. 1, b. 12.

Švedas Jonas, „Lopšinė ponui Šmicui“, kompozicijos studijų darbai, kūrinių fragmentai, eskizai, autografas, LLMA f. 757, ap. 1, b. 14.

Švedas Jonas, Koncertų, kuriuose skambėjo J. Švedo kūriniai bei savo kūrinių atlikime dalyvavo ir pats kompozitorius (forte-pijonas), programos, 1949-05-22, 1988-10-23, LLMA f. 757, ap. 1, b. 19.

Švedas Jonas, Straipsniai, informacijos apie J. Švedą, išspausdinti periodinėje spaudoje „Lietuvių enciklopedijoje“ ir kt., spaudos iškarpos, jų kopijos, lietuvių, anglų k., 1957, 2009 02 24, LLMA f. 757, ap. 1, b. 20.

1976 04 25 Laisvės Varpo koncerto, kuriame dalyvavo Aldona Stempužienė-Švedienė ir Jonas Švedas, programa bei garso įrašas, Lino Stempužio asmeninis archyvas.

## Summary

This article examines the characteristics of Jonas Švedas's (1927–1981) compositions created during his mature period, beginning in 1960, with a focus on two representative works: two versions of *Conversation with Dead Children* (*Pokalbis su mirusiais vaikais*, 1965/1977) and *Four Unsingular Pieces for Piano* (1968–1971). The aim is to uncover the distinctive features of Švedas's musical idiom and his compositional strategies. The first part of the article discusses the background of the initial version of *Conversation with Dead Children*, including its premiere and Švedas's relationship with contemporary composer Darius Lapinskas. Through the examination of Švedas's mature works, a recurring folksong-like melody, described by Švedas as “Lithuanian,” emerges as an *idée fixe*. This melody, which Švedas referred to as “Lullaby for Mr. Schmitz,” appears repeatedly in his letters and manuscripts, serving as a prominent symbol in his later compositions. In *Conversation with Dead Children*, this melody is paired with the words “the living and the dead,” symbolizing the connection between life and death. While the piece is rooted in atonal harmonies and employs chromatic completion techniques similar to Švedas' earlier works, the diatonic middle section introduces the “Lullaby” melody, creating a moment of musical time heterogenization.

The integration of a somewhat heterogeneous melody aligns with musicologist Mieczysław Tomaszewski's concept of “Reminiscence music,” a subset of his broader intertextual theory “Music in Music.” This approach also evokes Béla Bartók's “Night Music” (*Az éjszaka zenéje*), the fourth piece from his piano cycle *Out of Doors* (*Szabadban*, 1926). In this piece, natural sounds from the real world intertwine with the sounds of the composer's imagination or memory, creating a surreal and otherworldly atmosphere. However, in Švedas's mature works, the direct influence of Bartók, prominent in his early compositions, gives way to the influence of American composer George Crumb (1929–2022), who channels Bartók's “Night Music”. This is not unexpected, as Bartók's influence is evident in Crumb's works, which often feature titles with the word “night” and sections that are calm, stable, and often tonal, reflecting Bartók's “Night Music” concept. These sections frequently symbolize an unreal world, such as death, dreams, or the afterlife—similar to how Švedas uses the lullaby melody as a metaphor for death. Crumb's influence is also apparent in the texture of the piano part, where he fully exploits the instrument's characteristics and rich overtone structure.

The melody of “Lullaby” is also woven into *Four Unsingular Pieces for Piano*, creating a “Night Music” effect. After learning of the Kent State Shooting on May 4, 1970, Švedas composed these pieces as a tribute to the four victims. Notably, this is the only politically engaged work by

a Lithuanian diaspora composer focused on an event in the USA rather than Lithuania. Additionally, *Four Unsingular Pieces for Piano* is structured as a Baroque keyboard suite. Ethnomusicologist George List described this type of cultural fusion as “hybridization,” an example of acculturation yielding fruitful results. A piece like *Four Unsingular Pieces for Piano* could only have been composed by someone living abroad or in the diaspora. This work can be seen as a mature expression of Švedas’s constructivism.

In the second version of *Conversation with Dead Children*, the influence of George Crumb is evident not only through the “Lullaby” melody but also through the use of special piano techniques. This demonstrates that Švedas was attuned to the musical trends of his time. In this work, Švedas intricately weaves the “Lullaby” melody into an atonal texture. While the first version relied on chromatic completion techniques as the foundation for its atonal elements, the second version reveals a more pronounced use of the twelve-tone row, which would become central to Švedas’s compositions in the 1970s. However, Švedas’s approach to the twelve-tone technique is not predetermined but emerges from an intuitive exploration of atonality grounded in chromatic completion techniques. This compositional method reflects his constructivist tendencies. The article also traces the evolution of *Conversation with Dead*

*Children* from its first version to the second, highlighting how the twelve-tone technique is more fully developed in the latter, particularly in the second and third movements. Here, the twelve-tone elements dominate, and the lullaby melody is fragmented, no longer presented in its entirety.

The article analyzes Švedas’s works to explore how he integrated two distinct idioms—diatonicism and the twelve-tone technique. This issue was significant not only for Švedas but also for other Lithuanian composers experimenting with the twelve-tone technique. By comparing Švedas’s compositional approach with that of Eduardas Balsys (1919–1984) and Julius Gaidelis (1909–1983), the article reveals both the uniqueness of Švedas’s method in merging diatonicism and the twelve-tone technique, as well as the similarities with Balsys and Gaidelis. However, unlike these composers, who sought to create national music with a strong sense of Lithuanianness at its core, Švedas approached folk song elements more objectively. As a result, his works lack an overt folkloric character, though they are not entirely detached from national identity. The analysis presented in the article highlights Švedas’s distinct approach to Lithuanian folk songs and his compositional strategies, which reflect his constructivist tendencies and his unique position as a modernist within the context of Lithuanian music.

Delivered / Straipsnis įteiktas 2024 02 23