

Konstruktivizmo ištakos ankstyvojoje Jono Švedo (1927–1981) kūryboje

Yusuke Ishii

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

2022 ir 2023 m. straipsnio autorius stažavosi Lituanistikos tyrimo centre (toliau – LTC) Čikagos priemiestyje, Lemonte, ir surinko duomenis apie lietuvių išeivijos kompozitorius, tarp kurių yra ir Jonas Švedas (1927–1981). Straipsnyje aptariamas šio kompozitoriaus kūrybinio braižo formavimosi procesas bei jame išryškėję muzikinės kalbos ypatumai, apsiribojant ankstyvuju kūrybos laikotarpiu iki 1960-ųjų. Sugretinus iki šiol paskelbtus ir autoriaus JAV surinktus duomenis, pastebėta, kad nesutampa kūrinių sukūrimo metai. Išnagrinėjus kompozitoriaus rankraščius ir patikslinus jo kūrybos chronologiją, išryškėjo kūrinių sukūrimo metų painiavos priežastimi tapusi J. Švedui būdinga komponavimo praktika – perkomponavimas. Atsekant perkomponavimo eigą, straipsnyje siekiama atskleisti ne tik ankstyvosios J. Švedo kūrybos ypatumus – Belos Bartóko (1881–1945) įtaką ir chromatinio užpildymo (*chromatic completion*) techniką, bet ir originalų jo komponavimo sprendimą – liaudies dainos dekontekstualizavimą. Visa tai laikytina jo konstruktivizmo, besiformavusio ankstyvuju laikotarpiu, ištakomis. J. Švedo kūrybinėje strategijoje išvengiama ne tik analogija su B. Bartóku, bet ir šio lietuvių kompozitoriaus kaip modernisto išsiskirianti pozicija lietuvių išeivijos muzikos kontekste.

RAKTAŽODŽIAI: Jonas Švedas, lietuvių išeivija JAV, Bela Bartókas, perkomponavimas, chromatinis užpildymas, konstruktivizmas

Įvadas

Istoriškai taip susiklostė, kad vienu metu lietuvių muzikos kultūroje iškilo ir aktyviai reiškėsi du asmenys tuo pačiu vardu ir pavarde – Jonas Švedas. Jei vieno iš jų, likusio okupuotoje Lietuvoje, gyvenimas ir kūryba detalai aprašyta ir išnagrinėta, tai kito Jono Švedo (1927–1981), dėl sovietų okupacijos pasitraukusio iš Lietuvos ir vėliau apsistojusio JAV, kūryba iki šiol lieka nepelnytai mažai nagrinėta, neatliekama ir iš esmės užmiršta. Nepaisant kelių muzikos atlikėjų ir muzikologų pastangų sugrąžinti jo muziką į Tėvynę¹, J. Švedo muzika dar neatspindi kūrybos rango bendroje lietuvių muzikos kultūros erdvėje bei atlikėjų sąmonėje. Apie JAV gyvenusį Joną Švedą iki šiol nėra paskelbta mokslinių straipsnių, jo kūryba nėra nagrinėjama konferencijose, tik epizodiškai paminima muzikos studijų metu. Šiame straipsnyje siekiama pirmiausia panagrinėti ankstyvąją J. Švedo kūrybą iki 1960 m., vėlesnį laikotarpį tikimasi aptarti kitame straipsnyje. Apsiribojant ankstyvuju laikotarpiu siekiama atskleisti tam tikrus J. Švedo kūrybos ypatumus, nurodančius į jo stiliaus formavimąsi ir joje

¹ Pavyzdžiui, 1984 m. pianisto Andriaus Vasiliausko įrašytas „Four Unsingular Pieces“ (1968–1971), 1989 m. „Sugrįžimų“ festivalyje atlikti vokalinis ciklas „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).

glūdėjusio kompozitoriaus konstruktyvizmo ištakas. Straipsnio priede pateikiamas papildytas J. Švedo kūrinių sąrašas, remiantis autoriaus pastaraisiais metais surinktais duomenimis iš Lietuvos ir JAV lituanistinių archyvų.

J. Švedo biografija bendrais bruožais yra pateikta muzikologės Danos Palionytės monografijoje². Čia, remiantis amžininkų atsiminimais, kompozitoriaus laiškais ir pačios autorės surinkta medžiaga, rekonstruoti esminiai J. Švedo gyvenimo epizodai, atskleisti bendrieji kūrybos bruožai ir pateiktas jos vertinimas lietuvių muzikos kultūros kontekste. Tačiau dėl ribotų galimybių susipažinti su JAV archyvais ir ten esančiais muzikos kūrinių rankraščiais knygoje daugiausia remtasi amžininkų atsiminimais ir kompozitoriaus epistoliariniu palikimu, saugomu Lietuvoje³.

Žinomas ir išlikęs J. Švedo kūrybinis palikimas nėra gausus. Tačiau, žvelgiant į kūrinių muzikinės kalbos pokyčius, galima išskirti du laikotarpius ir sąlyginai juos įvardyti kaip ankstyvąjį ir brandųjį. Ankstyvasis laikotarpis susijęs su pirmaisiais kompoziciniais bandymais ir studijomis Vilniuje, Detmolde bei Čikagoje⁴. Brandusis J. Švedo kūrybos laikotarpis susijęs su JAV, kur kompozitorius po studijų jau reiškėsi kaip subrendęs menininkas. Tačiau tai, kad J. Švedas komponavo su pertraukomis ir nenuosekliai, o kai kuriuos kūrinius perkomponuodavo net po kelių dešimtmečių, neleidžia jo kūrybos kelio periodizuoti vien tik pagal muzikos stilišką. Dėl to šiame straipsnyje pasiūlytas J. Švedo kūrybos skirstymas į ankstyvąjį ir brandžiąją pirmiausia remiasi jo biografija.

Negausų J. Švedo kūrybinį palikimą nulėmė du veiksniai. Pirmasis – tai jo komponavimo būdas, kuris buvo gana permainingas. Neretai net įpusėtą darbą kompozitorius staiga nutraukdavo ir prie šio kūrinio nebegriždavo⁵. Kompozitoriaus laiškuose ar kituose šaltiniuose užsimenama apie svarstytus, bet taip ir nepradėtus opusus, pavyzdžiui, *Requiem*⁶. Tais atvejais, kai kūrinys likdavo nebaigtas, kompozitorius gana dažnai jį panaudodavo ar tiesiogiai perkeldavo į kitą kūrinių (pavyzdžiui, jo opera „J. S. B.“, 1975)⁷.

2 Palionytė 2012: 9–42.

3 Knygoje autorė reiškia padėką Maironio lietuvių literatūros muziejui Kaune ir Lietuvos literatūros ir meno archyviui Vilniuje (p. 7). Tačiau ji neturėjo galimybės lankytis LTC Lemonte ir susipažinti su ten saugomais kūrinių rankraščiais bei spaudiniais, išleistais JAV.

4 1944 m. J. Švedas studijavo Vilniaus konservatorijoje pas Stanislovą Špinalskį (fortepijoną) ir Joną Bendorių (kompoziciją) (Palionytė 2012: 10), o 1946–1948 m. studijavo Detmolde pas Hansą Richterį-Haaserį (fortepijonas) ir Günterį Bialą (kompoziciją). 1954–1958 m. jis tęsė kompozicijos studijas Amerikos konservatorijoje (*American Conservatory of Music*) Čikagoje pas Wilhelmą Scheefussą (Žalalienė 2007: 475).

5 Pavyzdžiui, 1955 m. laiške Kostui Ostrauskui rašė: „esu anksčiau rašęs, kad dirbu prie sonatos. Mečiau“. Straipsnio autoriui nepavyko nustatyti, apie kurią sonatą čia kalbama.

6 J. Švedo laiškas Kostui Ostrauskui, rašytas 1950 02 14 (Palionytė 2012: 93).

7 1976 04 13 d. laikraštje *Keleivis* ši opera minima kaip užbaigtas opusas, tačiau, anot J. Švedo posūnio Lino Stempužio (J. Švedo antros žmonos Aldonos Stempužienės-Švedienės sūnus), kompozitorius spėjo parašyti tik šio opuso ariją. Ji pirmąkart atlikta A. Stempužienės ir paties J. Švedo 1976 04 25 d. Laisvės Varpo koncerte Bostone. Kompozitorius savo kūriniu „Four Unsingular pieces“ fortepijonui I, III ir IV dalių muzikinę medžiagą sukompilavo į šios operos ariją ir todėl ji laikytina perkomponavimo rezultatu (Lino Stempužio asmeninis archyvas bei jo elektroninis laiškas autoriui 2023 05 28).

Antrasis veiksnys, nulėmęs nedidelį J. Švedo kūrinių kiekį, buvo ypač stiprus kompozitoriaus savikritiškumas. Savo laiškuose jis ne kartą išreiškė nepasitenkinimą savo kūryba ir galvojo apie jos perrašymą. Tai patvirtina ir keli to paties kūrinio variantai, kartais atsiradavę net po kelių dešimtmečių (pavyzdžiui, daina „Skęstanti serenada“, 1952/1980). Taigi, nepaisant palaiptiesiems besiformuojančio individualaus kūrybinio braižo, stilistikos kaita ne visuomet koreliuoja su kūrybos chronologija. Dėl to šiame straipsnyje pasiūlyta sąlyginė J. Švedo kūrybos periodizacija.

Ankstyvosios J. Švedo kūrybos apžvalga

Ankstyvąjį J. Švedo kūrybos laikotarpį dar galima sąlyginai skirti į dvi dalis: tai periodas iki 1948 m. ir laikotarpis tarp 1948 ir 1960 metų. Šis skirstymas remiasi daugiau jo biografinėmis aplinkybėmis – gyvenimu ir studijomis Europoje bei JAV – nei stilistiniais pokyčiais.

Iki išvykimo į JAV kompozitorius sukūrė dainas: „Dausų kelionė“, „Kada noriu verkiu“, „Namai“, „Pavasario naktis“, „Peizažas“, „Tyla“, „Tėvynei“ ir kt.⁸ Panašiai kaip ir kiti lietuvių kompozitoriai, J. Švedas šiuo laikotarpiu stengėsi kurti „tautinę“ muziką, t. y. naudoti lietuvių liaudies dainų melodiką, ritmiką, o vokalinei muzikai pasirinkdavo Lietuvą ir jos ilgesį išreiškiančias eiles. Tarp tokių kūrinių minėtinos dainos „Kada noriu, verkiu“ ir „Tėvynei“. Pirmoji yra ir vienintelė visoje J. Švedo kūryboje harmonizuota liaudies daina. Savo faktūra ir harmonija ji primena romantišią muziką, čia dar neįžvelgiama ryškesnio kompozitoriaus individualumo. O daina „Tėvynei“ yra pagrįsta vėlyvojo romantizmo harmonija bei grandiozinu muzikiniu vyksmu, kuris primena pirmųjų lietuvių kompozitorių – Aleksandro Kačanausko (1882–1959), Juozo Naujalio (1869–1934) – stilistiką.

Tikslūs kitų ankstyviausių jo kūrinių sukūrimo metai nežinomi. Dainose „Kada noriu verkiu“, „Pavasario naktis“ ir „Peizažas“ įrašyta tik tempo nuoroda – *moderato* ar *andantino* (tempo nuorodas J. Švedas žymėdavo labai retai). Iš tokių paprastų tempo nuorodų bei elementarios fortepijono faktūros galima spėti, kad minėti kūriniai sukurti vienu metu vos jam baigus muzikos mokyklą Vilniuje, t. y. maždaug 1944–1947 metais⁹. Čia taip pat galima įžvelgti Roberto Schumanno arba ankstyvojo Richardo Strausso muzikos atgarsius, pasireiškiančius įmantriais *arpeggio* bei enharmonine moduliacija. Pavyzdžiui, daina „Namai“ nuo pirmųjų taktų galėtų priminti R. Strausso dainą „Cäcilie“ op. 27–2 (1, 2 pav.).

Po 1948–1949 m. J. Švedo kūrybiniame kelyje ryškėja tam tikri muzikinės kalbos pokyčiai. Tai susiję su studijomis Detmolde. Pasitraukęs į Vokietiją, J. Švedas trumpai mokėsi pas vokiečių kompozitorių teoretiką Günterį Bialą, laikomą vienu įtakingiausių

⁸ Straipsnio priede pateikiamas išsamesnis J. Švedo kūrinių sąrašas.

⁹ Atkreiptinas dėmesys, kad J. Švedo kūriniai daugeliu atvejų yra sukurti anksčiau, nei yra nurodyta iki šiol paskelbtuose šaltiniuose.

Zodžiai H. Nagio
Šviesiai, minkštai
Namai J. Švedo
Vieną va-karą su-gri-šiu vėl na-
mo bus skaid-ri šal-ta žie-mos nak-

1 pav. Jonas Švedas. „Namai“, t. 1–4 (LTC Muzikologijos archyvas, natų skyrius: Jonas Švedas, d. 1, Nr. 1)

Vivo e con ardore.
Sehr lebhaft und drängend.
Richard Strauss, Op. 27. №2.
Singstimme.
(Voice.)
Pianoforte.
(Pianoforte.)
Wenn du es wüss - - test, was trü-men heisst von brennenden
If you but knew, sweet, what lies to dream of fond burning

2 pav. Richardas Straussas. „Cäcilie“, op. 27–2, t. 1–6

jau primena XX a. pradžios Naujosios muzikos dvasią, išreikštą kvartine akordika.

1949 m. birželio mėn. J. Švedas emigravo į JAV. Apsistojęs Čikagoje įsidarbino mašinų operatoriumi metalo fabrike, tačiau netrukus buvo pašauktas atlikti karinę tarnybą (1951–1953). Tai atitolino jį nuo muzikos kūrybos, tačiau suteikė galimybę nemokamai siekti mokslo JAV. Tuo pasinaudojęs 1954 m. jis įstojo į Čikagoje veikusią Amerikos konservatoriją (*American Conservatory of Music*), kurią baigė 1958 m. ir įgijo muzikos kompozicijos ir fortepijono bakalauro laipsnį. Studijų konservatorijoje metais J. Švedas daugiausia komponavo kūrinius fortepijonui¹⁰: Siuita (1954), *Sonatine comique* (1957), Tema su variacijomis (data nenustatyta), Sonatina in D (1957),

kompozicijos pedagogų Europoje, ugdžiusių nemažai pokario vokiečių avangardistų. Šiuo laikotarpiu J. Švedas daugiausia kūrė dainas: „Mater dolorosa“ (1952), „Baladė“ (1952), „Skęstanti serenada“ (pirmas variantas, 1952), „Puota“ (1952), „Baltos vyšnios“ (1953). Minimų kūrinių faktūra nurodo jau neį romantizmo, bet į Naujosios muzikos (vok. *Neue Musik*) stiliistiką. Pavyzdžiui, plačiame diapazone sklandantis *arpeggio* yra ne tik romantikams būdingas harmoninis akompanimentas, bet taip pat savarankišką motyvinę funkciją atliekantis muzikinės kalbos elementas, kuris polifoniškai sąveikauja su rečitatyvine balso partija, o harmoniniu požiūriu

¹⁰ Čia neminimi kūriniai, skirti polifonijos užduotims atlikti. Straipsnio priede pateikiamas išsamesnis kūrinių sąrašas.

Sonata in C (1958)¹¹, Du muzikiniai šikcai (1959) ir kt. Tuo pačiu laikotarpiu buvo sukurtas ir kamerinis opusas, t. y. Sonata smuikui ir fortepijonui Nr. 1 (1961). Nors šie kūriniai yra nurodyti J. Švedo biografijose¹² bei kituose oficialiuose šaltiniuose, tačiau ne visų jų rankraščiai išliko iki mūsų dienų.

Ankstyvosios J. Švedo kūrybos rekonstrukcija perkomponavimo pėdsakais

JAV laikotarpio J. Švedo kūriniais būdingas kompozicinis bruožas – vieno (dažniausiai nebaigtą) kūrinį perkėlimas ir įtraukimas į kitus kūrinius. Dėl to tiek identifiukuoti kūrinius, tiek nustatyti tiksliai jų sukūrimo datas yra gana problemiška. Iš anksčiau išvardytų kūrinių fortepijonui Sonatinos in D atvejis galėtų būti pavyzdžiu, atskleidžiančiu šio J. Švedui būdingo perkomponavimo metodo (muzikinės medžiagos perkėlimo) pėdsakus.

Lietuvos literatūros ir meno archyve (toliau – LLMA) esančioje vienoje iš J. Švedo fondo bylų, kur sukaupiti nenustatytų kūrinių fragmentai bei juodraščiai¹³, yra trys užbaigti kūriniai fortepijonui – Scherzo, Rondo ir Valso charakterio kūrinyse be pavadinimo. Sonatinos in D šiame fonde nėra. Ji nėra minima ir D. Palionytės knygoje, kurioje pirmieji kūriniai nurodyti kaip atskiri opusai. Atsižvelgdamas į jų tonacijų giminingumą bei sonatiškumo bruožus straipsnio autorius daro prielaidą, kad jie yra Sonatinos in D sudedamosios dalys. Tai, kad minėtų kūrinių juodraščiai gali būti Sonatinos in D dalys, liudija ne tik tonacijos (Rondo D-dur, o Scherzo – jai gimininga tonacija G-dur, Valso charakterio kūrinyse vėlgi D-dur), bet ir Valso charakterio kūrinių tonacinė sandara. Šis kūrinėlis, turintis aiškią reprizą, pagrįstas sonatos pirmajai daliai būdingu tonacinio funkciškumo (dominantės-tonikos) principu. Taigi, Valso charakterio kūrinyse D-dur galėjo būti Sonatinos in D pirmąją dalimi. Jis giminingas Scherzo bei Rondo dalims ne tik savo tonacija, bet ir muzikos kalba. Ir kūrinyje be pavadinimo, ir Rondo dalyje aptinkama identiška kvartinės harmonijos slinktis¹⁴. Scherzo juodraščio paraštėje matyti šios dalies numeravimo pataisa. Ant blankiai pažymėto II romėniško skaitmens užrašytas Scherzo dalies numeris III. Nors pernumeravimo priežastis nėra žinoma, tikėtina, kad vietoje Scherzo užimti antrosios dalies vietą galėjo kitas kūrinys, t. y. tema

11 Sonata in C yra minima keliose J. Švedo biografijose, tačiau jos natų iki šiol nerasta. LLMA J. Švedo fonde Sonatos brėve viršelyje yra priedas pieštuku „in C“. Būtų galima daryti prielaidą, kad Sonata in C ir yra Sonata brėve. Tuo atveju, sprendžiant iš Sonatos brėve fortepijono faktūros, kuri artimesnė vėlesniam kūriniui „Pokalbiui su mirusiais vaikais“ (1965), ir iš to, kad pianistas, J. Švedo muzikos populiarintojas Andrius Kuprevičius Sonatą brėve pirmą kartą atliko tik 1966 m., galima spėti, kad J. Švedas Sonatą in C gerokai išplėtojo ir augino į Sonatą brėve. Tačiau straipsnio autoriui šią prielaidą patvirtinančių dokumentų rasti nepavyko.

12 Ostrauskas 1963: 123–124; Zubrickas 2004: 372; Žalalienė 2007: 475–476; *Lietuviai muzikai vakaruose* 1999: 264–265.

13 LLMA. F. 757. Ap. B. 14.

14 Ši harmonijos slinktis naudojama ir dainoje „Puota“ (1952), ir tai leidžia manyti, kad aptariamai kūriniui – Rondo, Scherzo ir Valso charakterio kūrinyse be pavadinimo – sukurti maždaug tuo pačiu laikotarpiu kaip ir minėta daina.

su variacijomis (*Theme and variations*)¹⁵. Tiek D. Palionytės knygoje, tiek LLMA J. Švedo fondo apyrašė Tema su variacijomis traktuojama kaip atskiras kūrinys (data nenustatyta). Tačiau rašalu perrašytame rankraščio variante po kūrinio pavadinimu pažymėtas romėniškas skaitmuo II. Trijų kūrinių – Tema su variacijomis, Scherzo ir Rondo – natografijos bei natų išdėstymo penklinėse panašumas leidžia spėti jų sukūrimo vienalaikiškumą ir nuoseklumą. Tad galima daryti prielaidą, kad Sonatinos in D struktūra buvo tokia:

I d. Valso charakterio kūrinys be pavadinimo,

II d. Tema su variacijomis,

III d. Scherzo,

IV d. Rondo.

Šią prielaidą suponuoja Scherzo ir Temos su variacijomis tonacinės bei motyvinės sąsajos. Pastarojo kūrinio dalis temos naudojama kaip Scherzo pradinis motyvas. Šio motyvo trichordai (D-H-E) simbolizuoja prieš tai buvusios dalies – Temos su variacijomis – tonaciją e-moll (3 pav.).



3 pav. Trichordų sklaida Jono Švedo Temos su variacijomis (kairėje) ir Scherzo (dešinėje) pradžios taktuose

Nagrinėjamu laikotarpiu galima aptikti ne tik kūrinių perrašymo, bet ir neužbaigtų kūrinių perkomponavimo atvejų. Rekonstruojant perkomponuotų kūrinių chronologiją, joje galima išžvelgti J. Švedo konstruktyvizmo ištakomis laikytinus kompozicinius sprendimus. Toliau straipsnyje aptariamas kitas neužbaigtas jo kūrinys – Siuita fortepijonui (1954–1955)¹⁶. Jos trečiosios dalies muzikinę medžiagą J. Švedas perkomponavo ir į Du muzikinius škicus fortepijonui (*Two Musical Sketches*, 1959), o vėliau į Tris posmus balsui ir fortepijonui (1959). Atsekant perkomponavimo eigą, toliau bus siekiama atskleisti šio laikotarpio J. Švedo konstruktyvizmo pradą bei kūrybinio braižo formavimosi procesą.

¹⁵ Ši prielaida remiasi ir tuo, kad J. Švedo kūrinių sąrašuose ar biografijose, kuriuose paminėta Tema su variacijomis, neminima Sonatina in D. Pastaroji nėra paminėta D. Palionytės knygoje, tačiau joje surašytos atskiros jos dalys – Tema ir variacijos, Scherzo III d. (nenustatyto kūrinio), Rondo IV d. (nenustatyto kūrinio) (Palionytė 2012: 223–224).

¹⁶ Oficialiuose šaltiniuose nurodyti 1944-iejį Siuitos sukūrimo metai, tačiau tais metais kūrinio J. Švedas neužbaigė. Apie tai liudija 1955 m. jo laiškas K. Ostrauskui, kuriame kompozitorius pasisakė norįs užbaigti Siuitą (Palionytė 2012: 153).

Perkomponavimas iš Siuitos (1954–1955) į Du muzikinius škicus (1959) – Liaudies dainos stilizacija bartokiška idioma

J. Švedo Siuitą fortepijonui sudaro keturios dalys. Pirmoji dalis, kurios pirmasis lapas nėra išlikęs, savo neoklasicistine lakoniška faktūra artimesnė anksčiau aptartiems kūriniams fortepijonui (Scherzo, Rondo ir kt.), o kitos trys dalys – adaptacijos arba stilizacijos bandymai. Antroji dalis – suvienodinta Sergejaus Prokofjevo pjesės fortepijonui op. 4–3 motyvo ostinato. Kompozitorius šioje dalyje bandė adaptuoti S. Prokofjevo idiomą „à la manière de“ komponavimu. J. Švedo eskizas nurodo, kad tuo pačiu motyvu remdamasis kompozitorius bandė išplėtoti ketvirtąją dalį, t. y. žaismingą *perpetual mobile* (dalis neužbaigta). Trečioji dalis – stilizacijos pavyzdys. Joje lietuvių liaudies dainos melodija padengiama ekspresionistine harmonija.

Teminis nerišlumas tarp adaptavimo pavyzdžių (antrosios ir ketvirtosios dalys), stilizacijos (trečioji dalis) ir paskiros pirmosios dalies atskleidžia jų sukūrimo ne vienalaikiškumą. Tai patvirtintų ir pirmosios, ir antrosios dalių juodraščių būklė: jų puslapiai numeruoti nenuosekliai, o penklinių lapai yra skirtingi. Iš to galima daryti prielaidą, kad J. Švedas bandė pavieniui užrašytus kūrinių eskizus sukompiliuoti į Siuitą. Tačiau, arba dėl J. Švedo nepasitenkinimo Siuitos nerišlumu, arba dėl minties posūkio, trečioji ir ketvirtoji dalys vėliau buvo įvardytos kaip naujas muzikinis opusas – Du muzikiniai škicai fortepijonui.

D. Palionytė nurodė 1968-uosius kaip šio diptiko sukūrimo metus¹⁷, tačiau, nesant detalesnio paaiškinimo, šis datavimas kelia abejonių. Šio straipsnio autoriaus surinktais duomenimis, pavadinimas „Two Musical Sketches“ pirmą kartą paminėtas 1980 m. pianisto Andriaus Kuprevičiaus (1921–1997) įgrotoje plokštelėje¹⁸. Čia buvo įrašytas Antrasis muzikinis škicas. Po kompozitoriaus mirties išleistame kūrinių natų sąsiuvinyje visas kūrinys pateikiamas kaip diptikas¹⁹.

A. Kuprevičius 1958–1969 m. kelis kartus yra skambinęs į Muzikinius škicus panašų fortepijoninį diptiką, pavadintą Dviem improvizacijomis arba Dviem preliudais (1 lentelė). Tačiau nėra duomenų, kad J. Švedas yra parašęs taip pavadintą diptiką fortepijonui. Apžvelgus tuometiniuose laikraščiuose pasirodžiusias koncertų recenzijas apie A. Kuprevičiaus skambintus J. Švedo kūrinius²⁰ ir atsižvelgus į tai, kad pianistas vėliau Antrąjį muzikinį škicą įrašė atskirai, galima teigti, kad skirtingi periodikoje paminėti pavadinimai yra ne kas kita, o „Du muzikiniai škicai“.

¹⁷ Palionytė 2012: 223.

¹⁸ Andrius Kuprevičius – Performs Piano Works Of Lithuanian Composers, Advent Custom Recording – AK-3-790, 1979.

¹⁹ Jonas Švedas. *Kompozicijos fortepijonui*. Chicago, Algimanto Mackaus knygų leidimo fondas, 1982.

²⁰ Pavyzdžiui, 1968 m. A. Kuprevičiaus koncertą recenzavęs kompozitorius Julius Gaidelis (1909–1983) rašė: „tai nedidelis veikalas, kur dominuoja švelni melodija (man ji priminė liaudies melodiją) ir įdomūs techniški posūkiai ir vingiai“ (Julius Gaidelis. Andrius Kuprevičius Bostone. *Draugas*. 1968 05 08: 5).

1 lentelė. Pianisto Andriaus Kuprevičiaus koncertų, kuriuose buvo atlikti Jono Švedo „Du muzikiniai šķikai“, sąrašas (sudarė Yusuke Ishii)

Data	Koncertų programose ar straipsniuose nurodytas pavadinimas	Koncerto vieta	Leidiniai, kuriuose paminėtas Jono J. Švedo kūrinys
1959(?) 01 27	„Two improvisations“	Niujorkas, Women’s City Club	
1960 09 24	„Dvi improvizacijos“	Klivlandas, Slovenian Auditorium	<i>Dirva</i> , 1960 10 19
1960 12 10	„Dvi improvizacijos“	Torontas, Prisikėlimo parapijos salė	<i>Draugas</i> , 1960 12 20
1962 04 08	Two improvisations (1959)	Niujorkas, Town Hall	<i>Dirva</i> , 1962 04 13
1963 08 30	Dvi improvizacijos	Torontas, PLB Seime	<i>Draugas</i> , 1963 09 07
1968 04 26	Du preliudai	Bostonas, Jordan Hall	<i>Dirva</i> , 1968 04 24, <i>Draugas</i> , 1968 05 08 <i>Lietuvos dienos</i> , 1968, balandis
1969 10 09	„Dos preludos“	Buenos Aires, Instituto de Cultura Religiosa Superior	<i>Dirva</i> , 1969 10 17

Tokie pavadinimo kaitaliojimai tikriausiai nebuvo paties pianisto sprendimas, bet atspindi kompozitoriaus minties permainingumą.

1962 m. A. Kuprevičiaus koncertų programose nurodyta, kad diptikas (Dvi improvizacijos) yra sukurtas 1959 m. (4 pav.), o 1968 m. laikraštyje *Lietuvių dienos* A. Kuprevičiaus koncerto recenzentas mini, kad J. Švedo kūrinys (Du preliudai) sukurtas 1960 metais. Kad ir kaip bebūtų, 1959–1960 m. data neabejotinai yra daug tikslesnė nei nurodyta D. Palionytės knygoje, nes 1968 m., kuriuos nurodė muzikologė, J. Švedas jau ėmėsi tokių kūrinių kaip „Pokalbis su mirusiais vaikais“ pirmosios versijos trims balsams ir dviem fortepijonams (1965) ar „Four Unsingular pieces“ fortepijonui (1968–1971), kurie laikytini jo brandžiojo laikotarpio konstruktyvizmo pavyzdžių viršūne. Atsižvelgus į pastarųjų J. Švedo kūrinių išplėtotą muzikinę kalbą bei fortepijono akustikos eksploatavimą, sunkiai įmanoma, kad „Du muzikiniai šķikai“ buvo sukurti įpusėjęs 7-ajam dešimtmečiui.

Iš muzikinio tapatumo akivaizdu, kad anksčiau minėtos Siuitos trečiąją bei ketvirtąją dalis J. Švedas perdarė į Du muzikinius šķikus. Iš jų, monoteminis pirmasis yra

Town Hall, Sunday Evening, April 8, 1962 at 8:30 p.m.

ANDRIUS KUPREVICIUS

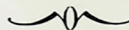
Pianist

This recital marks the return to the New York concert stage of Andrius Kuprevicius, Lithuanian-born pianist.

After an extensive concert tour throughout Europe, and the South American countries of Argentina, Uruguay and Paraguay, Mr. Kuprevicius made his North American debut in 1953 with the Chicago Symphony Orchestra and at Town Hall here in New York.

Mr. Kuprevicius has made many concert appearances throughout the United States and is presently a member of the faculty of Cleveland Music Settlement in Cleveland, Ohio.

In recent performances as soloist with the Cleveland Symphony Orchestra Mr. Kuprevicius was acclaimed as "a pianist who commands respect and admiration". Of a recital performance in Cleveland recently, Herbert Elwell of the Plain Dealer wrote "Andrius Kuprevicius again proved the high quality of his artistry".



PROGRAM

- Four Impromptus, Op. 90..... Schubert
 Allegro molto moderato, in C minor
 Allegro, in E flat
 Andante mosso, in G flat
 Allegretto, in A flat
- Sonata in E Major, Op. 109..... Beethoven
 Vivace, ma non troppo
 Prestissimo
 Andante molto cantabile ed espressivo

INTERMISSION

- Sonata in B Flat Minor, Op. 35..... Chopin
 Grave. Doppio Movimento
 Scherzo
 Marche Funèbre. Lento
 Finale. Presto
- Two Improvisations (1959)..... J. Svedas
- Poissons d'or }
 Jardins sous la pluie }..... Debussy
- Sonetto 104 del Petrarca }
 Tarantella (Venezia e Napoli) }..... Liszt

STEINWAY PIANO

COLUMBIA ARTISTS MANAGEMENT, INC.

165 West 57th Street

New York 19, New York

Recital Management: ANNE J. O'DONNELL, Manager

4 pav. Andriaus Kuprevičiaus rečitalio programa (*LTC Muzikologijos archyvas*, biografinis skyrius Andrius Kuprevičius, d. 2)

Tu-tu-tu, - kas bū-tu, - Kad tē-vas dir-vo-nus iš-ar-tu?
Tu-tu-tu - kas bū-tu - kad mė-že-liai iš-dyg-tu?

5 pav. Lietuvių liaudies daina „Tu tu tu, kas būtų“

pagrįstas liaudies daina „Tu tu tu, kas būtų“²¹ (5 pav.) Sprendžiant iš besikartojančių frazių paskirstymo skirtinguose registruose bei harmonizacijos panašumo, J. Švedas greičiausiai rėmėsi 1951 m. išleistu Kazio Viktoro Banaičio (1896–1963) leidiniu „100 liaudies dainų“²². Šią liaudies dainą K. V. Banaitis harmonizavo A-dur tonacijoje, o J. Švedas, atskyręs dainos antrąjį sakinį, įliejo į fis-moll harmonijos audinį. Skirtingai nei K. V. Banaičio choro mėgėjams pritaikytas harmonizavimas, J. Švedas savo kūrinii suteikė ekspresionistinį atspalvį, pasitelkdamas jo pamėgtą kvartinę akordiką (tritonis + grynoji kvarta) (6 pav.).

Lietai
Lietai

6 pav. Jonas Švedas. Pirmasis muzikinis šķicas (1959), t. 1–5, kompozitoriaus rankraštis (Jonas Švedas. *Kompozicijos fortepijonui*. Chicago, Algimanto Mackaus knygu leidimo fondas, 1982)

Tonacinę funkciškumą vis dėlto patvirtina boso Fis-Cis (arba Cis-Fis) judėjimai, kurie aiškiai žymi tonikos-dominantės santykį. (Siuitos trečiojoje dalyje bosai grindžiami fis ir dis tonais.) Vienas esminių pakeitimų iš Siuitos į Muzikinį šķicą yra 8–9 taktai, kur per visą taktą išlaikoma nata A melodijoje kaip ašinis tonas. Ši vieta Siuitos trečiojoje dalyje ištiesai liko fis-moll, o Muzikiniame šķice bosui pasislinkus pustoniu žemyn, enharmoniškai galima išgirsti F-dur kvintakordą (7 pav.). Tokią bitonalumo galimybę išlaikant ašinį toną J. Švedas tikriausiai aptiko Belos Bartoko (1881–1945) kūrinuose, su kuriais lietuvių kompozitorius turėjo progos susipažinti studijuodamas Amerikos konservatorijoje Čikagoje. Tai, kad J. Švedas domėjosi

21 Siuitos fortepijonui juodraštyje J. Švedas pažymėjo „lietuvių liaudies daina“, tačiau konkretaus dainos pavadinimo niekur nenurodė. Straipsnio autorius nustatė šią dainą pagal italų kilmės amerikiečių kompozitoriaus Johno Bavicchi (1922–2012) Sonatą Nr. 4 smuikui ir fortepijonui (Fantaziją-Sonatą lietuviško folkloro temomis) op. 63 (1971). Čia J. Bavicchi panaudojo 9 liaudies dainas iš V. Banaičio rinkinio *100 liaudies dainų*, iš jų antroji – „Tu tu tu, kas būtų“.

22 Kazys Viktoras Banaitis. *100 liaudies dainų*. Prel. P. M. Juras, 1951.

7 pav. Siuita, III d., t. 8–9 (viršuje) ir Pirmasis muzikinis šķikas, t. 8–9 (apačioje)

B. Bartoko kūryba, liudija studijų metais parengta B. Bartoko kūrinio fortepijonui „Allegro barbaro“ (1911) orkestruotė. Kaip tik šis kūrinys pagrįstas dviem – fis-moll ir F-dur – tonacijomis išlaikant tą pačią netransponuotą melodiją (8 pav.). Viena vertus, J. Švedo ir B. Bartoko kūrinių tonacinės sandaros analogija rodo lietuvių kompozitoriaus išmanymą apie B. Bartoko kūrybą; kita vertus, orkestruotėje pažymėta data – 1958 m. – leidžia patikslinti Dviejų muzikinių šķicų užbaigimo metus – ne vėliau kaip 1959–1960 metai.

8 pav. Bela Bartokas. „Allegro barbaro“, fis-moll (t. 5–9, viršuje) ir F-dur (t. 60–63, apačioje)

Harmonijos gimingumą B. Bartokui atskleidžia ir kita Pirmojo muzikinio šķico vieta, t. y. 14 taktas. Suvedus visus šio takto kairės rankos partijos tonus į vieną akordą,

9 pav. Jonas Švedas. Pirmo muzikinio škico tercinių harmonijos vertikalė (viršuje); Bela Bartókas. Sonatos smuikui ir fortepijonui Nr. 1 I d. harmonijos vertikalė (apačioje)

1918 ir kt.). Be to, dalis J. Švedo harmoninės vertikalės sutampa su B. Bartóko Sonatos smuikui ir fortepijonui Nr. 1 pirmosios dalies harmonine sandara (9 pav.).

Pateikta analizė išryškino bartokiškus muzikinės kalbos elementus šio laikotarpio J. Švedo kūryboje. Juos atskleidžia ne tik Pirmasis muzikinis škicas, bet ir kitas tuo laikotarpiu sukurtas kūrinys – Sonata smuikui ir fortepijonui Nr. 1 (1961)²³. Beje, B. Bartóko įtaką šioje Sonatoje įžvelgė ir tuometinis recenzentas. Buvęs J. Švedo mokytojas Herbertas Elewellis (1898–1974) rašė: „autorius [J. Švedas – Y. I.] – tai valstietis, prisilietęs prie B. Bartóko ir kitų pirmo rango mūsų laikų kompozitorių, tikrai ženklinamas gero skonio ir teisingos krypties intuicijos“²⁴. Siekiant išryškinti bartokiškus elementus ankstyvojoje J. Švedo kūryboje, kitame poskyryje analizuojama J. Švedo Sonata smuikui ir fortepijonui Nr. 1.

B. Bartóko atspindžiai J. Švedo Sonatoje smuikui ir fortepijonui Nr. 1

B. Bartóko įtaką J. Švedui galima atsekti ir jo Sonatoje smuikui ir fortepijonui Nr. 1 – to paties žanro opuse, kaip ir B. Bartóko Sonata smuikui ir fortepijonui Nr. 1, Sz. 76 (1921). Ši žanrinė paralelė atskleidžia tiesioginius B. Bartóko muzikos pėdsakus J. Švedo kūryboje ir išryškina besiformuojančią J. Švedo muzikinę individualybę.

Nors ir išplėtota, J. Švedo Sonata smuikui ir fortepijonui Nr. 1 pagrįsta gana įprasta trijų dalių forma, kaip ir B. Bartóko. Abiejų sonatų kraštinių dalių sandara

23 Nors rankraštyje įrašyti 1961 m., kūrinyje ryškūs akademinio komponavimo stiliaus bruožai (naudojama tipinė sonatos forma, kanonais pagrįsta polifonija ir pan.). Tai leidžia spėti šią Sonatą sukurtą dar kompozitoriui studijuojant Amerikos konservatorijoje Čikagoje. Apie studijų metais įvaldytą akademinį stilių liudija kai kurios Sonatos vietos kraštinėse dalyse, kur polifonijos audiniai grindžiami kanono technika. LLMA esantys J. Švedo studijų metų juodraščiai rodo, kad kompozitorius nemažai praktikavosi kontrapunkto griežtuosiu stiliu (*species counterpoint, pranc. contrepont rigoureux*): pratimai (1–5 rūšys) ir kanonai (LLMA. F. 757. Ap. 1. B. 14).

24 Herbert Elewell. Chamber Music Program Pleases Crowd. *Plain Dealer*. 1962 01 10.

susidaro vertikalė iš sumažintųjų, arba minorinių kvintakordų, ir tai vis labiau paryškina ekspresionistinius harmonijos sąskambius. Tokiu pat būdu (tercine akordika) dažnai rėmėsi ir B. Bartókas (Sonata smuikui ir fortepijonui Nr. 1, 1921; Etiudas Nr. 2 fortepijonui, op. 18,

tapati, t. y. aiškiają reprizą turinti pirmoji dalis ir rondo forma pagrįsta trečioji dalis (2 lentelė). Antroji – lėtoji – dalis J. Švedo kūrinys išsiskiria originalumu – ji skirta smuikui solo. Tokio sprendimo motyvas taip pat yra B. Bartóko Sonata, kur antroji dalis irgi prasideda smuiko solo įžanga. Be to, abiejų antrųjų dalių tercinės sandaros akordika yra analogiška (B. Bartóko: Fis-A-Cis-Eis, J. Švedo: G-B-D-Fis)²⁵. Dar daugiau analogijų atrandama palyginus jų tonacinę struktūrą. Abiejų kūrinių vidurinės dalys pagrįstos IV laipsnio tonacija (J. Švedo: I d. – D, II d. – G, III d. – D; B. Bartóko: I d. – Cis, II d. – Fis, III d. – Cis), joms būdinga ir bartokiška ypatybė, t. y. dvilypė – mažorinė-minorinė – akordika²⁶ (10 pav.). Bendravardžių kvintakordų gretinimą B. Bartókas itin mėgo dėl proporcingumo (simetriškumo), kurį Ernó Lendvai grindžia aukso pjūviu bei Fibonacci skaičių seka²⁷. Bartokišką mažorinę-minorinę akordiką J. Švedo Sonatoje simbolizuoja pirmoji tema, kurioje smuiko ir fortepijono sąveika kuria įtaigų dialogą. Kaip tik to dialogo muzikiniame audinyje girdėti ir D-dur (t. 1–3), ir d-moll (t. 6) harmonija. Tokie pačiai sankloda pagrįsta ir trečiosios dalies pirmoji tema. G-moll tonacijoje skambanti smuiko melodija ir tuo pačiu metu fortepijonu skambinamas boso aštuntinių judėjimas mažąja tercija D-F skatina mažorinę-minorinę priešpriešą.

Ryškesnę dvilypę akordiką galima aptikti pirmosios dalies kodoje, kurią J. Švedas neproporcingai praplėtė atsisakęs antrosios temos įtvirtinimo reprizoje. Kodoje nuo t. 134 prasidėjęs tikslusis kanonas netrukus nutrūksta ir įsilieja į laisvą polifonijos audinį. Jame nuo t. 147 atsiranda ir antrosios temos elementai, t. y. dviejų akordų junginiai, rodantys dominantės-tonikos santykį (11 pav.). Jie savo dvilypė – mažorinė-minorinė – akordika vėlgi išryškina bartokišką harmonijos



10 pav. Mažorinis-minorinis akordas „gamma“

2 lentelė. Jono Švedo Sonatos smuikui ir fortepijonui Nr. 1 I d. (viršuje) ir III d. (apačioje) struktūra

I dalis

Taktai	1–20	80–115	116–133	134–158
Padala	Ekspozicija (antroji tema nuo t. 23)	Plėtojimo padala	Repriza	Koda

III dalis

Taktai	1–48	49–75	76–141	142–179	180–223
Padala	A	B	A'	C	A

²⁵ Ši tercinė sandara lemia ir trečiosios dalies tonaciją, be to, antrojoje dalyje jau epizodiškai užsimenama apie trečiosios dalies primityvią šokinę ritmiką. Todėl antrąją dalį galima laikyti trečiosios dalies įžanga.

²⁶ Tokį akordą Ernó Lendvai vadina gama (*gamma*), kaip pagrindinio alfos (*alpha*) akordo, kuris yra išplėtotas iš tonacinės ašinės sistemos (*Axis system*), atmainą.

²⁷ エルネ・レンドヴァイ. バルトークの作曲技法, 全音楽譜出版社, 1998: 25–41.



11 pav. Jonas Švedas. Sonata smuikui ir fortepijonui, Nr. 1, I dalis, t. 148–149

atpalvį. Mažorinę-minorinę akordiką J. Švedo Sonatoje bene labiausiai simbolizuoja pirmosios dalies baigiamasis akordas (D-dur + d-moll). Panašiu politonaliniu akordu baigiasi ir B. Bartóko Sonata (Cis-dur + cis-moll + E-dur).

Detaliau nagrinėjant pirmąją dalį, joje galima pastebėti ir kitokią bartokišką muzikinę kalbą. Ją atskleidžia ekspozicijos baigiamoji fazė, kur laipsniškai leidžiasi fortepijono partijos dvibalsė sekvencija (t. 74–78). Joje skirtingų modalinių dermių pentachordai grojami vienu metu (vienoje partijoje – pilnų tonų pentachordai, o kitoje – mažoriniai ar minoriniai) (12 pav.). Taip šioje vietoje susidaro polimodališkumas. Slenkančioje žemyn sekvencijoje pentachordai kiekvieną kartą skamba vis kitoje tonacijoje. Toks polimodališkų dvibalsių motyvų imitavimas neretai aptinkamas ir B. Bartóko kūryboje (pavyzdžiui, Mikrokosmosas fortepijonui – Nr. 81 „Klajojant“ (*Wandering*), Nr. 101 „Sumažintoji kvinta“ (*Diminished Fifth*) ir kt.) (13 pav.). Polimodališkumo įspūdį išryškina ir Sonatos plėtojimo padalos pradžia (t. 80–81), kur per trijų oktavų diapazoną iškilmingai skamba kylanti seka, sudaryta iš keturių skirtingų sekstakodų (pirmasis ir ketvirtasis – pilnų tonų, antrasis – lydinis, o trečiasis – mažorinis). Panašiu principu J. Švedas formavo Sonatos trečiosios dalies t. 169–170 muzikos audinį.

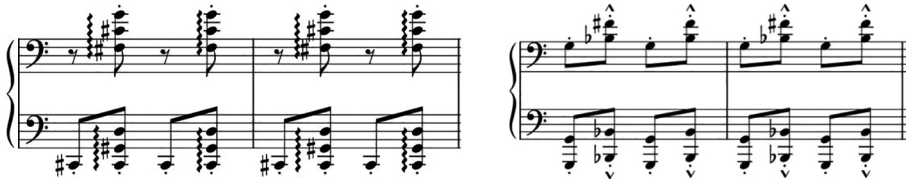


12 pav. Jonas Švedas. Sonata smuikui ir fortepijonui, Nr. 1, I dalis, t. 74–76

Kaip jau minėta, bartokiška akordika pagrįsta ir trečiosios dalies pirmoji tema. Be to, ji primena specifinį fortepijono kaip mušamojo instrumento traktavimą B. Bartóko kūryboje. Analogišką traktuotę pastebime J. Švedo kūrinyje, čia ryškūs perkusiški fortepijono skambesiai ir kvadratinis ritminis piešinys (14 pav.).



13 pav. Bela Bartókas. Mikrokosmosas fortepijonui Nr. 81 „Klajojant“, t. 14–20



14 pav. Belos Bartóko Sonatos Nr. 1 III dalies (kairėje) ir Jono Švedo Sonatos Nr. 1 III dalies fortepijono partijos formuluotė

Šios dalies charakterį lemia fortepijono partijos aštuntinių ostinato su akcentais silpnose taktų dalyse. Primityvų liaudies šokį primenančia kvadratine ritmika savo Sonatą grindė ir J. Švedas, ir B. Bartókas. Ne mažiau svarbi yra virš tokio ostinato formuojama melodika. Čia po trumpos įžangos skambiai įstoja pagrindinė smuiko tema. Šiai temai būdingą folklorinį atspalvį suteikia melodijoje panaudota padidinta sekunda. Tokių ryškaus folkloro atspalvio melodijų pavyzdžių netrūksta B. Bartóko kūryboje (pavyzdžiui, Siuitos fortepijonui op. 14 (1916) trečioji dalis, Styginio kvarteto Nr. 2, op. 17 (1915–1917) antroji dalis ir kt.).

Nuo t. 36 iš pagrindinės temos išplėtotas unisoninis melodinis darinys vėlgi atskleidžia B. Bartóko pėdsakus. Dviejų oktavų atstumu išdėstyta unisono faktūra bei šokio ritmika, viena vertus, galėtų priminti kai kurias vietas B. Bartóko Sonatos trečiojoje dalyje (pavyzdžiui, 12 skaitlinę), kita vertus, atkreiptinas dėmesys į melodijos piešinį, kuris nurodo vieną J. Švedui būdingą komponavimo priemonę. Šiuose taktuose (t. 36–40) melodijos diapazonas kraštiniais intervalais chromatiškai padidinamas išlaikant ašinį toną D (15 pav.). Toks organiškas melodijos deformavimas grindžiamas *Sekundgang* technika, kurią muzikologas Leeuw'as de Tonas savo straipsnyje gvildena kaip vieną iš B. Bartókui būdingų melodikos priemonių²⁸. Kaip teigia muzikologas, šia technika pagrįstos melodijos neretai aptinkamos B. Bartóko kūriniuose, pavyzdžiui, Styginio kvarteto Nr. 6 pradžioje, kur melodijos kontūrai remiasi dviem priešingų krypčių chromatinėmis linijomis.

Kaip matyti iš pavyzdžio, šioje melodijoje vengiama naudoti toną Cis. Tačiau lėtojoje padaloje nuo t. 49 jis skambės kaip smuiko partijos atraminis tonas. Tokią dvylikatonio komplektavimo sanklodą Paulis Paccione'as įvardija kaip chromatizmo užpildymą (*chromatic completion*)²⁹. Anot muzikologo, tokių reiškinių randasi tiek tonalioje, tiek ankstyvojoje (laisvojoje) atonalioje muzikoje, o pastarojoje chromatizmo užpildymas tampa galutiniu muzikiniu tikslu, kadencinės funkcijos tonalioje muzikoje atitikmeniu. Minėtoje J. Švedo Sonatos vietoje tonu Cis anonsuojama lėtosios padalos pradžia (t. 49–50), stabilizuojamas muzikinis vyksmas. Tokiu būdu yra pabrėžiamas formos reljefas. J. Švedas šią chromatizmo užpildymo techniką

28 de Leeuw 2005: 68.

29 Paccione 1988: 85–93.



15 pav. Jono Švedo Sonatos Nr. 1 III dalis, t. 36–40 (viršuje) ir melodijos *Sekundgang* linija (apačioje)

naudojo ir kituose vėliau sukurtuose kūrinuose, tarp jų ir Trijuose posmuose balsui ir fortepijonui. Skirtumas yra tas, kad čia chromatinis užpildymas daugiau siekia išryškinti kūrinio dramaturgiją nei struktūrinį reljefą.

Konstruktivizmo apraiškos Trijuose posmuose balsui ir fortepijonui (1959)

Po studijų Amerikos konservatorijoje J. Švedas vėl grįžo prie vokalinių kūrinių. Vienu jo šedevrų laikytini Trys posmai balsui ir fortepijonui (ž. Kazio Bradūno) buvo sukurti 1959 metais. Juose atsisakoma vėlyvąjį romantizmą primenančios tirštos fortepijono faktūros bei balso partijos arijiškumo, o ištiesi kylanti chromatinė melodijos linija pirmuose Dviejuose posmuose labiau primena deklamavimo intonaciją.

Pirmojo posmo „Mirties pjūtis“ pradžioje (t. 1–9) balso partija pasižymi oktavos diapazone formuojama nuoseklia, tarsi šliaužiančia melodija, kurioje praleisti E, G, A tonai. Iš jų G naudojamas fortepijono partijos harmonijoje kaip atraminis tonas, o E skamba kartu F tonu pradedamajame ir baigiamajame akorduose. Tonas A pirmą kartą atsiranda t. 13 kaip pati žemiausia balso partijos nata. Kartu tonu A ryškinamas ir kulminacijos taškas t. 20, kur A naudojamas fortepijono partijos akordo viršutiniame tone. Šiame posme naudojant chromatizmo užpildymo techniką, nebesiekama kadencinės funkcijos, o labiau išryškinama eilėraščio pasaulėjauta.

Dramaturgijos prasme chromatinio užpildymo technika dar efektyviau pasitelkiama Trečiajame posme „Mergaitės“. Jame konstruktyvų J. Švedo kompozicinį sprendimą atskleidžia ne tik šia technika pagrįsta fortepijono įžanga (t. 1–3), bet ir po jos įstojanti balso partija, kuri išsiskiria savo diatoniškumu. Čia diatoniškumo naudojimas nėra atsitiktinis. Garsinėje erdvėje išdėstytoje puantilistinėje faktūroje nesunkiai pastebimas visiškas melodijos, faktūros ir muzikinio vyksmo sutapimas su Pirmuoju muzikiniu škicu. Nors muzika yra transponuota tonu žemiau ir praplėsta, akivaizdu, kad J. Švedas įkomponavo anksčiau sukurto Pirmojo muzikinio škico medžiagą į Trečiąjį posmą. Daina „Tu tu tu, kas būtų“ čia pavirsta gūdžia, kone dekadentiška

poema, praskleidžiančia „siuntančios mirties šešėlius“ („Pro medinę vartų kopyltėlę ten, kur širdį motinai sugėlė...“). Stebint, kaip kompozitorius suliejo dvi viena su kita nesuderinamas priemones – chromatinį užpildymą ir melodijos diatoniškumą, toliau bus siekiama išryškinti jo konstruktyvizmo apraiškas.

Kaip jau minėta, įžanginiai taktai 1–3 yra pagrįsti chromatinio užpildymo technika. Jų nebuvo Pirmojo muzikinio škico plane³⁰. Tuose taktuose puantilistinėje fortepijono faktūroje išbarstyti kone visi 12 tonų sudaro dodekafoniškumo įspūdį. Tokia pačia puantilistine-dodekafonine sandara pagrįsta ir baigiamoji fazė (t. 30–33). Čia balso partijoje pakartojama identiška tonų serija, kuria buvo pradėtas kūrinys (C-H-G-B-Ges(Fis)-F) (16 pav.). Tiek įžangoje, tiek baigiamojame fazėje kompozitorius vengia Es ir Cis tonų. Jie yra naudojami kitur balso partijoje. Cis pirmą kartą atsiranda t. 7, kur baigiasi liaudies dainos pirmas sakinyš. Šio

16 pav. Jonas Švedas. Trečiasis posmas „Mergaitės“, t. 1–4 (viršuje) ir t. 30–33 (apačioje)

sakinio baigiamąjį toną, kuris autentiškai turėjo būti G, J. Švedas pakeitė į Cis. Įsiterpęs į diatoninę melodiją kaip heterogeniškumo elementas jis kartu su prieš tai buvusiu H sudaro mažąją septimą žemyn. Šiuo melodijos piešinio deformavimu perteikiama eilėraščio potekstė ir panaikinamas melodijoje tvyrantis liaudiškumas (17 pav.). Ta pati krįstanti septima reprizoje (t. 29) dar labiau niansuojama su pustoniu pažeminta nata B ir atitinka eilėraščio žodį „žemėje“. Kitas praleistas to-

³⁰ Sprendžiant iš Trečiojo posmo muzikinio turinio, išplėto iš Pirmojo muzikinio škico, akivaizdu, kad Du muzikiniai škicai buvo sukurti anksčiau nei Trys posmai. Tai leidžia patikslinti Dviejų muzikinių škicų 1959 m. sukūrimo metus.

17 pav. „Tu tu tu kas būtų“ antras sakiny (viršuje); Jono Švedo Trečiojo posmo „Mergaitės“ balso partija, t. 4–8 (apačioje)

nas Es įvedamas tik kūrinio kulminacijoje (t. 20–23). Šiuose taktuose į dramatišką fortepijono partiją įsipina vėlgi tas pats liaudies dainos motyvas, tačiau jis ritmiškai deformuotas. Kulminacijos momentas (t. 24) pabrėžiamas ryškiai skambančiu Es, kuris liaudies dainos melodijos originale turėjo būti A (18 pav.). Taip chromatizmo užpildymo technika, panaudota J. Švedo, dramatinuoja šio posmo žodžius, kurie

18 pav. Jonas Švedas. Trečiasis posmas „Mergaitės“, t. 21–24

atliepia K. Bradūno išreikštą mirties sampratą.

J. Švedo Tris posmus, įsitvirtinusių tarp ankstyvojo ir brandžiojo laikotarpių, neabejotinai galime laikyti ankstyvosios jo kūrybos viršūne. Ypač Trečiasis posmas išsiskiria savo konstruktyvizmu. Dalinis operavimas tonų serija šiame kūrinyje prilygsta patiems ankstyviausiems dodekafoninės muzikos pavyzdžiams lietuvių muzikos kontekste³¹. Antra vertus, tokio folkloro dekontekstualizavimo pavyzdžio Lietuvos muzikos istorijoje nėra buvę. Jis labai skiriasi nuo lietuvių kompozitorių ilgus dešimtmečius naudotos įprastinės folkloro adaptacijos, taip pat gerokai skiriasi nuo folkloro įpynimo į modernaus skambesio audinį, kurį taikė lietuvių modernistai, pirmiausia Vytautas Bacevičius (1905–1970) (pavyzdžiui, Koncertas

31 Lietuvoje dodekafonijos technika epizodiškai panaudota pirmą kartą 1959 m. Benjamino Gorbulskio (1925–1986) Koncerto klarinetui ir orkestrui antrojoje dalyje, o išivijoję (JAV) visiškai dodekafonijos technika pagrįstas Juliaus Gaidelio (1909–1983) Trio smuikui, klarinetui ir fagotui buvo sukurtas 1961 metais.

fortepijonui ir orkestrui Nr. 1, op. 12, 1929) ir Darius Lapinskas (1934–2015) (pavyzdžiui, „Mergaitės dalia“ mecosopranui ir orkestrui, 1965). Folkloro elementus kaip muzikinę medžiagą J. Švedas traktuoja kitaip – artimiau B. Bartókui.

Kūrybinių strategijų analogija su B. Bartóku

Skirtingai nei daugelis kompozitorių, siekusių išsaugoti prarastas savo tautos muzikos vertybes istoriniame kontekste, B. Bartókas nenaudojo folkloro elementų nacionalizmui skatinti. Jo kūryboje nėra tautiškumo apraiškų, sužadinančių tautinius jausmus. Nepaisant B. Bartóko aistros etnomuzikologiniam tyrimui, jo žvilgnis į folklorą kaip muzikinę medžiagą liko objektyvus, tuo jo muzika tapo „betaute“.

Pagal folkloro traktavimo kūryboje pobūdį galima išskirti tris B. Bartóko taikytas komponavimo strategijas, kuriose folkloro elementų abstrahavimas pasireiškė didėjančia tvarka:

- 1) folkloro harmonizavimas ar adaptacija nekeičiant pradinės struktūros (6 Rumunų šokiai, Sz. 56, 1915; 15 Vengrų valstiečių dainų, Sz. 71, 1920 ir kt.);
- 2) išskaidžius folklorą į muzikinės kalbos elementus (ritminis piešinys, melodinė linija ir pan.), jie į kūrybinius įpinami epizodiškai arba pasitelkiami tik atskiri elementai ar jų dalys (Šokių siuita, Sz. 77, 1923; Mikrokosmosas, 1926–1937; Styginis kvartetas Nr. 2 ir kt.);
- 3) išskaidytų muzikinės kalbos elementų abstrahavimas į metafizinius elementus, tokius kaip skaičiai, proporcija ir pan., ir jų perkonstravimas kūryboje (Muzika styginiams instrumentams, perkusijai ir celestai, 1936–1937 ir kt.).

J. Švedo Trečiojo posmo melodija, organiškai įsiliejusi į puantilistinę-dodekafoninę faktūrą, visiškai dekontekstualizuojama neprarandant originalo melodijos intonacijos ir sintaksinės struktūros. Šia kūrybine sankloda Trečiasis posmas atitiktų B. Bartóko antrąją strategiją. Tai rodo, kad J. Švedas savo kūrybos esmė nebuvo įsitraukęs į tautinės muzikos įtvirtinimo / atgaivinimo diskusiją, stebimą kitų kompozitorių amžininkų kūryboje. Šiuo požiūriu J. Švedo kūrybinė nuostata gerokai skiriasi ir nuo tarpukario lietuvių modernistų kompozitorių, kuriems vis dėlto rūpėjo nacionalinės muzikos samp-rata, skatinama nepriklausomos Lietuvos modernėjimo (pavyzdžiui, Vlodo Jakubėno (1904–1976) kūryba), ir nuo daugelio išėivijos kompozitorių muzikos kaip tolimos Tėvynės ilgesio raiškos (pavyzdžiui, J. Gaidelio kūryba). Tai patvirtina ir faktas, kad J. Švedo kūrybiniame palikime yra tik vienas liaudies dainos harmonizacijos pavyzdys – daina „Kada noriu, verkiu“. Choro ar simfonijų žanrų, kuriems buvo skiriama daugiausia dėmesio lietuvių muzikinėje kultūroje, J. Švedas nesukūrė nė vieno opuso.

Išvados

Kaip ir daugelis lietuvių kompozitorių, Jonas Švedas kurti pradėjo remdamasis

vokiškos muzikos tradicijos muzikine kalba bei lietuviška tematika. Apžvelgus ankstyvąją jo kūrybą, muzikinės kalbos pokyčiai pastebėti 1948–1949 m., o kompozitoriui emigravus į JAV, sparčiai formavosi individualus jo kūrybinis braižas. Tam įtakos turėjo kompozitoriaus studijos Detmolde ir Čikagoje. Vis dėlto ankstyvojo laikotarpio J. Švedo muzikos kalbos raida iš pirmo žvilgsnio atrodo nenuosekli dėl kūrinių sukūrimo metų painiavos, susijusios su kompozitoriaus savikritiškumu, permainingomis mintimis ir dažna perkomponavimo praktika. Pateikta analizė ne tik leido nustatyti tikslesnę kūrybos chronologiją, bet ir išryškino kūrybinio braižo formavimosi procese kompozitoriaus įsisavintą muzikinę kalbą. Straipsnyje analizuotas trijų kūrinių – Siuitos, Dviejų muzikinių škiečių ir Trijų posmų perkomponavimas, įžvelgiant jame J. Švedo konstruktyvizmo apraiškas. Pirmame perkomponavimo procese – iš Siuitos į Du muzikinius škiečius – išryškėjo B. Bartóko kūrybos įtaka, kurią galima laikyti lietuvių kompozitoriaus konstruktyvizmo ištakų dalimi. Ją dar labiau atspindėjo vėliau sukurta Sonata smuikui ir fortepijonui Nr. 1.

Labiausiai J. Švedo konstruktyvizmas pasireiškė kitame perkomponavimo procese – iš Dviejų muzikinių škiečių į Tris posmus. Pastarajame kūrinyje buvo pastebėta chromatinio užpildymo technika, laikytina J. Švedo dodekafonijos, kuria pagrįsti brandžiojo kompozitoriaus laikotarpio šedevrai³², pradū. Ši technika kartu su liaudies dainos diatoniškumu sudaro tam tikrą heterogeniškumą, tuo niuansuojami eilėraščių žodžiai apie mirties sampratą, į kuriuos liaudies daina yra dekontekstualizuota, perrašyta. Juos lydintiame muzikos audinyje lieka tik melodijos intonacija be jokių liaudiškumo žymių. J. Švedo folkloro kaip muzikinės medžiagos traktuotė liudija, kad kompozitorius ne visai atsisakė tautos kultūroje slypinčio potencialo, bet ir nesiekė lietuviškumo įprasminimo. Tokioje konstruktyvioje jo kūrybinėje strategijoje galima įžvelgti ne tik analogiją su B. Baróku, bet ir J. Švedo kaip modernisto išsiskiriančią poziciją lietuvių išeivijos muzikos kontekste. Jo konstruktyvizmas, kurio ištakomis laikytini ankstyvojo laikotarpio kompoziciniai sprendimai bei muzikinė idioma, išsiplėtojo ir toliau, brandžiuoju laikotarpiu, kurį straipsnio autorius ketina aptarti kitame straipsnyje.

Gauta 2023 05 31

Priimta 2023 06 18

Literatūra

1. de Leeuw, T. *Melody. Music of the Twentieth Century*. Amsterdam University Press, 2005: 59–75.
2. Kryžauskienė, R. Pokario metų lietuvių emigrantų veikla JAV. *Lietuvių išeivių fortepijoninė kultūra JAV*. LMTA, 2007: 78–79.
3. Lendvai, E. Nature Symbolism, Harmonic Principles. *Symmetries of Music*. Kodály Institute, 1993: 17–37.
4. Ostrauskas, K. Jonas Švedas. *Lietuvių Enciklopedija*. T. 30. Lietuvių enciklopedijos leidykla, 1963: 123–124.
5. Paccione, P. Chromatic Completion: Its Significance in Tonal and Atonal Contexts. *College Music Sym-*

32 Pavyzdžiui, daina „Prisijaukinsiu sakalą“ (žodžiai Henriko Nagio, 1979).

posium. 1988. Vol. 28: 85–93.

6. Palionytė, D. *Jonas Švedas – egzodo kompozitorius*. Vilnius: Diemedis, 2012.
7. Petrauskaitė, D. *Lietuvių muzikinė kultūra Jungtinėse Amerikos Valstijose 1870–1990: tautinės tapatybės kontūrai*. Vilnius: Vilniaus dailės akademijos leidykla, 2015.
8. Zubrickas, B. *Lietuvių kompozitoriai*: enciklopedinis žinynas. Vilnius: Vaga, 2004: 372.
9. Žalalienė, B. Jonas Švedas. *Muzikos enciklopedija*. T. 3. Vilnius: Mokslo ir enciklopedijos leidybos institutas, 2007: 475–476.
10. *Lietuviai muzikai vakaruose*. Red. Saulė K. Jautokaitė. Illinois: Amerikos lietuvių bibliotekos leidykla, 1999: 264–265.
11. Lendvai, E. (エルネ・レンドヴァイ). Bartóko komponavimo technika (バルトークの作曲技法). Vertė Kazuyuki Tanimoto (谷本 一之). Zen-on leidykla (全音楽譜出版社), 1998: 25–41.

Spausdintiniai šaltiniai

1. A. K. Literatūros vakaras ir piano rečitalis. *Draugas*. 1963 09 07: 2.
2. Alšėnas, Pr. Kanadoje pirmąjį penkmetį svertur užbaigus. *Draugas*. 1960 12 20: 6.
3. Elewell, H. Chamber Music Program Pleases Crowd. *Plain Dealer*. 1962 01 10.
4. Gaidelis, J. Andrius Kuprevičius Bostone. *Draugas*. 1968 05 08: 5.
5. Izbickas, V. A. Kuprevičiaus koncertas Bostone. *Dirva*. 1968 04 24: 6.
6. Jakubėnas, V. Naujieji kūriniai Algimanto Mackaus minėjime. *Dirva*. 1966 02 21: 5.
7. Jakubėnas, V. Straipsnio „Naujieji kūriniai Algimanto Mackaus minėjime“ reikalas. *Dirva*. 1966 03 14: 5.
8. J. K. Jonas Švedas. *Sėja*. 1957 liepa: 20.
9. A. Kuprevičiaus piano koncertas. *Lietuvių dienos*. 1968 balandis: 7.
10. Andrius Kuprevičius Venecuoloje. *Draugas*. 1968 10 17: 8.
11. Dirvos 45 metų sukakties spaudos balius koncertas. *Dirva*. 1960 09 21: 7.
12. Kas ką ir kur. *Draugas*. 1957 04 12: 8.
13. New York didžioji spauda apie Andrių Kuprevičių. *Dirva*. 1960 04 13: 8.
14. Susitikimas su kompozitoriumi J. Švedu. *Keleivis*. 1976 04 13: 6.

Archyviniai šaltiniai

1. 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.
2. Lapinskas, Darius. D. Lapinsko byloje esančio Jono Švedo „Pokalbio su mirusiais vaikais“ ankstesnės versijos kopijos. *LTC Muzikologijos archyvas*, natų skyrius: Darius Lapinskas, d. 5, Nr. 1.
3. Stempužienė, Aldona. Koncertų programos, 1961 10 21, 1963 10 26, 1980 12 14. *LTC Muzikologijos archyvas*, biografinis skyrius: Aldona Stempužienė, d. 1.
4. Švedas, Jonas. Pjesių balsui ir fortepijonui rankraščių rinkinys (turinys: „Peizažas“, „Namai“, „Tyla“, „Tėvynei“, „Kada noriu verkiu“, „Mater Dolorosa“, „Pavasario naktis“). *LTC Muzikologijos archyvas*, natų skyrius: Jonas Švedas, d. 1, Nr. 1.
5. Švedas, Jonas. Sonata Nr. 1. Smuikui ir fortepijonui, autografo kopija, 1960. *LLMA*. F. 757. Ap. 1. B. 1.
6. Švedas, Jonas. Passacaglia. 2 variantai. Styginių kvartetui, klavyras, autografas, data nenustatyta. *LLMA*. F. 757. Ap. 1. B. 2.
7. Švedas, Jonas. Siuita (fragmentai), Invention C-dur, Chorale F-dur, Passacaglia, Chorale B-dur, fortepijonui, autografas 1954. *LLMA*. F. 757. Ap. 1. B. 3.
8. Švedas, Jonas. Sonatine Comique, fortepijonui, autografas, 1957. *LLMA*. F. 757. Ap. 1. B. 4.
9. Švedas, Jonas. Fuga B minor (h-moll), Du muzikiniai šikiai, Sonata brève, „Four Unsingular Pieces“, fortepijonui, autografas, autografo kopija, 1971. *LLMA*. F. 757. Ap. 1. B. 5.
10. Švedas, Jonas. Tema su variacijomis (*Theme and variations*), fortepijonui, autografas, autografo kopija, data

nenustatyta. *LLMA*. F. 757. Ap. 1. B. 6.

11. Švedas, Jonas. Fugos fortepijonui d-moll, g-moll, dvi fugos C-dur, autografas, data nenustatyta. *LLMA*. F. 757. Ap. 1. B. 7.

12. Švedas, Jonas. „Tėvynėi“ (žodžių autorius nenustatytas), „Skęstanti serenada“ (2 variantai, 3 egz.), „Baladė“, „Puota“, „Baltos vyšnios“ (visų ž. K. Ostrausko), balsui ir fortepijonui, autografas, autografo kopija, 1947–1953. *LLMA*. F. 757. Ap. 1. B. 8.

13. Švedas, Jonas. „Trys posmai iš K. Bradūno poemos „Maras“ (ž. K. Bradūno): „Mirties pjūties“ – paskutinis posmas“, „Pirmojo“ – priešpaskutinis posmas, „Mergaitės“ – paskutinis posmas, balsui ir fortepijonui, 2 egz., autografo kopija, 1951–1959. *LLMA*. F. 757. Ap. 1. B. 9.

14. Švedas, Jonas. „Mater Dolorosa“ (ž. J. Aisčio), „Prisijauksiu sakalą“ (3 egz.), „Pasakų sakalas“ (2 variantai, 3 egz., ž. H. Nagio), balsui ir fortepijonui, autografo kopija, 1952–1980. *LLMA*. F. 757. Ap. 1. B. 10.

15. Švedas, Jonas. „Anoalda“ (ž. J. Švedo, 3 egz.), balsui ir vargonams, autografo kopija, 1975–1978. *LLMA*. F. 757. Ap. 1. B. 11.

16. Švedas, Jonas. „Pokalbis su mirusiais vaikais“ (ž. A. Mackaus), poema balsui ir dviem fortepijonams, antra versija, autografo kopija su taisymais 1977. *LLMA*. F. 757. Ap. 1. B. 12.

17. Švedas, Jonas. B. Bartók. „Allegro barbaro“. Pjesės fortepijonui J. Švedo instrumentuotė simfoniniam orkestrui, partitūra, autografas, autografo kopija, 1958. *LLMA*. F. 757. Ap. 1. B. 13.

18. Švedas, Jonas. „Lopšinė ponui Šmicui“, kompozicijos studijų darbai, kūrinių fragmentai, eskizai, autografas. *LLMA*. F. 757. Ap. 1. B. 14.

19. Švedas, Jonas. Straipsniai, informacija 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.

20. 1976 04 25. Laisvės Varpo koncerto, kuriame dalyvavo Aldona Stempužienė-Švedienė ir Jonas Švedas, programa bei garso įrašas. Lino Stempužio asmeninis archyvas.

Priedas

Jono Švedo (1927–1981) kūrinių sąrašas

LLMA: Lietuvos literatūros ir meno archyvas

LTC: Lituianistikos tyrimo centras

Kameriniai kūriniai

Sonata smuikui ir fortepijonui Nr. 1

1961

Publikuota leidinyje *Jonas Švedas. Sonata No. 1*. Algimanto Mackaus Knygų leidimo fondas. Chicago, 1982.

Passacaglia G-dur styginių kvartetui* (klavyras)

1954–1958?

Rankraštis: *LLMA*. F. 757. B. 2

Passacaglia B-dur styginių kvartetui* (klavyras)

1954–1958?

Rankraštis: *LLMA*. F. 757. B. 2

Passacaglia a-moll styginių kvartetui* (klavyras)

1954–1958?

Rankraštis: *LLMA*. F. 757. B. 3

Kūriniai fortepijonui

Choralas F-dur*

1954–1958?

LLMA. F. 757. B. 3

Choralas B-dur*

1954–1958?

LLMA. F. 757. B. 3

Fuga h-moll*

1954–1958?

Rankraštis: *LLMA*. F. 757. B. 5

Publikuota leidinyje *Jonas Švedas. Kompozicijos fortepijonui*. Algimanto Mackaus Knygų Leidimo Fondas. Chicago, 1982.

Fuga g-moll*

1954–1958?

Rankraštis: *LLMA*. F. 757. B. 7

Fuga d-moll*

1954–1958?

Rankraštis: *LLMA* F. 757. B. 7

Fuga C-dur*

1954–1958?

Rankraštis: *LLMA*. F. 757. B. 7

Invention C-dur (Counterpoint II)*

1954–1958?

Rankraštis: *LLMA*. F. 757. B. 3

* Žvaigždutėmis pažymėti kūriniai laikytini kontrapunkto pratimų taikomąja dalimi. Šiame sąrašė jų sukūrimo metai nustatyti maždaug 1954–1958 m., atsižvelgiant į LLMA išlikusiuose J. Švedo kontrapunkto pratimuose pažymėtą 1944–1945 m. datą. Iš to galima manyti, kad pažymėti kūriniai buvo sukurti kompozitoriui dar studijuojant Čikagoje.

Siuita (ketvirtoji dalis nebaigta)

1954–1955

Rankraštis *LLMA*. F. 757. B. 3**Sonatine comique**

1951–1957

III dalies natų nerasta

Rankraštis: *LLMA*. F. 757. B. 4.

Paminėta kompozitoriaus laiške K. Ostrauskui 1952 01 11–12

Tema su variacijomis (Sonatinos in D dalis?)

1952–1957?

Rankraštis: *LLMA*. F. 757. B. 6**Rondo IV d.** (Sonatinos in D dalis?)

1952–1957?

Rankraštis: *LLMA*. F. 757. B. 14**Scherzo III d.** (Sonatinos in D dalis?)

1952–1957?

Rankraštis: *LLMA*. F. 757. B. 14**Valso charakterio kūrinys be pavadinimo** (Sonatinos in D dalis?)

1952–1957?

Rankraštis: *LLMA*. F. 757. B. 14**Sonatina in D**

1957

Natų nerasta

Nurodyta J. Švedo biografijose (*Lietuviai muzikai vakaruose* 1999: 265; Žalalienė 2007: 476; Ostrauskas 1963: 123)**Sonata in C**

1958

Natų nerasta.

Nurodyta J. Švedo biografijose (*Lietuviai muzikai vakaruose* 1999: 265; Žalalienė 2007: 476; Ostrauskas 1963: 123; *Sėja. 1957 liepa: 20***Du Muzikiniai šikcai** (anksčiau pavadinti dviem Improvizacijomis arba dviem Preljudais)

1959

Publikuota leidinyje *Jonas Švedas. Kompozicijos fortepijonu*. Algimanto Mackaus Knygų Leidimo Fondas. Chicago, 1982.**Sonata brève**

1965

Rankraštis: *LLMA*. F. 757. B. 5Publikuota leidinyje *Jonas Švedas. Kompozicijos fortepijonu*. Algimanto Mackaus Knygų Leidimo Fondas. Chicago, 1982.**Four Unsingular pieces**

1968–1971

LLMA. f. 757. B. 5Publikuota leidinyje *Jonas Švedas. Kompozicijos fortepijonu*. Algimanto Mackaus Knygų Leidimo Fondas. Chicago, 1982.**Vokaliniai kūriniai****Adventas**

Balsui ir fortepijonui, 1945?

Natų nerasta

Paminėta 1945 03 20 kompozitoriaus dienoraštyje

Bernelis**

Balsui ir fortepijonui, 1945?

Natų nerasta

Paminėta 1945 03 20 kompozitoriaus dienoraštyje

Daina

Balsui ir fortepijonui, 1945?

Natų nerasta

Paminėta 1945 03 20 kompozitoriaus dienoraštyje

** D. Palionytės knygoje nurodytas pavadinimas „Bernelių daina“ (Palionytė 2012: 224).

Dausų kelionėj (ž. Mikolaičio-Putino)

Balsui ir fortepijonui, 1945?
Natų nerasta
Paminėta 1945 03 20 kompozitoriaus dienoraštyje

Pavasario prisiniminas

Balsui ir fortepijonui, 1945?
Natų nerasta
Paminėta 1945 03 20 kompozitoriaus dienoraštyje

Tau

Balsui ir fortepijonui, 1945?
Natų nerasta
Paminėta 1945 03 20 kompozitoriaus dienoraštyje

Kada noriu verkiu (liaudies dainos harmonizacija)

Balsui ir fortepijonui, 1944–1947?
Nuorašas: *LTC Muzikologijos archyvas*,
natų skyrius: Jonas Švedas d. 1, Nr. 1

Namai (ž. H. Nagio)

Balsui ir fortepijonui, 1944–1947?
Nuorašas: *LTC muzikologijos archyvas*,
natų skyrius: Jonas Švedas d. 1, Nr. 1

Pavasario naktis (ž. H. Nagio)

Balsui ir fortepijonui, 1944–1947?
Nuorašas: *LTC muzikologijos archyvas*,
natų skyrius: Jonas Švedas d. 1, Nr. 1

Peizažas (ž. J. Krūmino)

Balsui ir fortepijonui, 1944–1947?
Paminėta 1952 06 09 kompozitoriaus laške
K. Ostrauskui
Nuorašas: *LTC Muzikologijos archyvas*,
natų skyrius: Jonas Švedas d. 1, Nr. 1

Pašvaistė

Balsui ir fortepijonui, 1945–1952? (Palionytė 2012: 224)
Natų nerasta

Ruduo (ž. H. Nagio)

Balsui ir fortepijonui, 1945–1952? (Palionytė 2012: 224)
Natų nerasta
Paminėta 1952 06 09 kompozitoriaus laiške
K. Ostrauskui

Tyla (ž. J. Aisčio)

Balsui ir fortepijonui, 1944–1947?
Paminėta kompozitoriaus 1945 05 12 dienoraštyje (Palionytė 2012:70)
Nuorašas: *LTC Muzikologijos archyvas*,
natų skyrius: Jonas Švedas d. 1, Nr. 1

Tėvynei (ž. V. Sviderskio)

Balsui ir fortepijonui, I versija, 1947; II versija, 1947–1952
I versijos rankraštis *LLMA*. F. 757. B. 8
II versijos nuorašas: *LTC Muzikologijos archyvas*,
natų skyrius: Jonas Švedas d. 1, Nr. 1

Mater Dolorosa (ž. J. Aisčio)

Balsui ir fortepijonui, 1952
Rankraščio kopija *LLMA*. F. 757. B. 10
Nuorašas: *LTC Muzikologijos archyvas*,
natų skyrius: Jonas Švedas d. 1, Nr. 1

Baladė (ž. K. Ostrausko)

Balsui ir fortepijonui, 1952
Rankraščio kopija *LLMA*. F. 757. B. 10

Skęstanti serenadė (ž. K. Ostrausko)

Balsui ir fortepijonui, I versija 1952, II versija 1980
Rankraščio kopija *LLMA*. F. 757. B. 8

Puota (ž. K. Ostrausko)

Balsui ir fortepijonui, 1952
I versijos kopija: *LLMA*. F. 757. B. 8
II versija publikuota leidinyje *Metmenys*.
1981. Nr. 42

Kelionė

Balsui ir fortepijonui, 1952? (Palionytė
2012: 224)
Natų nerasta

Baltos vyšnios (ž. K. Ostrausko)

Balsui ir fortepijonui, 1953
Rankraščio kopija: *LLMA*. F. 757. B. 8

Trys Posmai (ž. K. Bradūno)

Balsui ir fortepijonui, 1959
Rankraščio kopija: *LLMA*. F. 757. B. 9

Pokalbis su mirusiais vaikais (ž. A. Mackaus)

I versija trims balsams ir dviem fortepijonams***, 1965; II versija mecosopranui ir dviem fortepijonams, 1977.
I versijos rankraščio kopija****: *LTC muzikologijos archyvas*, natų skyrius: Darius Lapinskas d. 5, Nr. 1
II versijos rankraščio kopija: *LLMA*. F. 757. B. 12
Publikuota leidinyje *Jonas Švedas. Pokalbis su mirusiais vaikais*, Algimanto Mackaus Knygų Leidimo Fondas. Chicago, 1982.

*** D. Palionytės knygoje bei *LLMA* Švedo fondo apyrašė nurodyta sudėtis – trims balsams, chorui ir dviem fortepijonams, tačiau sprendžiant iš pirmos versijos partitūros bei 1966 m. laikraštyje *Draugas* pasirodžiusio V. Jakubėno straipsnio apie nevykusią Švedo kūrinio premjerą, tikslesnė sudėtis būtų be choro (Palionytė 2012: 224).

**** Šią Švedo kūrinio rankraščio kopiją straipsnio autorius aptiko LTC D. Lapinsko fonde. Tikėtina, kad ji kataloguota per klaidą.

Kaimiškos vestuvės (ž. L. Švedo)

Balsui, klarnetui ir mušamiesiems arba fortepijonui, 1968–1969 (Palionytė 2012: 224)
Natų nerasta
Paminėta laikraštyje *Keleivis*. 1976 04 13, p. 6

Efimetėjaus senatvė (ž. L. Švedo)

Balsui, klarnetui, smuikui ir mušamiesiems arba fortepijonui, 1972–1972 (Palionytė 2012: 225)
Natų nerasta
Paminėta laikraštyje *Keleivis*. 1976 04 13, p. 6

Anoalda (ž. J. Švedo)

Balsui ir fortepijonui, 1975
Rankraščio kopija: *LLMA*. F. 757. B. 11

Arija iš operos „J. S. B“

Balsui ir fortepijonui, 1975
Natų nerasta
Garso įrašas iš 1976 04 25. Laisvės Varpo koncerto Lino Stempužio asmeniniame archyve
Paminėta laikraščiuose *Keleivis*. 1976 04 13, p. 6; *Draugas*. 1976 04 14, p. 6

Prisijaukinsiu sakalą (ž. H. Nagio)

Balsui ir fortepijonui, 1979
Rankraščio kopija: *LLMA*. F. 757. B. 10

Pasakų sakalas (ž. H. Nagio)

Balsui ir fortepijonui, 1980
Rankraščio kopija: *LLMA*. F. 757. B. 10

Yusuke Ishii

The Origins of Constructivism in the Early Works of Jonas Švedas (1927–1981)

Summary

In 2022 and 2023, the author of the paper had an opportunity to conduct research at the Lithuanian Research Center in Lemont located in the suburbs of Chicago and to collect data on composers of the Lithuanian diaspora in the USA, including Jonas Švedas (1927–1981). The article discusses the process of the formation of Švedas's composition style and the features of the musical language in the early period of his life up to 1960. After comparing the data ever published and the data collected by the author in the USA, discrepancies in the years of the creation of his works were noticed. After examining the composer's manuscripts and reconstructing a more accurate chronology of his work, it turned out that the chronological discrepancy was due to the composer's frequent recompositions. By tracing the process of recomposing, the article aims to reveal not only the features of Jonas Švedas's early work, such as the influence of Bela Bartók or the technique of chromatic completion, but also the constructive decision of his composition – the decontextualization of the folk song. The manifestation of constructivism can be seen in his compositional strategy, which is significantly different from the usual adaptation of folklore used by Lithuanian composers, or the method of weaving folklore into the fabric of modern sound used by Lithuanian modernists.

KEYWORDS: Jonas Švedas, Lithuanian immigrants in the USA, Bela Bartók, recomposition, chromatic completion, constructivism