

Nauczyciel Lutosławskiego.

O Witoldzie Maliszewskim

Wiktorja Antonczyk (Instytut Muzykologii UW)

20 lipca 2013 roku minęło 140 lat od dnia urodzin kompozytora, dyrygenta i pedagoga Witolda Maliszewskiego. Otrzymawszy solidne wykształcenie u Nikołaja Rimskiego-Korsakowa w Konserwatorium Petersburskim, Maliszewski znalazł swoje przeznaczenie w działalności twórczej i pedagogicznej. Jako profesor Konserwatorium Odesskiego i Wyższej Szkoły Muzycznej im. Fryderyka Chopina wykształcił wybitne osobistości dwóch kultur muzycznych: ukraińskiej i polskiej w tym Mykołę Wilińskiego, Feliksa Łabuńskiego i Witolda Lutosławskiego. Był więc Maliszewski uczniem i nauczycielem geniuszy, a także ważnym ogniwem, łączącym najlepsze tradycje rosyjskiej i polskiej szkół kompozytorskich.

Jego dorobek twórczy, spuścizna i oddziaływanie, a nawet biografia są nadal mało zbadane.

Przebieg studiów Witolda Maliszewskiego pozwalają odtworzyć dokumenty archiwalne Konserwatorium Petersburskiego. Powielana w literaturze informacja o spędzonych w murach uczelni latach 1898–1902 bynajmniej nie świadczy o tym, że okres nauczania kompozytorów był czteroletnim. Oficjalny program nauczania obejmował wtedy sześć lat i dzielił się na dwa odcinki trzyletnie: pierwszy uwzględniał pogłębiony kurs teorii muzyki, drugi przeznaczony był na praktyczną naukę kompozycji.

W studenckiej teczce osobowej Maliszewskiego¹ znajduje się potwierdzenie tego, że zdawał on egzaminy od razu na drugi, praktyczny kurs. Mając na celu solidne przygotowanie się do egzaminów, już rok wcześniej zaczął pobierać prywatne lekcje z teorii, harmonii i kontrapunktu. (W biogramach kompozytora polscy muzykolodzy wymieniają jako jego nauczyciela niejakiego A. Bernhardta zamiast profesora Augusta Bergarda. Ten urodzony w Petersburgu teoretyk muzyki uczeń Rimskiego-Korsakowa akurat w 1898 roku został mianowany rektorem Konserwatorium). Strategia Maliszewskiego wydaje się zatem jasna: zgłębić otrzymaną w szkole Rosyjskiego Towarzystwa Muzycznego wiedzę i zapewnić sobie przychylność wpływowych osobistości świata muzycznego. Warto nadmienić, że w owych czasach nie każdy mógł pozwolić sobie na otrzymanie

1 Centralne Państwowe Archiwum Historyczne, f. 361 „Konserwatorium Petersburskie”, op. 1, nr 2535.

wyższego wykształcenia muzycznego, ponieważ opłata za studia była dość wysoka. Na to zaś, by otrzymać stypendium, czyli prawo bezpłatnego pobierania nauki, trzeba było uzyskać „piątki” ze wszystkich egzaminów wstępnych. Kandydatów na kierunek „Teoria i kompozycja” obowiązywał egzamin kierunkowy, zawierający wykonanie praktycznych zadań, a mianowicie napisanie kanonu, fugi, preludium z modulacją do odległych tonacji i przedstawienie samodzielnej pracy kompozytorskiej w dowolnym stylu. W teczce osobowej Maliszewskiego przechowały się: harmonizacja chorału *Dir ist mein Flehn*, potrójna fuga pięciogłosowa, preludium na skrzypce (lub głos) z fortepianem oraz utwór pod tytułem *Aria* (oceniony na „bardzo dobrze”, mimo zawartych w nim równoległych kwint).

Kolejny warty uwagi dokument – to podanie do rektora Konserwatorium, napisane kaligraficznym pismem po rosyjsku przez wychowawcę Cesarskiego Instytutu Sierot w Gątczynie Witolda Maliszewskiego. Tłumaczenie brzmi następująco: „Uprzejmie proszę Pana o przyjęcie mnie w poczet studentów Konserwatorium na kierunek „Teoria i kompozycja” jako wolnego słuchacza. Dołączam zaświadczenie o tym, że moje kierownictwo nie ma nic przeciwko temu”. Adnotacja rektora na podaniu stwierdzała przyjęcie Maliszewskiego na studia bezpłatne².

Status wolnego słuchacza nie zobowiązywał do zdawania egzaminów i umożliwiał uczęszczanie na wykłady i konwersatoria według swojego uznania. Zajęty więc pracą w Gątczynie pod Petersburgiem, Maliszewski mógł przyjeżdżać na zajęcia, gdy miał na to czas. Dlatego też teczka osobowa Maliszewskiego zawiera tylko dokumenty z egzaminów wstępnych; nie znajdziemy tam niestety sprawozdań z poszczególnych lat studiów.

Wśród pedagogów Maliszewskiego i osób, które wywarły wpływ na jego styl kompozytorski, zwykło się wymieniać Aleksandra Głazunowa i Nikołaja Rimskiego-Korsakowa. Opisany wyżej stan rzeczy świadczy, że było ich więcej. Obok Rimskiego-Korsakowa, który w tym czasie wykładał kompozycję, harmonię i instrumentację, oraz Głazunowa (prowadzącego zajęcia z czytania partytur, instrumentacji, kameralistyki i historii muzyki) należy wymienić tu, wspomnianego już, Augusta Bergarda, wykładowcę solfeżu i harmonii.

Podważa to informacje na temat Maliszewskiego i genezy jego poglądów na formę muzyczną, podane przez Witolda Lutosławskiego w rozmowach z Iriną Nikolską³. Głazunow, prywatny uczeń Rimskiego-Korsakowa, zaczął pracować na uczelni w 1899 roku, a w czasach Maliszewskiego był początkującym wykładowcą i nie prowadził zajęć z analizy form muzycznych.

² Centralne Państwowe Archiwum Historyczne, f. 361 „Konserwatorium Petersburskie”, op. 1, nr 2535, k. 1.

³ I. Nikolska, *Muzyka to nie tylko dźwięki. Rozmowy z Witoldem Lutosławskim*, Warszawa-Kraków 2003, s. 28.

Lutosławski sugerował tymczasem, że jego mistrz inspirował się poglądami Głazunowa, którymi ten dzielił się w czasie prowadzonego przez siebie kursu form.

Dotychczas nigdzie wcześniej w związku z Maliszewskim nie był wspomniany Jāzeps Vītols – wybitny łotewski kompozytor, założyciel rodzimej muzycznej szkoły narodowej, który przez ponad 30 lat (1886–1918), wykładał w Konserwatorium teorię kompozycji i właśnie analizę form muzycznych. O tym, że Maliszewski uważał siebie również za ucznia Vītolsa świadczy list 1936 roku, w którym Maliszewski składał profesorowi życzenia z okazji 50-letniego jubileuszu pracy pedagogicznej⁴.

Opracowany przez Rimskiego-Korsakowa system nauczania kompozycji obejmował wszystkie gatunki i formy, od najprostszych form pieśni do opery. Zamiast zajęć indywidualnych wprowadził zajęcia grupowe, podczas których cała grupa analizowała wspólnie z profesorem tak arcydzieła muzyczne, jak i utwory kolegów-studentów. Na zajęciach i w tekstach o charakterze dydaktycznym Rimskij-Korsakow obierał za wzór kompozycje współczesnych mu autorów, między innymi Głazunowa i Czajkowskiego. Wbrew ogólnie panującemu zdaniu o konserwatyzmie postawy estetycznej Nikołaja Rimskiego-Korsakowa w jego klasie były również analizowane bardziej „postępowe” utwory Vincenta d'Indy'ego, a nawet Claude'a Debussy'ego. W swym podejściu do analizy kompozytor szczególnie silnie eksponował architekturę utworu. Profesor uważał, że budowa dzieła muzycznego jest warunkowana prawami ludzkiego myślenia i mowy, w związku z czym każdy rozdział formy muzycznej ma swój sens syntaktyczny (podkreślają to rosyjscy autorzy książki *N. A. Rimskij-Korsakow i edukacja muzyczna*⁵). Uczenie się przez odkrywanie praw kompozycji na przykładzie wybitnych dzieł sztuki muzycznej sprzyjało, zdaniem Korsakowa, kształtowaniu dobrego gustu. Naśladowanie tych wzorców w utworach studentów również nie było przez niego zabronione⁶.

Twierdzi się na ogół, że twórczość kompozytorska Maliszewskiego już od początku spotykała się z przychylnymi opiniami recenzentów i nagradzana była na konkursach kompozytorskich w Rosji i w Europie Zachodniej. Jednak jego pierwsze publicznie wykonywane utwory naraziły się na ostrą krytykę kolegów. Autorowi zarzucano właśnie naśladowanie – naśladowanie stylu Głazunowa.

Wielki rosyjski symfonik, Nikołaj Miaskowski, poświęcił kilka akapitów swych wspomnień *Trzeciej Symfonii* Maliszewskiego:

4 J. Vītols, *Wspominania. Statj. Piśma*, Leningrad 1969, s. 326.

5 *N. A. Rimskij-Korsakow i muzykalnoje obrazowanije. Statji i matieriały*, red. S. L. Ginzburg, Leningrad 1959.

6 Tamże, s. 38

„Techniczna strona utworu oczywiście gruntowna, w odróżnieniu od strony formalnej. Są tam widoczne ulubione niuansy harmoniczne, niekończące się i niezliczone kanony, wiele interesujących figuracji, w ogóle masa pracy, ślęczenia, ale – mój Boże – jakie nędzne rezultaty. Po pierwsze, prawie zupełny brak indywidualnego oblicza, a jeżeli ono gdziekolwiek uwidacznia się (wariacje, finał), to świadczy raczej o wpływie gatunków rozrywkowych, które widocznie bardziej odpowiadałyby autorowi, niż komponowanie symfonii; następnie, niezgodność zamiarów z ich realizacją (*Andante* – w którym ani początek, ani zakończenie nie są związane z podstawą); po trzecie – całkowita mechaniczność formy, wskutek czego między odcinkami wszędzie widoczne są „szwy”, szczególnie w pierwszych dwóch częściach; i wreszcie, ku mojemu zdziwieniu i mimo, że Maliszewski jest uczniem Rimskiego-Korsakowa, posiadającym niezbędną wiedzę, absolutne niewładanie sztuką instrumentacji. Jeżeli w tej martwej symfonii trafiają się niezłe epizody i tematy, trzeba przyznać, że byłyby one opracowane o wiele lepiej przez Głazunowa, którego reminiscencje przepelniają symfonię”⁷.

Podobne wrażenia po wykonaniu w 1907 innego z dzieł Maliszewskiego – *II Symfonii* A-dur „*Weselnej*” op. 12 (1903) – zanotował Wasilij Jastriebcew, uczeń i przyjaciel Rimskiego-Korsakowa: „Symfonia Maliszewskiego jest, jak się okazało, utworem dość niepoważnym, wypadało by ją nazwać nie «weselną», a «ogrodową». Pierwsza część jest najlepsza, zaś trzecia – to praktycznie w całości *Omphale* Saint-Saëns’a”⁸.

Warto zauważyć, że krytyka obu autorów odnosiła się do utworów artysty początkującego, którego działalność w tym okresie koncentrowała się na dodatek nie tylko na pracy twórczej, lecz także pracy pedagogicznej w Instytucie. Tak czy inaczej, nauczyciele Witolda Maliszewskiego zawsze wspierali jego twórcze dążenia. Świadczy o tym korespondencja Rimskiego-Korsakowa i Głazunowa. Po premierze *I Symfonii* g-moll op. 8 w 1901 roku Aleksandr Głazunow pisał: „Ogólne wrażenie po utworze Maliszewskiego: niejednorodność stylu, brak oryginalności i nadmierne stosowanie niskich rejestrów. Najlepiej zabrzmiało *Scherzo. Andante* zbyt długie, nie bardzo mi się spodobało. W *Finale* zdarzały się pod sam koniec pewne niespodzianki, co psuło całość. [...] o zaletach: niezwykła harmonia formy, czystość muzyki i przepiękne epizody przetworzenia w pierwszej i ostatniej części, świadczące o talencie symfonicznym autora”⁹.

Rimskij-Korsakow odpowiadał: „Bardzo się cieszę z Maliszewskiego. To nic, że podczas debiutu uwidoczniły się niektóre niedociągnięcia w instrumentacji; uważam, że w zakresie muzyki

7 N. Miaskowski, *Awtobiografia. Statji, piśma, wospominania*, t. 2, Moskwa 1960, s. 49.

8 W. Jastriebcew, *Nikołaj Andriejewicz Rimskij-Korsakow. Wospominania: 1898–1908*, Leningrad 1960, s. 408.

9 A. Głazunow, *Issledowanija, materialy, publikaczi, piśma*, t. 2, Leningrad 1960, s. 189.

symfonicznej wiele można się po nim spodziewać”¹⁰.

W Naukowo-Badawczym Dziale Rękopisów Konserwatorium Petersburskiego zachowała się rękopiśmienna partytura i głosy *Kwintetu smyczkowego d-moll* op. 3 (1904) Maliszewskiego (poświęconego pamięci Mitrofana Bielajewa, słynnego w Rosji wydawcy muzycznego, zaprzyjaźnionego m. in. z Rimskim-Korsakowem i jego kręgiem). Wartość rękopisu polega między innymi na tym, że jako jeden z niewielu dokumentów odzwierciedla proces twórczy kompozytora. Tekst nutowy zawiera liczne poprawki wprowadzone przez Maliszewskiego, a także uwagi redaktorskie¹¹.

W tym samym dziale znajdują się również oryginały listów Rimskiego-Korsakowa do Fiodora Grusa, kierownika w petersburskim biurze oficyny Bielajewa, świadczące o tym, że mistrz wyróżniał Maliszewskiego wśród swoich uczniów¹².

Witold Maliszewski pozostawał wiernym zwolennikiem nauk swojego mistrza. W początkach kształtowania się wyższej edukacji muzycznej na Ukrainie Maliszewski opublikował podręcznik *Nauka o modulacji*, wprowadzając do ukraińskich akademickich programów nauczania system teoretyczny petersburskiej szkoły, wykorzystywany tam do dziś.

Po emigracji Witold Maliszewski również nie zrywał kontaktów z Rosją. Artystyczna młodość spędzona wśród rosyjskich malarzy, literatów i muzyków odzywała się nostalgicznym echem w dziełach kompozytorskich – jego *Koncertie fortepianowym*, *Serenadzie*, na nowo opracowanych romansach do wierszy Wasilija Żukowskiego. Koledzy z Petersburga i Moskwy wciąż interesowali się jego twórczością, starali się, aby jego utwory były w radzieckiej Rosji wykonywane i wydawane. W 1924 roku w radzieckim państwowym wydawnictwie „Muzsektor” (czyli „Sektor Muzyczny”) opublikowano miniatury fortepianowe z op. 5. W bibliotece Konserwatorium Petersburskiego znalazł się egzemplarz *Fantazji kujawskiej* op. 25 (1930 r.) w wersji na dwa fortepiany z własnoręczną dedykacją autora: „Bibliotece Konserwatorium Leningradzkiego 21 maja 1930 roku”.

Zgodnie z ideałami Potężnej Gromadki i Kółka Bielajewa pracował Maliszewski nad stworzeniem utworów w duchu narodowym, wykorzystujących wątki z opowieści ludowych i folklor muzyczny. Cechy architektoniczne utworów świadczyły o kontynuacji klasyczno-romantycznej tradycji, w której doskonałość formy stawiana była sprawą o pierwszorzędym

¹⁰ Tamże, s. 190.

¹¹ Naukowo-Badawczy Dział Rękopisów Konserwatorium Petersburskiego, sygn. 6299 – 6304, W. Maliszewski, Rękopis *Kwintetu* d-moll op. 3 (partytura i partie).

¹² Naukowo-Badawczy Dział Rękopisów Konserwatorium Petersburskiego, sygn. 3972, N. Rimskij-Korsakow, List do Fiodora Iwanowicza Grusa z 8 czerwca 1905 roku.

znaczeniu. Dbając o przejrzystość faktury i piękno prowadzenia głosów, z upodobaniem stosował Maliszewski bogate środki kontrapunktyczne. Polifoniczny sposób myślenia przejawiał się w jego twórczości, a także – rozumiany przenieśniew – w wielokierunkowym charakterze jego działań (jako kompozytora, wykonawcy, pedagoga i organizatora o wykształceniu nie tylko muzycznym lecz także matematycznym). Swoją obszerną wiedzę orosyjskiej i europejskiej tradycji kompozytorskiej przekazywał Maliszewski swoim uczniom, wywierając wpływ na ich twórczy los. Witold Lutosławski przyzna po latach, że artystyczne pokrewieństwo wiąże go ze szkołą petersburską; na pytanie Iriny Nikolskiej o podobieństwo niektórych własnych pomysłów muzycznych z ideami Dymitra Szostakowicza, odpowie: „Żadnych związków z Szostakowiczem nie ma, jest natomiast wspólne źródło”¹³.

¹³ *Biesiedy Iriny Nikolskiej s Witoldem Lutosławskim. Statji. Wospominanija*, Moskwa 1995, s. 51. Polski przekład tej książki (I. Nikolska, op. cit.) nie zawiera cytowanego fragmentu.