

СТАТТІ

DOI: <https://doi.org/10.31318/2786-8877.7.2024.331594>

НАЗАРЕНКО В. І.

Академічна і джазова піаністка, дослідниця (Нью-Йорк, США).

Nazarenko, Valentyna, classical and jazz pianist, researcher (New York, USA).

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-7775-6426>

© Назаренко В. І, 2024.

valentinapiano@aol.com

ВІЛІНСЬКИЙ Ю. С.

Консультант і дослідник-архівіст (Нью-Йорк, США).

Vilinsky, Yuri, consultant and archivist-researcher (New York, USA).

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-5936-324X>

© Вілінський Ю. С., 2024.

yurivil@aol.com

ВОЛОСАТИХ О. Ю.

Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. Кандидат мистецтвознавства, доцент, доцент кафедри історії української музики та музичної фольклористики (Київ, Україна).

Volosatykh, Olga. Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music. Candidate of Art Studies (PhD), Associate Professor, Associate Professor at the Department of History of the Ukrainian Music and Musical Ethnology (Kyiv, Ukraine).

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-3713-4187>

© Волосатих О. Ю, 2024.

vololga7@gmail.com

**ФЕНОМЕН ВІТОЛЬДА МАЛІШЕВСЬКОГО:
ПОГЛЯД ІЗ ХХІ СТОЛІТТЯ**

**THE PHENOMENON OF WITOLD MALISZEWSKI:
A VIEW FROM THE 21ST CENTURY**



Вітольд Малішевський. 1920-ті роки

Охарактеризовано творчість Вітольда Малішевського (1873–1939), видатного польського композитора, педагога і музичного громадського діяча, засновника Одеської консерваторії та співзасновника Інституту Шопена, одного з основоположників Міжнародного конкурсу піаністів імені Фридерика Шопена. Здійснено певні критичні уточнення щодо оцінювання його багатогранної діяльності й музичної спадщини, які недостатньо дослідженні в музикознавстві, особливо в західному. Спираючись на праці сучасних авторів та нові архівні матеріали, віднайдені в Польщі й Україні, реконструйовано життя В. Малішевського, підкреслено його виняткову роль у розвитку польської музичної культури міжвоєнного періоду, а також тривалий вплив як педагога на Миколу Вілінського й Вітольда Лютославського. Аналізуючи музичні твори, педагогічну діяльність, історію рецепції та інституційний контекст, автори статті наголошують на постійних історіографічних втратах щодо сприйняття особистості Малішевського в ширшому європейському музичному контексті.

Завдяки критичному аналізу польських, українських і західних джерел, що містять давні ідеологічно заангажовані наративи, виявлено і виправлено усталені історіографічні упередження у сприйнятті Малішевського як маргінальної чи надто консервативної особистості, особливо коли радянські дослідники прагнули нівелювати своєрідність національних культур, зокрема польської.

Наголошено, що В. Малішевський посідає належне місце у європейському музичному каноні. Його внесок як композитора, педагога й організатора виходить далеко за межі регіонального, суто українського чи польського значення і становить життєво важливу складову в музичному модерні ХХ століття, що ґрунтується на культурній ідентичності й педагогічній досконалості. Подальші дослідження стилістичної еволюції творчості митця, освітніх практик та історії їх рецепції сприятимуть порушенню питань про те, як національні традиції та індивідуальні голоси зберігаються, адаптуються або замовкають на тлі мінливих мистецьких і політичних подій.

Ключові слова: життєтворчість Вітольда Малішевського, історія Одеської консерваторії, історія Інституту Шопена, історія Конкурсу Шопена, міжвоєнна Варшава, життєтворчість Миколи Вілінського, життєтворчість Вітольда Лютославського, музична педагогіка, польська музика, Східна Європа, архівні дослідження.

20 липня 2023 року виповнилося 150 років від дня народження видатного польського композитора, педагога, диригента, теоретика, енциклопедиста, музично-громадського діяча Вітольда Малішевського (1873–1939). Ім'я винятково обдарованого польського митця назавжди увійшло в історію. Малішевський пов'язаний із визначними подіями в музичному житті України і Польщі, які помітно вплинули й на світову музичну культуру¹.

Діяльність Вітольда Малішевського тісно пов'язана з чільними музичними закладами в Україні і Польщі: він — засновник і перший ректор Одеської музичної консерваторії (1913; професор у 1913–1921) та один із засновників Інституту Шопена у Варшаві (1934). Обіймав посаду професора Варшавської музичної консерваторії (1921–1925 і 1931–1939), був директором Варшавського музичного товариства (1925–1927) і водночас — директором Музичної школи імені Шопена у Варшаві. Голова журі Першого конкурсу Шопена (1927). Завідувач музичного відділу в Міністерстві релігійних віросповідань і народної просвіти (1927–1934)². У композиторському доробку В. Малішевського такі великі форми, як Четверта симфонія оп. 21, «Куявська фантазія» для фортепіано з оркестром («*Fantazja kujawska*»), Концерт для фортепіано з оркестром оп. 27, опери-балети «Сирена» і «Борута» [Turska, 1989, s. 45–47, 334–336]. Двічі відзначений державними нагородами Польщі — *Nagrody Państwowe* (1931, 1938) [Paja-Stach, 2000, s. 57]. Композитор був і є знаним у Європі — за завершення Сьомої симфонії Ф. Шуберта Малішевський здобув другу премію на Міжнародному Конкурсі композицій імені Ф. Шуберта в Женеві (1928); під час війни у Лондоні

¹ Автори вже зверталися до теми життєтворчості Вітольда Малішевського [Назаренко, Вілінський, Волосатих, 2019].

² Як представник Міністерства, Малішевський підтримував (бо були й опоненти!) створення кафедри музикознавства у Варшавській консерваторії (20 лютого 1934 р.). Він наголошував на важливості музикознавства у розвитку музичної культури [Sieradz, 2020, p. 230–231].

(Вігмор Хол, 16 січня 1942) виконувався струнний Квінтет Малішевського [The Musical Times, 1942, p. 61–62]. Останніми роками твори композитора (Третя симфонія і Фортепіанний концерт) виконував Королівський шотландський національний оркестр (2015, диригент Мартін Йейтс, наступного року вийшов диск відомого британського лейбла Dutton Epoch із записом виконання). Визначною подією стало виконання і видання 2022 року в Польщі альбому симфонічних творів В. Малішевського на трьох компакт дисках — Witold Maliszewski Dzieła symfoniczne¹. Останніми часом твори Малішевського звучали в численних концертах у Польщі, але, на жаль, ще не набули популярності в Україні².

Творчість композитора — багатогранна і складна, його стиль та естетична доктрина не вкладаються у «зручні» моделі й не піддаються поверховому чи фрагментарному дослідженню. Узагальнюючи, зазначимо, що твори Малішевського являють собою майстерно створену і невіддільну часу й трендам неокласичну музику³. Такі композиції приваблюють

¹ Witold Maliszewski Dzieła symfoniczne. *Filharmonia Opolska im. Józefa Elsnera*. URL: <https://sklep.filharmonia.opole.pl/produkt/witold-maliszewski-dzieła-symfoniczne/> (accessed: 23.10.2023).

² Малішевський прагнув, щоб його музика звучала в Одесі. У листі до Миколи Вілінського він пише: «Ноты моей Фантазии [ідеться про “Куявську фантазію” *соль мінор*] должны быть в консерватории, куда я их отправлял в своё время. Извлеките их из забвения. Неужто некому заняться этим: наверное, талантливых пианистов не меньше, чем было ...» [Фото листа наводиться у: Назаренко Вілінський, Волосатих, 2019, с. 39].

³ Фактично на цьому ж наголошує відома дослідниця польської музики минулого століття Ядвіга Пайя-Стах: «Наприкінці ХХ століття, коли тенденції до музичного експериментування минули, антиінноваційна творчість Малішевського постає в іншому світлі. Варто розглядати його не з позиції нових цінностей, доданих в історію мистецтва, а радше з перспективи властивих йому цінностей, що полягають у красі гармонії та ясності форми. Його твори, маловідомі сьогодні та частково неопубліковані, заслуговують на те, щоб про них згадали і взяли до концертного репертуару» [Paja-Stach, 2000, s. 57].

сучасну аудиторію, уже дещо втомлену від недоступного авангарду, який не завжди представлений шедеврами. Однак творча спадщина Малішевського ще не набула належного висвітлення у працях музикознавців, як в Україні та Польщі, так і в інших країнах.

Постать професора Малішевського набуває особливого, без перебільшення, загальноєвропейського масштабу в контексті розвитку української (1908–1921) та польської довоєнної композиторської школи (1921–1939). Серед його учнів із композиції — Вітольд Лютославський і Анджей Пануфнік (клас музичних форм), а також Микола Вілінський, один із засновників сучасної української музики, композитор Климентій Корчмарьов, теоретик Олександр Павленко, визнаний маестро Бродвею американський композитор Вернон Дюк (Володимир Дукельський)¹, Фелікс Родерік Лабунський, Болеслав Войтович та інші. Малішевський, як педагог і теоретик, створив інноваційний курс із теорії музичних форм, який він викладав у Варшавській консерваторії.

Досить показово, як сучасники оцінювали музику Вітольда Малішевського: «Композиція Малішевського — приклад того, що навіть сьогодні можна писати гарну музику старими засобами виражальності [тобто засобами тональної музики], однак — якщо мати талант. ... *Fantazja Kujawska* відображає найголовніше [що має бути] в кожній творчості — щирість висловлювання. Відчувається, що Малішевський писав не на зло модерністам ... а тому, що це була музика його сутності, що це було безпосереднє вираження його душі» / «*Kompozycja Maliszewskiego jest przykladem, że nawet dziś można pisać dobrą muzykę starymi środkami wyrazu, jeśli się ma jednak — talent <...> Z *Fantazji kujawskiej* przebija rzecz najważniejsza w każdej twórczości — szczeróść wyrazu. Czuje się, że Maliszewski nie dlatego pisał, by robić na złość modernistom <...> lecz że taka właśnie muzyka w nim tkwiła, była bezpośrednio wyrazem jego duszy». З рецензії Єжи Вальдорфа (Jerzy Waldorff) про «Кюавську Фантазію» Малішевського у виконанні Шури Черкаського (Shura Cherkassky) — «*Kurier Poranny*» 13.1.1939 [Цит. за: Jasiński, 1986, s. 500].*

¹ До речі, також ювіляр — 120 років від дня народження — 2023 року.

На сьогодні чимало музикознавців з різних країн вважають, що творчі здобутки, спадщина Вітольда Малішевського мають посідати особливе місце в історії музики ХХ століття. Зокрема, 2013 року, після 100-річчя Вітольда Лютославського, багато творів В. Малішевського видано на компакт-дисках. Це схвально сприйняла як широка аудиторія, так і професіонали. Щодо цього, Польща є взірцем турботи про національну культурну спадщину¹. На жаль, нинішній *status quo* ще далекий від того, що можна було б визнати прийнятним...

Народився Вітольд Малішевський 20 липня 1873 року в Могилеві-Подільському. Його батька, польського шляхтича-патріота Юзефа Малішевського за участь у Січневому повстанні (*Powstanie styczniowe*; 1863–1864)² було заарештовано, позбавлено шляхетства й засуджено до заслання³. Якщо правдиве припущення нащадка цієї родини — Вацлава Годземба-Малішевського — про походження Малішевських із Малішева (*Maliszewo*) у географічному ареалі міста Ломжа (тепер Підляське воєводство), то у польських архівах можна знайти дані про репресії проти (родини?) Малішевських [*Kaczyński*]. Зокрема, про арешт 14 березня 1865 року Юзефа Малішевського (та інших!) із Малішева (гміна Хлебйоткі) за те, що він «повернувся із загону Скаржинського» (таблиця 1).

Незабаром Малішевські переїхали на Кавказ (1876)⁴, де невдовзі (1879) Юзеф помер, а мати Вітольда — пані Леона Малішевська (у дівоцтві Кринська / *Leona Kryńska*)

¹ Зокрема, на III Міжнародному конкурсі польської музики (2023) була призначена спеціальна нагорода за виконання творів Вітольда Малішевського (*International Competition of Polish Music*, 2023).

² У 2023 році виповнилася 160-та річниця польського повстання 1863 року.

³ Точні подробиці арешту Юзефа Малішевського ще й досі не відомі. Відповідні документи, на думку авторів, можуть зберігатися в Російському державному історичному архіві (РДІА).

⁴ Найімовірніше, їх було вислано під таємний нагляд [Назаренко, Вілінський, Волосатих, 2019, с. 24], проте Вроцький пише: «Уже 1876 року він разом із батьками переїхав на прекрасний Кавказ і чудова природа залишила в дитячій уяві незгладимий слід» [Wrocławski, 1932].

залишилася з двома маленькими синами¹. Чудова піаністка, вона заробляла уроками гри, а найголовніше — привчила власних дітей любити музику. Згодом Вітольд розпочинає професійну музичну освіту в Тифліському училищі IPMT у класі М. Іполитова-Іванова (1889), а також навчається гри на скрипці [Gliński, 1931, s. 82].

Таблиця 1
Фрагмент переліку (укладач Міхал Качинський)

	NAZWIŚKO I IMIĘ	GMINA WIEŚ	KARA	PRZESTĘPSTWO	DATA ZARZĄDZENIA
643	Maliszewski Konstanty	Kossaki Czachy		wrócił z bandy Jasińskiego	14.03.1865
651	Maliszewski Benedykt	Chlebiotki Maliszewo			14.03.1865
652	Maliszewski Józef	Chlebiotki Maliszewo		wrócił z bandy Skarżyńskiego	14.03.1865
653	Maliszewski Jan	Chlebiotki Maliszewo		był w bandzie Skarżyńskiego	14.03.1865
654	Maliszewski Paweł	Chlebiotki Konopki		był w bandzie Dzwonkowskiego	14.03.1865
655	Maliszewski Leonard	Chlebiotki Cibory		był w bandzie Jasińskiego	14.03.1865
656	Maliszewski Piotr	Chlebiotki Krzewo Stare		był w bandzie Szajewskiego	14.03.1865
657	Maliszewski Jan	Chlebiotki Krzewo Nowe		wrócił z bandy	14.03.1865

Закінчивши з золотою медаллю Тифліську класичну гімназію, він 1891 року приїхав до Санкт-Петербурга, де протягом року навчався на математичному факультеті Університету², а 1892 року вступив до Військово-медичної академії,

¹ Вітольд мав молодшого брата Станіслава (Stanisław Maliszewski; ? . 3.1877, Тифліс — 24.8.1926, Одеса).

² Вітольд Лютославський згодом повторить шлях свого вчителя — він так само грав на скрипці та вивчав математику.

яку закінчив з відзнакою «*sum eximia laude*» (1897). З 1898 року Малішевський продовжив музичну освіту в Петербурзькій консерваторії, у класі композиції М. Римського-Корсакова і теорії музики в А. Бернгарда. Значний вплив на майбутнього композитора мав О. Глазунов (клас музичних форм). Упродовж останнього року навчання (1902) В. Малішевський отримував стипендію імені А. Рубінштейна [Мирошниченко, 1994, с. 27]. Консерваторію закінчував також із відзнакою¹. Разом із В. Золотарьовим він був членом Беляєвського гуртка, який об'єднував музичну еліту і молодих композиторів. Твори Малішевського, виконані під орудою автора, були відзначені нагородами і здобули схвальні відгуки Ц. Кюї, Г. Лароша і В. Стасова [Gliński, 1931]. Розглядаючи в листі до Римського-Корсакова Першу симфонію Малішевського, Олександр Глазунов як вимогливий учитель, зауважуючи успіх, критикує різностильність, але наголошує на неабиякому таланті Малішевського як симфоніста. Твори композитора виконувалися також у Варшаві, де він здобув першу премію за фортепіанні п'єси (1902) [Wroński, 1932].

У 1908 році, за рекомендацією Римського-Корсакова і Глазунова, Вітольд Малішевський обійняв посаду директора музичних класів IPMT в Одесі. Його переїзд до Одеси збігся в часі з іншою подією, важливою в контексті нашої розвідки, майже «космічною» за масштабами. Описуючи початок кризи в мистецтві 1908 року («The Twentieth Century Crisis») — «So, now in 1908, Schoenberg is already giving up the struggle to preserve tonality, to contain post-Wagnerian chromaticism», — Леонард Бернстайн наводить пророчі слова «Ich fühle Luft von anderem Planeten» [Bernstein, 1976, p. 263–268]². Для розуміння творчості композитора надзвичайно важливо, що він,

¹ «Удостоен диплома премии Михайловского Дворца» [ЦГИА СПб. Ф. 361. Оп. 13. Д. 49] (на основі архівних розвідок і власноручних копій документів, які люб'язно надала професор Кіра Іванівна Шамасва).

² «Я відчуваю повітря з іншої планети» — рядок із тексту Стефана Георга (Stefan George), використаний у фіналі Струнного квартету № 2, оп. 10 (1908) Арнольда Шенберга.

попри виклик часу і модні віяння, до кінця життя дотримувався класичного мелодизму, як і Морис Равель та інші видатні музиканти¹. З іншого боку, не можна не помітити, що погляди Малішевського були дещо консервативними.

В. Малішевському належить значний внесок у становлення музичного мистецтва в Україні. Реформи, які він мав здійснити в Одесі, не були простими, хоча місто мало свою славу музичну історію [Розенберг, 1995]. Принагідно зазначимо, що Олександр Зілоті свого часу (1893) відмовився очолити музичну справу в Одесі, посилаючись на відсутність у місті значних музикантів, які могли б стати його одноподумцями [Зілоті, 1963, с. 141–144].

У 1913 році Малішевський заснував і очолив першу на півдні України консерваторію — Одеську. Цей заклад також став важливим музичним осередком на півдні Східної Європи (фото 3, 4). Ректор В. Малішевський залучив до роботи відомих фахівців місцевого музичного училища, на базі якого й було створено консерваторію, запросив викладати європейських музикантів тощо [Розенберг, 1995, с. 76–77]². Приблизно 1914 року в Одеській консерваторії починає працювати випускник Віденської консерваторії, талановитий піаніст (імпровізатор), органіст і композитор Теофіл Ріхтер, батько й наставник Святослава Ріхтера [Назаренко, Вілінський, 2018, с. 121]³.

¹ «Як би там не було, Равель об'єднався з мелодистами і вірить, що музика майбутнього буде мелодійною. До того ж Равель не описує і не пересміює нинішніх експериментів з гармонією. Він відчуває, що музика розвивається ривками, виходячи за межі свого піку в серії експериментів, а потім повертаючись до чогось більш корисного, збагаченого зусиллями експериментів» [Musical Courier, 1928, p. 14] (фото 2).

² Принагідно також згадаємо інших учнів Миколи Римського-Корсакова, які працювали в Одесі: Порфирія Молчанова й Василя Золотарьова (талант якого визнавав його великий учитель).

³ Цікаво, що прізвище Ріхтер ми бачимо і в датованому 1914 роком анонімному документі, фактично доносі, автор якого звинувачує В. Малішевського у тому, що формуючи штат консерваторії, він залучив забагато євреїв та іноземців («Во главе консерватории 6 профессоров и директор — все иностранцы») [За матеріалами архіву К. І. Шамаєвої].

Пізніше в Консерваторії, яку очолював В. Малішевський, почав працювати видатний музикознавець і критик О. Осовський¹ — учень і друг М. Римського-Корсакова, друг і колега О. Глазунова та О. Зілоті, один із керівників Беляєвського гуртка, тісно пов'язаний зі І. Стравінським², С. Прокоф'євим, О. Бенуа і С. Дягілєвим³. У цьому контексті також важливими є зв'язки Олександра Зілоті й Олександра Осовського з Арнольдом Шенбергом, Каролем Шимановським та Феліксом Блюменфельдом [Зілоті, 1963, с. 258]⁴.

В. Малішевський викладав курси з композиції, гармонії, енциклопедії, інструментовки, оркестру й ансамблю. Як диригент, він давав концерти зі студентським оркестром, який виконував твори Л. ван Бетховена, Й. Гайдна, М. Бруха, А. Літольфа, М. Римського-Корсакова й О. Бородіна. До одеського періоду належить теоретична праця Малішевського «Вчення про модуляції» (1915), яку автор присвятив М. Римському-Корсакову⁵ (фото 5). Учні В. Малішевського —

¹ Олександр Осовський — двоюрідний брат Миколи Вілінського. Швейцарський музикознавець та історик Алоїз Мозер (Robert-Aloys Mooser) називає Олександра Осовського «видатним російським критиком цього періоду» («le plus remarkable critique russe de cette époque») [Mooser, 1994, p. 167]. Також він досить часто згадуваним у сучасних англомовних музикознавчих джерелах.

² Див. наприклад, лист Ігоря Стравінського до Олександра Осовського від 1/14 березня 1911 року, Beaulieu [Beaulieu-sur-Mer, France], у якому композитор наводить лібрето балету «Петрушка» [Кутателадзе, 1963, с. 143–144].

³ Зауважимо, що саме в концертах О. Зілоті за участю О. Осовського С. Дягілев ознайомився з музикою І. Стравінського й С. Прокоф'єва, що мало визначний вплив на розвиток світового балету у XX столітті. Осовському також належить особлива роль у становленні кар'єри молодого Прокоф'єва.

⁴ До речі, Олександр Зілоті й Фелікс Блюменфельд також ювіляри (160-річчя) 2023 року.

⁵ Малишевский В. И. Учение о модуляциях / Изд. Одесского Отделения Императорского Русского Музыкального Общества. Одесса, 1915. 118 с. На жаль, назву книги нерідко наводять з помилкою, як «Учение

Микола Вілінський та Олександр Павленко — стали провідними викладачами Консерваторії. Видатні виконавці — Давид Ойстрах, Еміль Гілельс і Святослав Ріхтер (пов'язаний із консерваторією через її викладача — свого батька) здобули Одеській консерваторії світову славу. Зазначимо, що Е. Гілельс, Д. Ойстрах, Я. Зак, М. Грінберг та інші вивчали курс гармонії у Миколи Вілінського, учня Малішевського. Микола Огренич, ректор Одеської консерваторії (1984–2000), справедливо вважав Малішевського засновником одеської композиторської школи [Назаренко, Вілінський, Волосатих, 2019, с. 27]. Зі школи Вілінського вийшли два ректори Одеської консерваторії — Костянтин Данькевич і Серафим Орфєєв. Згодом К. Данькевич очолював Спілку композиторів України (1956–1967). Інший учень Миколи Вілінського — директор Кишинівської консерваторії, Голова спілки композиторів Молдови (1940–1946 і 1956–1964) Давид Гершфельд.

Повернення В. Малішевського до Варшави сповнене глибокого символізму — нарешті, майже шість десятиріч потому, здійснилася мрія Юзефа Малішевського — побачити вільну Польщу, хоча б і очима сина. До Варшави Малішевський приїхав вже визнаним майстром, шанованим музикантом, засновником відомої в Європі консерваторії, проте Варшава тих часів по праву належала таланту видатного польського композитора Кароля Шимановського. В. Малішевський не приєднався до сонму прихильників свого видатного колеги. Натомість, у варшавських музичних колах відбулася певна поляризація: дехто навіть сприймав В. Малішевського як

о модуляции». Презентуючи свою щойно надруковану працю очільниці ІРМО О. Г. Саксен-Альтенбурзькій, автор зазначав: «Я не считаю свою работу законченной — имеется материал для новых глав, кое-где могут быть введены поправки, кое-что можно сократить, иначе осветить и т. д. Но в издании этой КНИГИ ощущалась большая потребность среди учащихся <...> книга издана Одесским отделением. Эта новая и красивая деятельность Отделения началась по мысли В. А. Орлова и в дальнейшем своём развитии будет стремиться к изданию пособий по всем обязательным предметам» [Письмо 27.11.1915. ЦГИА СПб. Ф. 408. Оп. 1. Д. 811].

рятівника класичного мелодичного напрямку [Dziadek, 2008, р. 106–107]. На жаль, діалог двох маестро обмежився офіційним листуванням¹ і не переріс у співпрацю, яка могла б, враховуючи великий досвід В. Малішевського, застерегти, або навіть уберегти К. Шимановського від фіаско грандіозних планів щодо реформи Варшавської музичної академії, яка обернулося для митця особистою трагедією [Wightman, 1999, р. 310–333]².

В. Малішевський увійшов у коло музичної еліти Варшави. Його найвідоміші вихованці — Вітольд Лютославський і Анджей Пануфнік (клас музичних форм) — залишили теплі згадки про митця. В. Малішевський у листі-рекомендації написав про Лютославського: «... З часів Шопена не було в консерваторії такого талановитого учня»³ [Gwizdalanka, Meyer, 2005, s. 52, 76]. Що ж до Пануфніка, то Малішевський перший вказав на неабиякий талант молодого композитора [Назаренко, Вілінський, Волосатих, 2019, с. 32]. Серед вихованців класу В. Малішевського були такі відомі музиканти,

¹ Мета прогресивних реформ Шимановського-ректора — створити Академію музики у Варшаві. Але впровадження в Консерваторії цих реформ виявилось надто складним, їх не підтримало Міністерство, їм чинили опір частина музикантів. Волею долі сталося так, що Вітольд Малішевський за дорученням Міністра мав здійснити зворотну реорганізацію закладу. Його листування з Шимановським — це відображення трагічних часів для композитора, який відхилив пропозиції залишитися на посаді професора й офіційно подав у відставку (див. листи 25, 26, 36, 38 [Szymanowski. Korespondencja, 2002, s. 110–112; 133–134; 135–136; Panufnik, 1987, р. 45–46]).

Серед кореспонденції Шимановського за 1929 р. привертає увагу лист студентів Консерваторії на підтримку хворого ректора. Лист підписала, зокрема, й Магда Малішевська (Magda Maliszewska) — дочка Вітольда Малішевського (лист 496 Bratnia Pomoc Uczniów Konserwatorium Muzycznego w Warszawie do Karola Szymanowskiego w Davos. Warszawa 4 X 1929) [Szymanowski. Korespondencja, 1997, s. 296–297].

² Див. також про візит Пануфніка до Шимановського у Закопане в цей трагічний для польського митця час [Panufnik, 1987, р. 45–47].

³ «... że od czasów Chopina nie było w tej uchełni [Варшавській консерваторії] tak utalentowano ucznia».

як Фелікс Лабунський, Болеслав Войтович, Фелікс Рибицький. Важливо наголосити, що його першокласна композиторська школа мала унікальний і універсальний вплив як на «тонального» композитора М. Вілінського, так і на провідного «атонального» композитора сучасності В. Лютославського¹. Звідси випливає, що одновимірна шкала «консервативний — прогресивний» мало придатна для розуміння феномена маестро В. Малішевського.

Визначне досягнення Малішевського — впровадження у Варшавській консерваторії інноваційного курсу теорії музичних форм. В. Лютославський згодом згадував, що цей курс залишився з ним на все життя. Його оригінальність полягала в поєднанні (синергії) динаміко-структурного і психологічного аспектів форми (ідеться власне про психологію сприйняття форми). Як переказує Лютославський, у Малішевського з цим було пов'язане семантично-навантажене поняття «акція» в музичному творі (яке водночас має досить глибокий зв'язок із поняттям «симфонізму») [Lutosławski, Nikolska, 1994, p. 97, 105, 106, 140]². Методику

¹ В інтерв'ю Лютославський описав свою музичну «генеалогію» як залежну від Гайдна, Бетховена, Шопена, Равеля, Дебюссі [Lutosławski, Nikolska, 1994, p. 76, 80, 85, 90, 91].

² В англомовних джерелах польське слово «акція» зазвичай перекладається як «plot». Враховуючи притаманну англійській мові поліфункціональність слів, переклад заслуговує на коментар. На думку авторів, інтерпретуючи термін в українською мовою, слід мати на увазі театральну чи драматичну дію, що семантично відображає драматичні, сюжетні, психологічні, динамічні й структурні аспекти мистецького твору (Lutosławski: “But the concept of ‘action’ is only applicable to musical — not just sonic — phenomena, because music is not to be reduced to sounds: the listeners’ reaction is of great importance. And: I use term with reference to absolute music — not to descriptive (programmatic) music”) [Lutosławski, Nikolska, 1994, p. 140]. Зокрема, Лютославський вказує, що без «акції» нема симфонії [Lutosławski, Nikolska, 1994, p. 97]. У цій розвідці релевантними є також ідеї О. Оссовського щодо симфонізму й форми у творах О. Глазунова («Глазунов и симфонист — понятия совпадающие» [Оссовский, 1907, с. 35, 42–46] Текст цього дослідження за радянських часів був цензурований (прим. авторів статті).

Малішевського, на його думку, можна вважати по-своєму сенсаційною: цей підхід не має нічого спільного із загальноновизнаною тоді традицією німецької музикознавчої школи, яка не враховувала психологічного складника [Owińska, 2010, s. 22–23]. Лютославський убачав первні теорії свого вчителя в музиці Бетховена, який, на думку композитора, грає у своєрідну психологічну гру з уявним слухачем — веде в певному напрямі, а потім несподівано змінює цей напрям [Kaczyński, 2012, p. 31–32]¹. Як цікаву паралель додамо, що видатний канадський піаніст і музичний журналіст Гленн Гульд (Glenn Herbert Gould, 1932–1982), непересічна інтуїція та оригінальні музичні коментарі якого й досі привертають увагу музикознавців, також згадує про драматичну дію та психологічний аргумент («psychological argument»), коментуючи творчість Гайдна, Моцарта і насамперед Бетховена².

Дуглас Раст (Douglas Rust) наводить діаграму, у якій схематично відображено ідею теорії музичних форм Малішевського. У діаграмі визначено чотири характери (*characters*, польською *cztery charaktery*): вступний (*introductory character*); наративний (*narrative character*); перехідний (*transitory character*); завершальний (*finishing character*).

¹ Малішевський викладав свою теорію, спираючись на приклади із сонат Бетховена, які він сам ілюстрував на фортепіано, експромтом, без будь-яких записів. Лютославський гадав, що докладніше викласти цей феномен можна було б тільки у серії лекцій, проте, коли одного разу Малішевський запропонував йому зробити конспекти цих лекцій, він з якоїсь причини відмовився [Owińska, 2010, s. 22–23]. Це також свідчить про значний обсяг матеріалу, викладеного в курсі Малішевського.

Можна лише дивуватися, що це залишилося поза увагою кількох поколінь дослідників аж до детального інтерв'ю Дугласа Расти. Його робота щодо збереження цієї безцінної спадщини, безумовно, дуже важлива.

² Гленн Гульд, зокрема, вважав: «I mean, literally, that the development section in classical sonata was there in order to crystallize the potentialities of opposite forces, and it was precisely Beethoven, whose structural sections were based on the coalition of opposites, who wrote developments until you begged for the return to some kind of sobering tonic reaffirmation» [Cott, 2005, p. 57–58].

Наголошуючи, що це не має нічого спільного з позамузичними (програмними) елементами, В. Лютославський поляризує терміни «форма» і «зміст», розміщуючи наративний характер найближче до полюсу змісту і залишаючи іншим трьом «персонажам» наближатися до полярності форми. Форма — це ідеальна полярність цілеспрямованої (лінійної) музики, а зміст — її нелінійний антипод [Rust, 1995, p. 221] (схема 1).

Схема 1

Музична форма за В. Малішевським
у викладі В. Лютославського

Structural view	Actors in the realm of Maliszewski's Akcja	Semantic view
F	<---- Introductory Character	C
O	Narrative Character ---->	O
R	<---- Transitional Character	N
M	<---- Finishing Character	T

Розглянемо оригінальну концепцію, мета-логіку (мета-аналіз) та індетермінізм у Малішевського. Завдяки індетермінізму його схема, попри звичайну інтуїцію, набуває значно більшої інформативності. Визначення наративу (що, можливо, потребує метафоричної інтерпретації) в музичних творах є результатом аналізу арсеналу художніх прийомів, використаних, зокрема, у симфонічному жанрі.

Усе це безпосередньо наближено до визначення поняття «симфонізм»¹, що зазвичай викликає ускладнення, незважаючи на численні публікації з цієї тематики. Доцільно також зробити кілька зауважень. По-перше, мета цієї дискусії — не формулювати універсальне поняття симфонізму, і, тим паче, не надавати строгого формального визначення. На думку авторів, формальне визначення так чи так обмежуватиме подальші дослідження. По-друге, вважаємо,

¹ Наголошуючи на тому, що у Малішевського йдеться передусім про музику класичного, романтичного і неоромантичного періодів.

що недоцільно спиратися на стандартні «артикули» теорії симфонізму з радянського музикознавства. Натомість, враховуючи також обмеження обсягу публікації, намагатимемося залишатися в рамках контексту пропонованої розвідки.

Симфонізм¹ можна розглядати як тип музичного пізнання і масштабного, співмірного з архітектурним, мислення, у якому різноманітні музичні елементи — форма, тематичний розвиток, гармонічна мова, оркестровка, ритм — об'єднані внутрішньою драматичною дією і наративною безперервністю. Симфонізм спирається на розширену музичну аргументацію — зазвичай упродовж кількох частин, — яка інтегрує різноманітні музичні ідеї в цілісність. Він потребує органічної еволюції матеріалу в різних частинах, створюючи єдину емоційну й структурну арку.

Кодифікована в класичний період формальна схема (традиційна чотиричастинна структура, яка згодом зазнавала різних трансформацій) сформувала фундаментальну парадигму для симфонічної композиції, забезпечуючи як основу для безперервності, так і відправну точку для подальших інновацій, які відображають змінні естетичні, стилістичні й культурні імперативи.

З моменту атональних проривів Шенберга близько 1908 року та подальшого розвитку класичного авангарду композитори постійно розширювали свої методи і засоби, виходячи за межі традиційної форми [Lutosławski, Nikolska, 1994, р. 97–98], тональності і простої наративності. Проте прагнення симфонізму — цілісності, що розвивається за внутрішньою музичною логікою, — залишається основним ідеалом².

¹ Уперше термін «симфонізм» ужив 1868 року О. М. Серов [1950]. Дефініцію «симфоніст» використовував також М. Балакірев (близько 1904 р.), характеризуючи творчість Ф. Шопена.

² У ХХ столітті симфонічна мова зазнала радикальної трансформації. Композитори пізнього романтизму та неоромантизму часто використовували відверто оповідний підхід, згідно з яким тематичний матеріал тісно пов'язаний із позамузичними програмами, тією чи іншою фіксованою послідовністю розгортання образів (емоційних арок) тощо.

Наголосимо, що термін «симфонізм» семантично не конгруентний до поняття «симфонічний жанр». Як указує В. Лютославський, справа не в назві, оскільки є як «несимфонічні» симфонії, так і твори, які формально не належать до симфонічних жанрів, хоча й містять ознаки симфонізму [Lutosławski, Nikolska, 1994, p. 97]¹. Тому краще розглядати симфонізм як феномен (явище)², який має невід'ємні складові:

1. Драматична дія, конфлікт і його вирішення («аксја», за Малішевським)³;

2. Архітектонічно досконала форма [Оссовский, 1907, с. 42];

Ця традиція зберігалася в ранньомодерну добу, але композитори шукали нові способи структурування великомасштабних творів.

Коли абстракція стала центральною проблемою, такі композитори, як Стравінський, Шенберг і Барток, а пізніше Лютославський і Пануфник, відійшли від традиційного наративу, наголошуючи на структурній цілості, тембральній винахідливості й мотивній когерентності. Перехід до атональності, серіалізму і нових формальних принципів уможливив інший тип музичної оповіді — менш залежний від звичайних емоційних траєкторій і більше зосереджений на чистій звуковій і архітектурній логіці. Така еволюція симфонічної мови відображає ширші інтелектуальні й мистецькі рухи ХХ століття: з розвитком абстрактного мислення змінювалися не лише музика, а й образотворче мистецтво, література й філософія.

¹ Не кожній симфонії властиві ознаки симфонізму: буває, що великим творам бракує обсягу для драматургічного розгортання і вибудовування чіткої архітектоніки. Але навіть великі за обсягом симфонії можуть не мати ознак симфонізму, якщо їхні частини не будуть охоплені єдиною концепцією і наскрізним розвитком тематизму («it must be “sweeping” in its breath» [Lutosławski, Nikolska, 1994, p. 97]).

² Поза тим, що можна розглядати симфонізм як категорію.

³ За влучним та образним визначенням Тамари Гнатів: «Симфонізм — це розгорнуте полотно, яке можна порівняти з великим романом, у якому герой, а радше сам композитор, проживає довге життя, багато різноманітних життєвих колізій, і висновок може бути перемогою або фіаско. Інколи проблема фіналу залишається відкритою. Проблема фіналу — складна для композитора» [за матеріалами розмови з Ю. Вілінським].

Фактично цю ж специфічну «подієвість» на матеріалі творчості Бетховена розглядає О. Серов, побіжно характеризуючи еволюцію симфонічної творчості попереднього етапу [Серов, 1950].



1. Польські повстанці під Ковелем. «Le Monde illustrè» від 11 квітня 1863 року (№ 313, с. 233)

14
MUSICAL COURIER
January 26, 1928

Ravel Predicts a Return to Melody

Maurice Ravel is in America. That is a fact of importance so great that for the moment it seems to overshadow other things. To have with us a musician who for the past generation has been recognized as one of the greatest composers in the world is a rare privilege that no music lover is likely to underestimate.

Ravel is a man who has apparently shunned publicity. It is a well known fact that in his native France he is a difficult man to meet, a man who has no very warm welcome for the average newspaper interviewer, and who for the past twenty-five or thirty years has worked quietly along at his calling producing one gem after another, and only occasionally coming to the foreground to take part in or to superintend their presentation.

People who think of Ravel are likely to think of him in whatever way his life and work have particularly appealed to them individually. To some music lovers he was best known by his splendid piano compositions—his *Jeu d'eau*, his waltzes, the three poems of *Gaspard de la nuit*; to others he will be recalled for his *Rhapsodie Espagnole*, his orchestra waltzes; to others again, his string quartet, his songs, his orchestra pieces, or his music for the stage will make the greatest appeal. However that may be, it is sure that everyone will know Ravel from one side or another and will have found something in the general trend of his music that accounts for his universal reputation.

Ravel very courteously received an interviewer of the *Musical Courier* a few days after his arrival in New York. Unfortunately, it was necessary a brief interview, for rehearsing has been necessary for his American appearance with the artists who are to assist him, and Lisa Roma, the soprano who is doing his songs throughout this tour, came in for rehearsal while the interview was in progress. However, a few interesting ideas were received and one obtained a general picture of Ravel as he is today. A description of him may not be out of place. He is small and slight. His hair is getting gray. He has strong features and a definite, incisive way of expressing himself, though he appears to be inclined to take things from their humorous side. By way of starting a conversation Ravel asked the interviewer what he had to talk about, and the interviewer replied, "Everything. Music of the past, present and the future." Mr. Ravel laughingly said that he could speak for the music of the past and the music of the present, but as for the future, that was beyond his prediction.



And yet he did predict, and his prediction was that there would be a revolution toward melody. In fact, he pointed out that he himself had already started a revolution toward melody, and although the experiments that were begun in the last decade of the nineteenth century in excessive harmonization were still being tried, yet if one looked a little deeper one must perceive that the harmonic concept was running its course and reaching its end. He pointed out that in Debussy's quartet the tendency was almost entirely harmonic, while in his own he turned definitely to melody (Debussy's string quartet was first heard in 1892 and Ravel's quartet was written ten years later). It may be well to indicate at this point that Debussy's trend was more and more towards the harmonic, what was known in those days as impressionism. Ravel has definitely escaped from impressionism, if it is an escape, which is a question which cannot be argued here. However that may be, Ravel allied himself with the melodists and he believes that the music of the future will be melodic music.

At the same time Ravel does not deny or ridicule present experiments in harmony. He feels that music advances in a jerky manner, going beyond its peak in a series of experiments and then reverting to something more useful, enriched by the efforts of the experimenters. He points out that France, where the impressionistic school had its birth, and its greatest strength has been the least influenced by Schoenberg and the school of dissonance. He also points out that the school of modern France has influenced music the world over and has had, particularly, a great influence on the harmonization of popular music.

Speaking of popular music, Ravel is intensely interested in jazz. He says it is the most important innovation of the present time, the one music of the world which is establishing something definitely new and definitely national. Speaking of his own music, of which the last movement is a "Blue," he says that people find it amusing but that it was not intended to be amusing. To him the general trend of our American music is galling, a yearning towards something unperceived and unexpressed, but still poignantly desired. The interviewer remarked that it was impossible for the American to see in jazz what the European saw in it, and that so far as our experience has gone the people of

continental Europe have shown themselves unable to write real jazz. To that Ravel replied that we were still treating jazz as frank folk music, but that in Europe they were treating it as material for serious composition, and he said that this was exactly what took place in the days of classical composition, that the sarabande, or the minuet, or gigue of the classic composer were not the same as those dances as they rose among the people. It seems, unless the interviewer misunderstood what Ravel intended to say, that the composers of Europe would take jazz just as they have taken folk songs for the basis of serious works, such as Spanish or Hungarian rhapsodies, Italian fantasias, and so on. At all events, the color and the rhythm and the spirit of jazz appear to Ravel as entirely new, of extraordinary interest, and of the greatest value as the basis for serious composition.

He said another thing on this same subject that is of interest. He pointed out that although America is made up of people from all sorts of countries, it has made for itself a distinct personality of its own, and that in exactly the same way American popular music, which is made up of influences from everywhere, has a personality that is absolutely and distinctly its own. He says that it is ridiculous to attempt to find out where jazz came from or to give any individual source the credit for it; just as ridiculous as to give any particular source the sole credit for America's striking personality. It is quite impossible, according to Ravel, to explain the derivation of jazz or the derivation of what is recognizable to any foreigner as Americanism.

Naegele Soloist with American Orchestral Society

On January 30 the American Orchestral Society will present Charles Naegele, American pianist, as the feature of its program. Mr. Naegele will play the Saint-Saens Concerto No. 5 in F major. This concerto is very little heard; in fact, it is the only one of Saint-Saens' concertos which he himself did not play for the American tour a few years ago. For though it is, perhaps, the most brilliant of the Saint-Saens concertos, it nevertheless requires extremely delicate and rapid finger work. From the last movement comes the principal material and theme for Saint-Saens' brilliant concert study, the *Toccata*.

William Martin's Success in Faust

The rapidly growing success of William Martin, young American tenor, in the part of Faust at the Paris Opera, is attracting general attention. Engaged for a few months in January, he has now been asked to sign a contract until next summer. The number of roles assigned him is increasing, and the fact that he is repeating them frequently is the most eloquent proof of satisfaction.

Martin gives an excellent performance of Faust. His melodizing is impeccable and his acting convincing. On the high notes his voice is especially good, the tones being well produced and clear. His diction likewise is excellent.

2. Фрагмент сторінки з «Musical Courier» за січень 1928 року

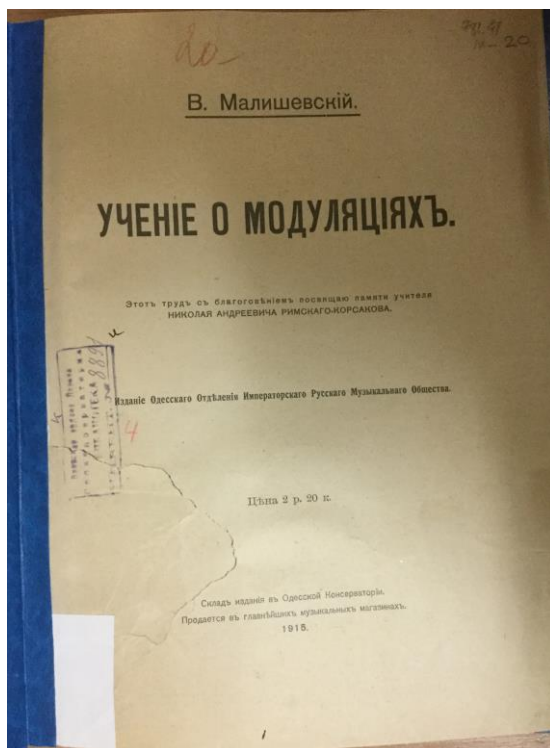


**3. Група учнів Консерваторії
на чолі з головою Одеського відділення ІРМТ
Василем Орловим (1) і Вітольдом Малішевським (2).
Ліворуч (стоїть в уніформі), ймовірно, Микола Вілінський.
Фото з газети «Одесские Новости» від 7 вересня 1913 року**



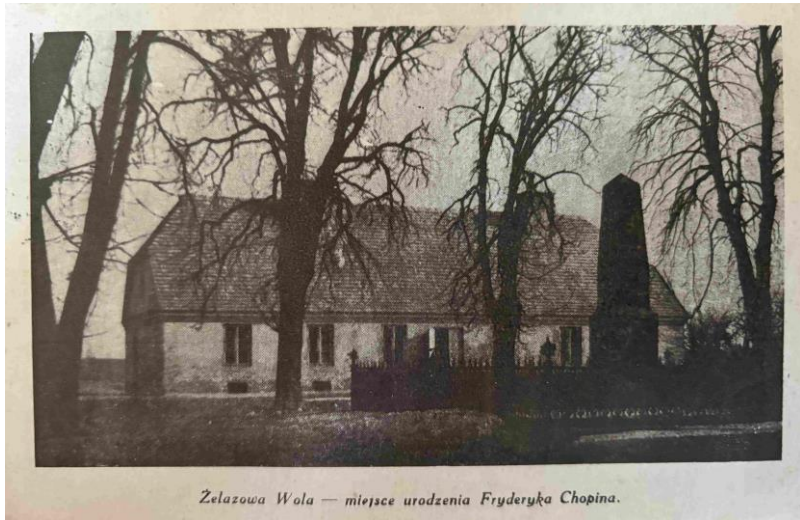
4. Перший випуск Одеської консерваторії

**5. Обкладинка
роботи Вітольда
Малишевського
«Ученіє
о модуляціяхъ»
(примірник
із бібліотеки
НМАУ імені
П. І. Чайковського)**



**6. Микола
Вілінський
зі студентами.
Одеська
консерваторія.
1930-ті роки**





7. Рідний дім Фридерика Шопена в Желязовій Волі.
Раритетна польська листівка, видана після 1894 року (архів авторів)



8. Вітольд Малішевський, директор Музичної школи імені Фридерика Шопена у Варшаві, з учнями
(<https://polona.pl/item/5862675/0/>)



**9. Урочистий банкет на честь Моріса Равеля і Маргеріт Лонг.
Вітольд Малішевський сидить напроти Моріса Равеля.
Hotel Europejski. Березень 1932, Варшава**
Ілюстрація з видання: Gołębiowski M. Filarmonia w Warszawie.
1901–1976. PWM, 1976. 360 s.



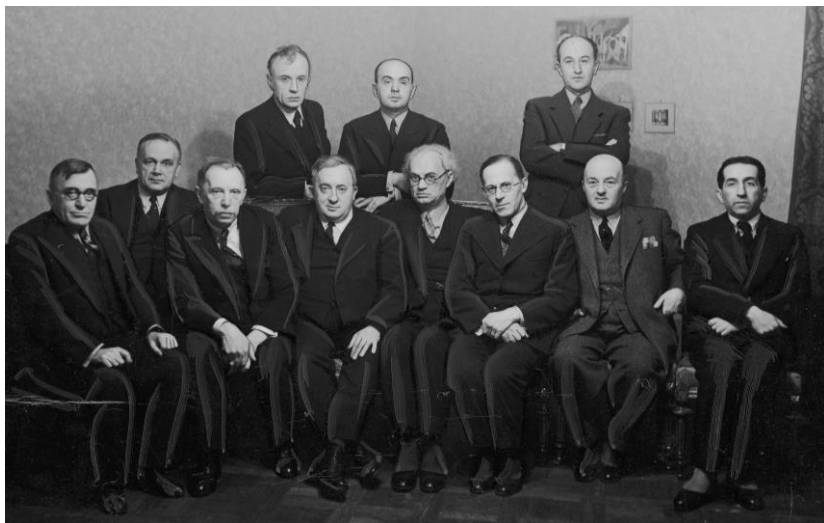
10. Варшава. Teatr Wielki



11. Варшавська філармонія (початок 1900-х)



12. Варшавська консерваторія до 1939 року



13. Художня рада Варшавської опери. 1937 рік.
 Тадеуш Чернявський, Пьотр Ритель, Вітольд Малішевський,
 Кароль Стромєнгер, Людомир Ружицький, Єжи Мазаракі,
 Єугеніш Моравський, Казімеж Сікорський, Адам Венявський,
 Збігнев Джевецький, Міхал Кондрацький



**14. Будівля Міністерства релігійних віросповідань
 і народної освіти до 1939 року**



15. Варшава. Театральна площа



16. Варшава. 1945 рік

3. Наратив, що наскрізно пов'язує частини¹;
4. Симфонічний розвиток (симфонічне «дихання»)²;
5. Симфонічна мова (програмна або більш абстрактна)³.

Отже, синергічним поєднанням цих складників завдяки композиторському таланту і визначається явище симфонізму. На думку авторів, теорія музичних форм Малішевського (у викладі Лютославського) і особливо її подальший розвиток можуть стати корисним інструментом для дослідження симфонічних творів.

У наш час наративний аналіз у музиці — це напрям досліджень сучасного музикознавства, який активно розвивається⁴. Рассел Міллард (Russel Millard), здійснюючи огляд праць із наративного аналізу (narratology), вказує на сучасну, так звану «третю хвилю» дослідників (наративний аналіз пост-тональної музики), яка, зокрема, пов'язана з вивченням «аксії» Лютославського, тобто з його інтерпретацією метода Вітольда Малішевського⁵.

¹ Музичний сюжет як струнка послідовність взаємопов'язаних музичних подій, єдиний задум — «płot», за Лютославським [Lutosławski, Nikolska, 1994, p. 97].

² «Unfrozen Architecture», за визначенням Пануфніка [Panufnik, 1987, p. 327]. Ірина Вілінська: «Якщо архітектура — це застигла музика, то симфонія — це архітектура, що ожила» [за спогадами Ю. Вілінського].

³ Поняття «симфонічна мова» застосовується до комплексу засобів виражальності, притаманного симфонічній композиції конкретного митця.

⁴ Зазначимо, що у працях Ніколаса Рейланда (Nicholas Reyland) вивчення методу Малішевського (у викладі Лютославського) набуло надзвичайно цікавого розвитку у зв'язку зі знайденими в архіві Лютославського (Paul Sacher Stiftung, Basel Switzerland) неопублікованих лекцій польського композитора [Reyland, 2007]. Додамо, що саме Ніколас Рейланд перший із науковців заперечив так званий вплив Асаф'єва [Назаренко et al., 2019]. Цікаво, і це важливо з погляду «науки про впливи», за жартом Тадеуша Бой-Желенського (Tadeusz Boy-Żeleński, 1874–1941), що Осовський прохолодно ставився до наративного аналізу, принаймні в симфонічних творах Глазунова [Осовский, 1907, с. 47].

⁵ На думку Рассела Мілларда, вивчення пост-тональної музики раніше виходило за межі наративного аналізу [Millard, 2018, p. 5, 32].

У 1937 році, відповідаючи на анкету щомісячного журналу «Muzyka Polska», Вітольд Малішевський виявляє глибоку громадянську та філософську позицію щодо автономії митця й недоторканності культурного життя. Він висловлює спокійний, але рішучий опір становленню тоталітарних режимів у Європі, відкидаючи підпорядкування мистецтва політичним завданням. Для Малішевського мистецька свобода не тільки привілей, а й моральний імператив, необхідний для самої суті творчості й гідності як особистості, так і нації. Зокрема, він вважає:

У культурному житті суспільства слід розрізняти два процеси: перший — основоположний — це поява великих цінностей у науці й мистецтві; другий — поширення культури серед нації. У першому випадку упорядкування може бути лише опосередкованим, без втручання у творчий процес: можна надати загальну моральну і матеріальну підтримку, завжди забезпечуючи свободу думки та вираження. Варто пам'ятати, що не уряди керують думкою, а радше вона керує державою та світом.

Другий процес може і має бути цілеспрямовано організований. Ідейна основа такої організації — прагнення залучити найширші верстви суспільства до національної і загальнолюдської культури. Наука й мистецтво не мають бути привілеєм тільки заможних класів, бо належать усім. У цій організаційній праці — яка є передусім суспільним завданням — держава може бути корисною, особливо там, де зусиль самого суспільства недостатньо. Тут насамперед ідеться про фінансову допомогу. Державна скарбниця, утворена спільними зусиллями народу, може бути спрямована на культурні завдання відповідно до волі суспільства [Maliszewski, 1937, s. 16].

Зв'язки з улюбленою Одесою Малішевський підтримував, навіть уже перебуваючи у Варшаві. Зокрема, у листуванні з Миколою Вілінським обговорював можливість приїзду

до міста з авторським концертом. Але з відомих причин ці плани не реалізувалися. Вітольд Малішевський пішов із життя 18 липня 1939 року в Заліссі, поблизу Варшави [Назаренко, Вілінський, Волосатих, 2019, с. 35].

Епоха добігала кінця, до початку світової війни лишалися лічені тижні... (фото 8–16).

За радянських часів визначний внесок Вігольда Малішевського в розвиток музичної культури свідомо ігнорували. Він став об'єктом *de-facto* мракобісного ідеологічного випадку з боку Бориса Асаф'єва, що, до речі, ущент руйнує живучі міфи про «початково порядного» Б. Асаф'єва [Назаренко, Вілінський, Волосатих, 2019, с. 27–28]. Зауважимо, що за часів появи цієї безглуздої тиради більшість музикантів ігнорували її як ще одну абсурдну витівку¹. Але пізніше, у радянські часи, і, що особливо дивно, — у пострадянські, деякі фахівці вважали її своєрідною директивною вказівкою².

Досить контрверсійна постать Б. Асаф'єва як критика творчих досягнень В. Малішевського заслуговує на увагу. Попри міфи радянських часів, провідні тогочасні музикознавці і критики (Б. Асаф'єв і Ю. Келдиш) за життя не мали стабільної репутації³, особливо якщо порівняти з такими масштабними постатями, як О. Глазунов, О. Оссовський чи В. Малішевський. Досить показово, що Дмитро Шостакович назвав Ю. Келдиша «шарлатаном», а Б. Асаф'єва — «найбіль-

¹ Можна порівняти це зі ще однією зухвалою заявою Б. Асаф'єва: Дев'яту симфонію Д. Шостаковича він вважав образою для себе. [Shostakovich, Volkov, 1979, p. 111].

² Наприклад: «Здається, творчість Малішевського сьогодні має бути об'єктивно оцінена з огляду й на негативні висловлювання про неї, зокрема Б. В. Асаф'єва й М. Я. Мясковського, і схвалення сучасників» [Розенберг, 1995, с. 71]. Автори вважають, що ні ідеологічно-мотивована критика Асаф'єва, ні інфантильна критика Мясковського в контексті актуального на сьогодні осмислення творчості Малішевського не мають наукового значення.

³ Щодо одіозних ракурсів діяльності Ю. Келдиша в радянському музикознавстві див. дослідження К. Власової [Власова, 2010, с. 126; 192; 315; 375–376].

шим негідником», якого він зустрічав у своєму житті [Мейер, 2006, с. 76, 116]¹. Якщо відома фраза Рональда Рейгана — «*trust, but verify*»² має, окрім політики, якесь інше застосування, то, безумовно, насамперед — до радянського музикознавства, сповненого токсичного змісту, що вимагає від музикознавців особливої пильності. Тож не дивно, що в англомовних музикознавчих джерелах значення Б. Асаф'єва до останнього часу перебільшували. Поширена думка, що він, як впливовий теоретик, починаючи десь із 1914 року, здійснив внесок у теорію симфонічного жанру, музичних форм та інтонації³. Те, що навіть Вітольд Лютославський, чий авторитет як симфоніста є незаперечний, згадує теорію форм Асаф'єва, теж сприяло популяризації останнього на Заході [Назаренко, Вілінський, Волосатих, 2019]⁴. Однак відомий

¹ Вернон Дюк (можливо, під впливом Прокоф'єва) звинувачує Б. Асаф'єва у співпраці з органами і в передчасній смерті С. Прокоф'єва [Duke, 1955, p. 217, 436, 461]. Д. Шостакович згадує, що саме через образи з боку Б. Асаф'єва О. Глазунов вирішив залишити Консерваторію й емігрувати [Shostakovich, Volkov, 1979, p. 178].

² Що вказує на необхідну обережність у дипломатії з радянським блоком.

³ Треба вказати на безпрецедентну за масштабом і глибиною аналізу монографію відомої музикознавиці Еліни Вільянен (Гельсінкі), яка представила об'єктивне дослідження практично всіх праць Асаф'єва, чи не єдине таке у світі [Viljanen, 2016.].

⁴ Уважний аналіз численних інтерв'ю Лютославського, а також загальна характеристика ситуації та зіставлення інших релевантних фактів дає підстави вважати, що композитор, мабуть, помилявся щодо значення і ролі Асаф'єва. Авторі не знайшли підтверджень, що Лютославський особисто читав його праці; на думку авторів, обрії композитора незрівнянно ширші. Але відомо, що Ірина Нікольська в розмові з ним вказує, нібито Асаф'єв (а не О. М. Серов) винайшов термін «симфонізм», до того ж це супроводжується туманим визначенням музикознавця [Lutosławski, Nikolska, 1994, p. 107]. Цікаво порівняти це із твердженням Девіда Хааса (David Edwin Haas) [Haas, 1998, p. 75, див. ще p. 88, 174, 259], а також із тим, як сам Лютославський окреслює поняття симфонізму [Lutosławski, Nikolska, 1994, p. 89, 90, 94, 95, 97, 98, 105–107, 114, 139, 140].

він став як автор статей досить передових чи модних — «*dernier cri*»¹ — за тематикою, але суперечливих за змістом². Від цих позицій він згодом відмовився, зрадивши як свої ідеали, так і своїх найближчих друзів Прокоф'єва і Мясковського³. Те, що Олександра Осовського репресували і тривалий час його праці не публікували⁴, безумовно, створило певну нішу для Асаф'єва. Якщо для більшої частини інтелігенції співпраця з новою владою була, так званою, вимушеною «фаустівською угодою»⁵, то Асаф'єв розглядав це як щасливу нагоду для просування своєї кар'єри. А потім настав досить жалюгідний фінал, коли наприкінці Асаф'єв написав підлабузницького листа до вже мертвого очільника репресій музичного мистецтва А. О. Жданова [Власова, 2010, с. 326; Morrison, 2009, р. 338].

Олена Вілінська, яка особисто була знайома з В. Малішевським, називала Б. В. Асаф'єва «*un intellectuel sans talent*»⁶ що, мабуть, відображало настрої, принаймні частини тогочасних музикантів і критиків [Назаренко, Вілінський, Волосатих, 2019, с. 29]. «Не хватает лишь ...

Див. також інтерв'ю Дугласа Раста із викладом поглядів Люто-славського на різні симфонічні твори, як свої, так і інших композиторів, та природу симфонічного жанру [Rust, 1995].

¹ «*Dernier cri*» — данина моді (буквально — останній крик моди).

² Девід Хаас, зокрема, вказує на туманні метафізичні спекуляції, пророчий тон, витіюваті метафори та неминуче спотворений квазі-тевтонський синтаксис [Haas, 1998, р. 6]. Додамо, що Хаасу належить дуже цікавий аналіз короткої епохи розвитку незалежної від ідеології музичної думки в Ленінграді.

³ У дописах в органи щодо критики провладної позиції Б. Асаф'єва (1948) вказані Б. Лятошинський та І. Белза [Власова, 2010, с. 327, 328].

⁴ Олександр Осовський обіймав посаду товариша міністра юстиції в уряді гетьмана Скоропадського, що й стало підставою для репресій.

⁵ Як відомо, безсмертна душа Йоганна Фауста була врятована!

⁶ Олена Вілінська вельми критично ставилася до «радянських інновацій» і, незважаючи на посади, часто робила досить влучні ремарки. Мала вона ґрунтовну дореволюційну освіту і рішучий характер, якого побоювався навіть бравий Костя Данькевич (так називали його в сім'ї Вілінських).

подлинного таланта создавать материал», — характеризував творчість Асаф'єва Євген Мравінський [цит. за: Власова, 2010, с. 197]. Серед інших, Ігор Стравінський характеризує книгу Асаф'єва як «*well-thought nonsense*» [Stravinsky, 1978, р. 494]¹. Безжальний критик Асаф'єва Д. Шостакович вказує на потік псевдомузичного красномовства і лакейський дух у його працях [Shostakovich, Volkov, 1979, р. 45, 187]². Сергій Прокоф'єв звинувачує Асаф'єва у відвертому плагіаті в балеті «Полум'я Парижа»: «Після “Полум'я Парижа” я сказав Асаф'єву, що коли він приїде в Париж, Société des Auteurs³ накаже йому залишити валізи на вокзалі» [цит. за: Morrison, 2009, р. 337]. Арсеній Котляревський також досить скептично ставився до наукового доробку Асаф'єва (та загалом до його можливостей як науковця), цілком справедливо вважаючи, що музикознавство має впливати з музики, а не з теоретичних побудов чи ідеології⁴. Реальний статус Асаф'єва можна зрозуміти з його листа до Оссовського (а це вже 1930!), у якому

¹ «Надумана нісенітниця». Виникає доречне запитання: чи розумів Борис Асаф'єв, що він пише банальні, або навіть абсурдні речі? На думку авторів, це запитання має риторичний характер.

² Зокрема, наведена критика Асаф'єва, порівняно з іншими незалежними джерелами, вказує на автентичність Мемуарів у викладі С. Волкова (принаймні як апокриф [Мейер, 2006, с. 9]).

Катерина Власова як приклад красномовства наводить цитату із праці Асаф'єва [Власова, 2010, с. 197]. Еквівалентної якості цитати можна знайти в Марка Арановського, який, до речі, вказує, що Асаф'єв не створив системи [Арановський, 2012].

³ La Société des auteurs et compositeurs dramatiques (SACD) — одна з найдавніших інституцій управління авторськими правами (засновано в липні 1777 року).

⁴ А. М. Котляревський: «Аналіз музики не може виходити з теоретичних “умозаключень” чи ідеологічних надбудов, а тільки з глибокого знання самої музики» [з розповіді Т. Ф. Гнатів]. Порівняти з «нічого позамузичного» Лютославського, див. раніше.

Намагаючись урятувати ситуацію із так званою «концепцією», М. Г. Арановський пропонує «системний підхід» до співвідношення музичного твору й інтонації відповідно на макро- й мікрорівнях, що в його викладі сприймається катастрофічним спрощенням.

він визнає критику на свою адресу, викликану обуренням серед музичної спільноти¹. Принаймні певна частина музикантів вважала це «сумбуром замість музикознавства». Наголошуючи на негативних аспектах з метою досягти об'єктивного балансу в тумані некритичних радянських та пострадянських лаудацій, автори пропонованої розвідки далекі від ідеї повного заперечення доробку Асаф'єва. Але, як відомо, треба відділити кукіль від пшениці.

Розглядаючи нинішню ситуацію щодо спадщини В. Малішевського, звісно, можна обговорити кілька релевантних чинників, та все ж вважаємо, головна причина цього криється в давній практиці партійних ідеологів та органів держбезпеки — якщо не вдавалося своєчасно усунути «незручну» людину, починалося винищення її пам'яті і спадщини². Наступним за негативною вагою чинником варто вважати ряд поверхових, якщо не сказати малограмотних, публікацій різних років. Як уже зазначалось, у Радянському Союзі ім'я Вітольда Малішевського тривалий час було під забороною, навіть після смерті Сталіна. Відомості спотворювалися, щоб створити ілюзію його пересічності. У 1950 році (ще за життя «вождя») Одеській консерваторії було присвоєно ім'я знаменитої в Радянському Союзі оперної співачки

¹ Зокрема, «великий» Б. Асаф'єв пише: «А я всего-навсего ещё гимназист, который норовит удрать с урока пораньше...» і так далі у стилі притаманного йому красномовства (Див. лист Б. В. Асаф'єва до О. В. Оссовського від 5 жовтня 1930 р. [Цит. за: Кутателадзе, 1963, с. 129–131, 181]).

² Можна згадати видатну діячку Центральної Ради та УНР, письменницю, перекладачку, родичку М. В. Лисенка — Валерію О'Коннор-Вілінську (1866–1930), пам'ять про яку була винищена за минулих часів. Українська культурологія зазнала чималих непоправних втрат унаслідок загибелі унікальних архівів і артефактів, пов'язаних з цим ім'ям.

Той факт, що Микола Вілінський зберіг листи свого вчителя Малішевського в часи, коли багато сімей українських митців і науковців (передбачаючи смертельну небезпеку!) змушені були знищувати свою архівну кореспонденцію, безумовно, необхідно розглядати як принциповий та мужній вчинок.

Антоніни Нежданової. У «Музичній енциклопедії» за редакцією Ю. Келдиша про митця вміщено скромну статтю — з помилкою в назві його теоретичної праці — «Учение о модуляции» (!), без переліку його учнів, без важливих фактів творчості й біографії [Свирида, 1976]. Згадку про В. Малішевського було вилучено зі спогадів К. Данькевича, опублікованих у нарисі, присвяченому М. Вілінському [Данькевич, 1961; Михайлов, 1962, с. 16–18]. До сторіччя Малішевського, 1973 року, опублікована перша стаття, позбавлена ідеологічної заангажованості, автор якої — Ігор Белза [Бэлза, 1973], учень Бориса Лятошинського. Здавалося б, ситуація нормалізувалася, але коли 1974 року родина Малішевських звернулася до Ірини Вілінської з проханням допомогти з виконанням в Україні його творів, то отримала негативну відповідь влади¹.

Такі фальсифікації були поширені в радянський час і, на жаль, мали певний вплив на Заході. Своєю чергою, деякі західні видання, некритично оперуючи такими «фактами», ще більше вплинули на сучасні дослідження навіть в Україні й Польщі. Як наслідок, щодо творчого доробку В. Малішевського, — поверхові й стримані відгуки, у яких читач не знайде визначення особливостей форми й симфонізму, аналізу тематичного і гармонічного розвитку чи характеристики майстерної оркестровки², але натомість тиражуються безпідставні стереотипи й журналістські кліше³. Один із них —

¹ Лист Інни Кончаковської до Ірини Вілінської від 16 квітня 1974 р. *Архів Вілінських*.

² Для вирішення відомої ще з часів Листа «проблеми критиків», Ірина Вілінська, не без дециї іронії і сарказму, пропонувала створити для них вимоги, аналогічні тим, що вони застосовують до композиторів. Тобто, сформулювати «критерії таланту і майстерності, прогресивності, оригінальності, новаторства, глибини естетичного стилю і, нарешті, наукового доробку чи принаймні освітньої та культурної бази» [за спогадами Ю. Вілінського].

³ Такі кліше часто несуть спотворену інформацію, яка дезорієнтує читачів. Але, і це стосується журналістських кліше, ніхто не може позбавити

пов'язаний із впливом М. Римського-Корсакова й О. Глазунова — остаточно спрощено, на обивательському рівні це визначається як «російський вплив». Тобто навчання у видатних музикантів розглядається як *a priori* суто негативна ознака. Примітно, що значна частина творів Малішевського, написаних у Санкт-Петербурзі, має успіх у сучасної аудиторії. Дилетантське тлумачення призводить до того, що в деяких джерелах так званий «російський вплив» фривольно вживається як синонім естетичної доктрини і власної педагогічної композиторської школи митця¹. Проблема, яка зазвичай вислизає з поля зору дослідників і тому заслуговує на особливу увагу, полягає в тому, що так званий «російський вплив» насправді є відображенням трагедії родини Малішевських. Якби не арешт і заслання батька, Вітольд Малішевський, найімовірніше, вивчав би композицію у Варшаві, Парижі чи Відні. Зазначимо, що його петербурзькі педагоги

композитора права на особисту позицію. Відомо, що нав'язування ультрамодернізму викликало обурення Прокоф'єва, який назвав ідіотом одного із «протагоністів» цього явища [Prokofiev, 2012, p. 138].

¹ Повторюючи ці кліше, автори зазвичай чомусь не згадують про те, що у творчості вплив великих майстрів — це загальний та природний процес. Варто згадати про впливи Мусоргського, Балакірева, Римського-Корсакова і Скрябіна на французьких композиторів, зокрема Дебюссі, Равеля й «Шістку» («Les Six»). Нарешті, одна з найяскравіших зірок Парижа — Ігор Стравінський — належав до школи М. Римського-Корсакова [Panufnik, 1987, p. 85].

Також важко погодитись із зауваженнями, які можна інтерпретувати так, що Малішевський нібито мав допомагати Лютославському вивчати твори авангарду, або що він не розумів музичного контексту творів Стравінського.

У цьому контексті цікаво згадати, що доброго вишколу молодий композитор Пануфнік не відмовляє собі у критиці паризького «*musiquette*»: «Занадто багато п'єс, більших чи менших імен, хоч часто й розумно сконструйованих, здавалося мені, не мають глибокої музичної суті: скоріше, вони потрапляли до категорії, яку описав Падеревський: Більшість творів сучасної музики схожі на газовану воду: ви можете з насолодою її пити, але вона не втамує вашої спраги» [Panufnik, 1987, p. 86].

також зазнавали переслідувань: у царській Росії — М. А. Римський-Корсаков і (de-facto) в Радянському Союзі — О. К. Глазунов¹.

Енциклопедист за освітою, який викликає ремінісценції доби Ренесансу, у тогочасному, дещо провінційному середовищі, Малішевський вирізнявся своєю шляхетною європейськістю. За спогадами багатьох очевидців, він під час навчання і роботи в Росії та Україні ніколи не втрачав своєї унікальної польської ідентичності. Його учень Вернон Дюк назвав свого вчителя витонченим поляком («Polish polish»), польським шармером («Polish charmer»), таким самим шармером, яким був і Кароль Шимановський. Варшавський період має особливе значення у творчому доробку композитора, який саме тоді активно цікавиться польськими мотивами, що, загалом, сприяло подальшій індивідуалізації та розширенню його творчої палітри. Свою Четверту симфонію Малішевський присвятив «Odrodzonej i odnalezionej ojczyźnie» («Відродженій і віднайденій вітчизні»). Ідея Польського Ренесансу (Renesans, Odrozdenie, Złoty wiek Polski) виразно звучить у наративі «Кюявської Фантазії» [Петровська, 2023]. У 1934 році він писав М. Вілінському: «Я насамперед поляк і не можу залишити батьківщину своїх предків: для неї я тепер живу і працюю». В. Лютославський називав свого вчителя «кришталевою» особистістю, посилаючись на його принциповість, чесність і відданість мистецьким принципам [див також: Назаренко, Вілінський, Волосатих, 2019].

Ідеї і настанови В. Малішевського сягають майбутнього — нашого сьогодення і далі. Сповнений гідності вільний митець, який протиставляв себе ідеям тоталітаризму і, як уже наголошувалось, стверджував, «що не уряди керують думкою, а радше вона керує державою та світом» [Maliszewski, 1937,

¹ Радянські «новатори», на чолі з Асаф'євим, фактично вижили з консерваторії Олександра Глазунова, який став її «батьком» після М. Римського-Корсакова. А далі, після еміграції видатного митця, американський композитор Джордж Гершвін шукав можливості навчатися у «непотрібного» (!) Глазунова. [Peuser, 1993, p. 120].

s. 16]! Його теорія музичних форм в інтерпретації Лютославського продовжує надихати сучасних дослідників творчості композитора¹. Малішевський стверджував: «Композитор не має заплющувати очі на сучасні твори, навіть на найяскравіші продукти модернізму, він має бути спроможним знайти в кожному творі хоч частку натхнення і нову художню правду, яка залишиться для майбутніх часів і увійде у твори інших митців» [Maliszewski, 1928]. В. Лютославський виконав настанову Малішевського про допомогу молодим музикантам і переказував його напуття тим із них, які з певної причини відчували незручність користуватися його фондом [Назаренко, Вілінський, Волосатих, 2019, с. 30–31; Lutosławski, Nikolska, 1994, p. 26].

У ширшому контексті, нинішній *status quo* певної байдужості й забудькуватості щодо спадщини Вігольда Малішевського не покращує світового іміджу української чи польської музичної культури. Епоха Малішевського — це невід’ємна частина музичної слави України. Саме Малішевський заклав фундамент, це під його впливом на музичну культуру виховували творчу молодь, завдяки йому сузір’я талановитих виконавців представляють Україну на світовій арені. З другого боку, у деяких джерелах про довоєнну Варшаву часом пишуть як про музичну провінцію, незважаючи на те, що, наприклад, на той час у Сполучених Штатах ще не було композиторської школи². Водночас Лютославський і Пануфнік — це представники саме довоєнної польської композиторської школи. Сформована на основі польської мистецької традиції, довоєнна Варшава була важливим європейським музичним центром. На думку Ягни Данковської, це був період розквіту польської культури [Данковська, 2008], багато провідних європейських композиторів відвідували польську

¹ Надзвичайно цікаво, що ця теорія резонує із сучасною (вже XXI століття!), теорією семантично-синтаксичного (-структурного) дуалізму й принципами сучасної герменевтики (у контексті «Local» vs. «Global»).

² З цієї причини О. Зілоті, професору Джульєрдської школи, доводилося направляти деяких своїх учнів до Парижа й Відня.

столицю і публікували статті у варшавській періодиці. Молодим польським композиторам надавалися спеціальні гранти для продовження навчання в Парижі й Відні.

Життєвий шлях Вітольда Малішевського становить одну з найяскравіших сторінок в історії культурних зв'язків двох країн. Маємо низько вклонитися світлій пам'яті цієї видатної людини, яка присвятила своє життя служінню високим мистецьким ідеалам і вихованню музичних талантів в Україні та Польщі.

Список використаної літератури і джерел

1. Бэлза И. Ф. Витольд Малишевский. *Музыкальная жизнь*. 1973. № 15. С. 22.
2. Власова Е. С. 1948 год в советской музыке : документированное исследование. Москва : Классика-XXI, 2010. 456 с.
3. Данковска Я. Музыкальная мысль Польши в эпоху Витольда Малишевского. *Музичне мистецтво і культура*. Вип. 9. Одеса : Друкарський двір, 2008. С. 16–22.
4. Данькевич К. Ф. [Про М. М. Вілінського. 30 березня 1961 р.]. *ЦДАМЛМ України*. Ф. 1299. Оп. 1. Спр. 56. Арк. 12–13.
5. Экзаменационные листы. *ЦГИА СПб*. Ф. 361. Оп. 13. Д. 49. [Рукописна копія з архіву К. І. Шамаєвої].
6. Зилоти А. И. Письмо П. И. Чайковскому от 16 февраля 1915 г. *Зилоти А. И. Воспоминания и письма* / сост. Л. М. Кутателадзе под ред. А. Н. Раабена. Ленинград : Музгиз, 1963. С. 141–144.
7. Зилоти А. И. Письмо С. С. Прокофьеву от 28 июля 1915 г. *Зилоти А. И. Воспоминания и письма* / сост. Л. М. Кутателадзе под ред. А. Н. Раабена. Ленинград : Музгиз, 1963. С. 258.
8. Кутателадзе Л. М. Из архива А. В. Оссовского. *Театр и музыка. Документы и материалы*. Москва; Ленинград : Наука, 1963. С. 105–170.
9. Малишевский В. И. Письмо председателнице ИРМО Е. Г. Саксен-Альтенбургской. 27.11.1915. *ЦГИА СПб*. Ф. 408. Оп. 1. Д. 811 [Рукописна копія з архіву К. І. Шамаєвої].

10. Малишевский В. И. Учение о модуляциях / Изд. Одесского Отделения Императорского Русского Музыкального Общества. Одесса, 1915. 118 с.
11. Мейер К. Шостакович: жизнь, творчество, время / пер. Е. Гуляевой. Москва : Молодая гвардия, 2006. 439, 9 с. ил.
12. Мирошниченко С. В. Основоположники теоретико-музыковедческой и композиторской школ Одессы: В. Малишевский, П. Молчанов, В. Золотарев. *Одесская консерватория: забытые имена, новые страницы* / гл. ред. Н. Л. Огренич ; Одесская гос. консерватория им. А. В. Неждановой. Одесса, 1994. С. 21–36.
13. Михайлов М. М. М. М. Вілінський: нарис про життя і творчість. Київ : Сов. композитор, 1962. 104 с.
14. Назаренко В. І., Вілінський Ю. С. Ірина Миколаївна Вілінська. Композитор в українській вокальній школі. *Українське музикознавство*. Київ, 2018. Вип. 44. С. 116–137.
15. Назаренко В. І., Вілінський Ю. С., Волосатих О. Ю. Вітольд Малішевський у музичному житті України та Польщі. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. Київ, 2019. № 2 (43). С. 20–48.
16. Оссовский А. В. Александр Константинович Глазунов: его жизнь и творчество. Санкт-Петербург : Т-во Худож. печати, 1907. 52 с.
17. Петровська Н. М. «Куявська фантазія» В. Малішевського в річищі духовно-етичних настанов польського національного відродження першої половини ХХ століття. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журн. 2023. № 3. С. 314–321.
18. Розенберг Р. М. Музыкальная Одесса. Одесса : Ред.-изд. отд. обл. упр. по печ., 1995. 161 с.
19. Свирида И. И. Малишевский Витольд. *Музыкальная энциклопедия* : в 6 т. / гл. ред. Ю. В. Келдыш. Т. 3 : Корто — Октоль. Москва : Сов. энциклопедия, 1976. С. 424.
20. Серов А. Н. Девятая симфония Бетховена, её вклад и смысл. *Серов А. Н. Избранные статьи* : в 2 т. Т. 1. Москва ; Ленинград : Музгиз, 1950. С. 425–434.

21. Шимановські, Блюменфельди, Нейгаузи: музичні родини на перехресті культур : колективна монографія / ред.-упоряд. О. І. Полячок. Кропивницький : Видавець Лисенко В. Ф., 2019. 664 с.
22. Bemstein L. The Unanswered Question. Six Talks at Harvard. Harvard University Press, 1976. 429 p.
23. Cott J. Conversations with Glenn Gould. Chicago ; London : University of Chicago Press, 2005. 160 p.
24. Duke V. Passport to Paris. Boston; Toronto : Little, Brown and Company, 1955. 502 p.
25. Dziadek M. Karol Szymanowski as Chancellor of the Higher School of Music in Warsaw. *Musicology Today*. 2008. Vol. 5. P. 94–117.
26. Gliński M. Witold Maliszewski. Z okazji odznaczenia Państwową Nagrodą Muzyczną. *Muzyka*. 1931. Nr 2. S. 82–83.
27. Gwizdalanka D., Meyer K. Lutosławski. Droga do dojrzałości. Kraków : PWM, 2005. 376 s.
28. Haas D. Leningrad's Modernists. Studies in Composition and Musical Thought, 1917–1932. New York : Peter Lang Inc, 1998. 301 p.
29. International Competition of Polish Music. URL: <https://polishmusiccompetition.pl/> (дата звернення: 20.09.2023).
30. Jasiński R. Koniec epoki: muzyka w Warszawie, 1927–1939. Warszawa : Państwowy Instytut Wydawniczy, 1986. 556 s.
31. Kaczyński M. Spis wszystkich politycznych „przestępców” powiatu łomżyńskiego z 1863 roku. *Powstanie styczniowe na Mazowszu Północno-Wschodnim i Podlasiu w dokumentach archiwalnych* / pod redakcją: D. K. Rembiszewskiej, J. Łupińskiego. 2015. S. 37–40. (Seria: Archiwalia a badania regionalne). URL: https://www.bialystok.ap.gov.pl/arch/lomza/teksty/spis_1863.pdf (accessed: 23.10.2023).
32. Kaczyński T. Conversations with Witold Lutoslawski / revized and expanded ed. London : Chester Music, 2012, 152 p.
33. Karol Szymanowski. Korespondencja : w 4 t / opr. Teresa Chylińska. Kraków : Musica Iagellonica, 1992–2002. Tom 3 : 1927–1931. 1997, ks. 2. 500 s. ; Tom 4 : 1932–1937. 2002. 404 s.
34. London Concerts. *The Musical Times*. 1942. Vol. 83. № 1188 (February). P. 61–62.

35. Lutosławski W., Nikolska I. Conversations with Witold Lutosławski (1987–92). Stockholm : Melos, 1994. 221 p.
36. [Maliszewski W.] Ankieta “Muzyki Polskiej”. Odpowiedź prof. Witolda Maliszewskiego. *Muzyka Polska*. 1937. Nr. I (XV), Styczeń. S. 12–17.
37. Maliszewski W. Na marginesie opery-baletu “Syrena”. *Muzyka*. 1928. № 4–5. 20 Maja. S. 180–181.
38. Millard R. Telling Tales: A Survey of Narratological Approaches to Music. *Current Musicology*. 2018. No. 103. P. 5–44.
39. Mooser R.-A. Souvenirs: Genève 1886–1896, Saint-Pétersbourg 1896–1909. Genève : Georg, 1994. 207 p.
40. Morrison S. The People’s Artist : Prokofiev’s Soviet years. Oxford ; New York : Oxford University Press, 2009. 491 p.
41. Owińska Z. Lutosławski o sobie. Gdańsk : Słowo / obraz Terytoria; Warszawa : Towarzystwo im. Witolda Lutosławskiego, 2010. 148 s.
42. Paja-Stach Ja. Maliszewski Witold. *Encyklopedia muzyczna Polskiego Wydawnictwa Muzycznego. Część biograficzna* : w 12 t. T. 6 : M / red. E. Dziębowska. Kraków : PWM, 2000. S. 56–57.
43. Panufnik A. Composing myself. London : Methuen, 1987. 369 p.
44. Peyser J. The Memory of All That: The Life of George Gershwin. New York : Simon and Schuster, 1993. 320 p.
45. Prokofiev S. Diaries 1924–1933: Prodigal Son. London : Faber and Faber, 2012. 1125 p.
46. Ravel Predicts a Return to Melody. *Musical Courier*. 1928. January 26. P. 14.
47. Reyland N. Lutosławski, ‘Akcja’, and the Poetics of Musical Plot. *Music & Letters*. 2007. Vol. 88. Issue 4. P. 604–631.
48. Rust D. Conversation with Witold Lutosławski. *The Musical Quarterly*. 1995. Vol. 79, Issue 1. P. 207–223.
49. [Shostakovich D.] Testimony : the memoirs of Dmitri Shostakovich / as related to and edited by Solomon Volkov ; transl. from the Russian by Antonina W. Bouis. London : Hamilton, 1979. 238 p.
50. Sieradz M. The Beginnings of Polish Musicology / trans. by Lindsay Davidson. Vol. 20. Berlin ; Bern etc. : Peter Lang, 2020. 573 p.

51. Stravinsky V., Craft R. Stravinsky in pictures and documents. New York : Simon and Schuster, 1978. 688 p.

52. Turska I. Przewodnik Baletowy. Kraków : Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1989. 454 s.

53. Viljanen E. The problem of the modern and tradition: early soviet musical culture and musicological theory of Boris Asafiev (1884–1949). Helsinki : Suomen Semiotican Secura, 2016. 670 p.

54. Wightman A. Karol Szymanowski: His Life and Work. London ; New York : Routledge, Taylor&Francis Group, 1999. 528 p.

55. Wrocki E. Witold Maliszewski. *Orkiestra*. 1932. Rok III. № 2 (17). Luty. S. 23–24.

THE PHENOMENON OF WITOLD MALISZEWSKI: A VIEW FROM THE 21ST CENTURY

The study examines the multifaceted legacy of Witold Maliszewski (1873–1939), an eminent Polish composer, pedagogue, and musical public figure, whose enduring impact and achievements have remained underrepresented in contemporary scholarship, particularly in Western musicological discourse. Drawing on the authors' ongoing research and newly uncovered archival materials from Poland and Ukraine, the study reconstructs Maliszewski's life and contributions — highlighting his foundational role in interwar Polish musical culture and his enduring influence as a teacher of figures such as Mykola Vilinsky and Witold Lutosławski. By integrating music analysis, pedagogical legacy, reception history, and institutional context, the paper addresses persistent historiographical omissions and repositions Maliszewski within the broader European musical landscape.

The Relevance of the Study. Research into the life and legacy of Witold Maliszewski is of particular significance to musicology, as it addresses a longstanding lacuna in scholarly literature and seeks to correct historical imbalances in the remembrance of musical heritage. As a composer, conductor, and pedagogue active across both Ukraine and Poland, Maliszewski's career offers valuable insight into the artistic and intellectual currents that shaped early 20th-century music. His compositional output, especially works created in Warsaw, synthesizes

elements of late Romanticism with a strong grounding in Polish musical traditions, while resisting the emerging tensions of modernist idioms. His influence as a teacher — most notably to Mykola Vilinsky and later Witold Lutosławski — warrants renewed attention, particularly in terms of his pedagogical philosophy and the transmission of musical values. As a founder of the Odessa Conservatory and co-founder of the Chopin Institute, and as a leading figure in Warsaw's institutional musical life, Maliszewski played a formative role in fostering generations of musicians at a time when national music was being actively redefined. Reexamining his legacy allows for a more nuanced reconstruction of Eastern European musical modernity and helps reinsert previously marginalized or suppressed voices into the broader canon of European music history. Despite the breadth of his achievements, Maliszewski remains markedly underrepresented in contemporary scholarship, making this inquiry both timely and essential. In a broader cultural context, the research also reflects the authors' fascination with the vibrant cultural landscape of interwar Warsaw — an epoch whose brief on historical scale but a radiant artistic chapter, is too often unfairly overshadowed by the contemporaneous glamour of the Parisian scene.

Main Objective of the Study. This study seeks to reestablish Witold Maliszewski's rightful place within the broader narrative of European music history by dismantling long-standing myths and addressing ideologically driven distortions that have marginalized his legacy. While earlier accounts have often reduced Maliszewski to a merely conservative or peripheral figure, such portrayals collapse under scholarly scrutiny — an issue made even more troubling when these narratives align with Soviet-era efforts to obscure or discredit his contributions. Advancing the authors' ongoing research, the paper undertakes a critical reexamination of both Polish and Ukrainian archival and other sources — including documents from the Mykola Vilinsky family archive — alongside a broader musicological and objective historical analysis. A central objective is to identify and rectify enduring historiographical distortions, particularly those stemming from uncritical reliance upon Soviet or post-Soviet narratives, which continue to shape even some Western scholarship and, in some instances, perpetuate circular rea-

soning. The study also aims to integrate Ukrainian, Polish, and Western perspectives into a coherent and factually grounded account.

Methodology: Temporal and Aesthetic Dynamics. This study adopts a multi-layered methodological framework aimed at transforming a fragmented, often regionally constrained view of Witold Maliszewski into a coherent and critically grounded historical narrative. The approach combines microhistorical reconstruction with broader sociopolitical, cultural, and aesthetic analysis. Local archival findings — such as the persecution of Maliszewski's family or his institutional appointments — are embedded within wider European and global dynamics, such as the cultural crisis of 1908 or the redefinition of national musical identities.

The authors employ a unified, systematic mode of inquiry that resists ideological distortion and historiographical inertia. At the core of this methodology lies the integration of ontic reconstruction (fact-based archival work) with epistemic interpretation (theoretical and contextual understanding), enabling a balance between documented evidence and reflective analysis. Importantly, the research seeks to overcome parochial or reductive treatments of Maliszewski's role by articulating a more generalizable conceptual model — one that situates his contributions not only within Polish and Ukrainian contexts, but also within the broader framework of European music history. In doing so, the study reflects a commitment to reconstructing a more complete, intellectually rigorous picture of artistic continuity and disruption across early 20th-century musical modernity.

Main Results. This study positions Witold Maliszewski as a pivotal, though long-underrecognized, figure in European music history. His life and work provide a compelling case study for understanding the mechanisms through which certain artistic legacies are canonized while others are marginalized or almost forgotten. The findings of this research can be summarized in several key areas:

1. Maliszewski's Compositional Method and Aesthetic Position.

Maliszewski's oeuvre reveals a distinctive synthesis of late-Romantic expressiveness and Polish national idioms, integrated with structural rigor and formal clarity. His works resist the dominant aesthetic

movements of his time — particularly modernist and avant-garde agendas — while maintaining a high level of technical and emotional sophistication. This aesthetic stance was not merely conservative but consciously rooted in artistic integrity and cultural continuity.

2. Pedagogical Innovation and Institutional Legacy.

Maliszewski developed a unique pedagogical approach, especially in the teaching of musical form, which had a profound influence on subsequent generations of musicians. His students, including Mykola Vilinsky and Witold Lutosławski, testify to the reach of his educational philosophy. As the founder of the Odessa Conservatory, co-founder of the Chopin Institute, and a central figure in the musical life of interwar Warsaw, his institutional work laid crucial foundations for musical education in Eastern Europe and beyond.

3. Historiographical Correction and Cultural Recontextualization.

By critically examining Polish, Ukrainian, and Western sources — many of which have perpetuated distorted or ideologically influenced narratives — this study identifies and corrects longstanding historiographical biases. It challenges the portrayal of Maliszewski as a marginal or overly conservative figure, particularly where such portrayals align with Soviet-era attempts to suppress some aspects of Polish national culture.

In conclusion, the research reaffirms Maliszewski's rightful place in the broader European musical canon. His contributions — as composer, pedagogue, and institution builder — extend far beyond regional significance. They represent a vital thread in the fabric of 20th-century musical modernity, grounded in cultural identity and pedagogical excellence.

Witold Maliszewski: A Contemporary perspective on his Life and Legacy. Witold Maliszewski (1873–1939) was born 150 years ago — a milestone commemorated on July 20, 2023. The Polish composer stands as one of the key figures in the development of music in Eastern Europe during the first half of the 20th century. Although his work and influence have largely been overshadowed by the political and cultural shifts of the Soviet era, a closer examination of his life and career reveals his significant contributions to Ukrainian, Polish and European music history. His compositions, educational innovations, and the role

as a founder of musical institutions make him a compelling subject for research and reassessment. This paper explores Maliszewski's life, legacy, and cultural significance, emphasizing his unique place in European music, his educational impact, and the historiographical distortions that have shaped his posthumous reputation.

Early Life and Education. Witold Maliszewski was born on July 20, 1873, in Mohyliv-Podilskyi, a town that was then part of the Russian Empire, now in Ukraine. He was born into a Polish noble family, a background that would later influence his identity and the trajectory of his career. His father, Józef Maliszewski, was a Polish patriot, whose participation in the January Uprising (1863) led to persecution by the Tsarist authorities. Later, this forced the family to relocate to various parts of the Russian Empire, shaping the young Maliszewski's early experiences.

Maliszewski initially pursued his musical studies under Mikhail Ippolitov-Ivanov in Tiflis, then the Russian Empire. He graduated from the Imperial Military Medical Academy and studied mathematics at the Saint Petersburg University. But his passion for music led him to shift his focus. He entered the Saint Petersburg Conservatory in 1898, where he studied composition under the guidance of Nikolai Rimsky-Korsakov, Alexander Glazunov (musical forms) and music theory with August Bernhard. These formative years provided him with a robust classical foundation that would later illuminate his work as both a composer and educator.

Career and Educational Impact. After completing his studies in 1902, Maliszewski's career took a significant turn. He was appointed as the director of the Odesa musical school of the Russian Musical Society in 1908, which set the stage for his future contributions to musical education. In 1913, he founded the Odesa Conservatory, where he would serve as rector and professor of composition until 1921. Maliszewski's time in Odesa was marked by his dedication to nurturing a new generation of musicians — among them Emil Gilels, David Oistrakh, and Sviatoslav Richter (who was connected to the conservatory through his father) — figures who would later go on to shape the course of 20th-century music. His distinguished composition student

Mykola Vilinsky, a renowned Ukrainian composer and pedagogue, greatly benefited from Maliszewski's mentorship and, as Maliszewski's artistic and intellectual heir, went on to become a prominent figure in Ukrainian music.

Following the turbulence of the Russian Revolution and the political upheavals in Ukraine, Maliszewski moved to Warsaw in 1921. His arrival in Poland marked a new chapter in his career, where he continued to make significant contributions to music education.

In Warsaw Maliszewski was among of the founders of the Chopin Institute in Warsaw (1934). He held the position of professor at the Warsaw Conservatory of Music (1921–1925 and 1931–1939), was the director of the Warsaw Musical Society (1925–1927) and at the same time the director of the Chopin School of Music in Warsaw. Maliszewski also served as Chairman of the jury for the First Chopin Competition (1927) and headed the Music Department at the Ministry of Religious Affairs and Public Education (Poland) (1927–1934). Among his most notable students were Witold Lutosławski, Andrzej Panufnik (class of musical forms). Lutosławski, one of Poland's most famous composers, recalled Maliszewski's lectures on musical form as highly influential, praising the depth and clarity of his teaching. Lutosławski and Panufnik would later achieve great success by establishing themselves as the world's leading symphonists.

Contributions to Music Composition. The composer's creative output is multifaceted and complex; his style and aesthetic doctrine resist simplistic schemes — particularly those that assess talent and mastery primarily through the lens of prevailing trends or the so-called notion of 'progressiveness'. Maliszewski's oeuvre spans several genres, including symphonies, operas, ballets, and chamber music. His symphonic works, including his four symphonies, are some of his most enduring contributions. Notably, his Fourth Symphony, Op. 21, composed in the aftermath of World War I, is a poignant reflection of the rebirth of the Polish nation and showcases his skill in integrating nationalistic themes within a symphonic context. His Piano Concerto in B-flat minor, Op. 29 (1938), also stands out as a testament to his ability to blend formal complexity with emotional depth.

In addition to his symphonic and orchestral compositions, Maliszewski composed opera-ballets such as *Syrena* (1927) and *Boruta* (1929). These works demonstrate his innovative use of the stage and his ability to integrate narrative and music in ways that were distinctive for the time. His incorporation of Polish folk elements into his music, particularly in works like *Fantazja kujawska* (1928), highlights his commitment to the nationalistic movement in music that was gaining momentum in Poland and Eastern Europe during the interwar period.

Personality. Contemporaries held Maliszewski in high esteem for his talent, professionalism, and natural charisma. According to those who knew him, even before his return to Poland, he always carried with him the unique and unmistakable aura of Polish noble identity. This inner nobility, expressed through quiet dignity influenced his interactions with students and colleagues alike. It shaped the atmosphere of his teaching, where discipline, refinement, and a deep sense of artistic purpose coexisted.

It was Maliszewski who, when facing imminent danger to himself and his loved ones in Odesa, which had fallen to the Bolsheviks, made a courageous attempt to rescue Mykola Vilinsky and his family. It was Maliszewski who offered Witold Lutosławski free tuition — on the condition that he, in turn, would one day help younger musicians. It was Maliszewski who first discerned the talent of the young Andrzej Panufnik and instilled in him confidence by remarking that compositional individuality was the rarest of gifts — and that Panufnik possessed it. Lutosławski, in numerous interviews, expressed deep admiration for his teacher, praising his unwavering integrity and artistic ideals, and referring to him as ‘a crystal person’.

Recognition and Legacy. Despite his significant achievements, Maliszewski’s reputation suffered during the Soviet era. His works were suppressed in the Soviet Union, and the Odesa Conservatory, which he had founded, was renamed after Antonina Nezhdanova in 1950, erasing his legacy from the institution he had built. This suppression, coupled with the larger ideological shifts in Eastern Europe, the Cold War’s reductive historiography, post-Soviet research stagnation contributed to the curious historical amnesia regarding his legacy and his oeuvre in the decades following his death in 1939.

Nevertheless, his influence can be seen in the works of his students, especially Lutosławski, who carried forward the traditions of rigorous musical form and deep intellectual engagement with the strong modern idiom in his compositions. The rehabilitation of Maliszewski's legacy has been slow but ongoing, as scholars and musicians alike seek to reintroduce his music to contemporary audiences.

Ideological Distortions and Historiographical Challenges.

If Ronald Reagan's famous remark 'Trust by verify' has any application beyond the realm of politics, it applies first and foremost to Soviet musicology. One of the most challenging aspects of researching Maliszewski's life and legacy is the impact of Soviet and post-Soviet historiography. Maliszewski, like many of his contemporaries, faced ideological distortions that shaped how his life and work were remembered. In the Soviet Union, the authorities marginalized artists who did not conform to the political requirements of the state. Furthermore, the political climate in Eastern Europe during the Cold War led to a redefinition of many artists' legacies, with some being repressed entirely, while others were distorted to fit a particular ideological framework.

The historiographical distortions surrounding Maliszewski's life reflect broader trends in the interpretation of Eastern European music history, where superficial views often took precedence over objective historical analysis. These distortions have made it difficult for scholars to fully appreciate the breadth of his contributions. However, as scholars revisit the period with a more nuanced understanding of the political and cultural forces at play, Maliszewski's legacy is being restored.

Conclusion. Witold Maliszewski's life and work occupy an important place in European music history, particularly within the context of early 20th-century Eastern European music. His contributions to music education, his compositions, and his role as a mentor to future generations of musicians have left an indelible mark on the cultural landscape of Ukraine, Poland and beyond. Although his legacy was suppressed during the Soviet era, the ongoing reevaluation of his work and the recognition of his influence on composers like Lutosławski suggest that Maliszewski's place in the pantheon of European music is

being rightfully restored. His music, deeply rooted in both the national traditions of Poland and the broader European musical heritage, deserves to be rediscovered by contemporary audiences, allowing his artistic achievements to be fully appreciated for generations to come.

When we reflect on the life and legacy of an extraordinary figure like Witold Maliszewski, time reveals a paradoxical virtue: the more it passes, the clearer and more pristine our image of such a personality becomes. What once may have been obscured by political shifts or cultural neglect now stands in sharper contrast — underscoring his true significance, perhaps even his greatness. The distinguished life of Witold Maliszewski belongs among the brightest chapters in the history of cultural exchange between two nations. In our view, this is a historic opportunity to break the cycle of injustice and omission — a moment that must not be missed.

We should bow in reverence to the noble memory of an eminent Polish musician who devoted his life to the highest artistic ideals and to raising generations of musical talent in both Ukraine and Poland. The authors believe that such a tribute is long overdue.

Keywords: Witold Maliszewski's Life and Legacy, History of the Odessa Conservatory, History of the Chopin Institute, History of the Chopin Piano Competition, interwar Warsaw, Mykola Vilinsky's Life and Legacy, Witold Lutosławski's Life and Legacy, music pedagogy, Polish music, Eastern Europe, archival research.