

**Koncepcja i zamysł twórczy w miniaturach fortepianowych z 1946 r.  
Artura Malawskiego**

**The concept and creative idea in Artur Malawski's piano miniatures from  
1946**

**Abstract**

Artur Malawski (1904-1957) belongs to special creators in Polish music of the XXth century. On the one hand, he was an outstanding figure, on the other he was unappreciated in the second half of the XX century. He did not succumb to the pressure of the communist authorities because of his strong personality and clear vision of his own music. His pieces for the piano from 1946 encompass *Mazurka* and *Miniatures*. The composer created them in the influence of K. Szymanowski and B. Bartók. The impact of the last composer is visible in dissonant harmony, rhythmic and polymetric transformations, using a modal scale combined with chromatics and shaping of folk material on the Bartók model. His work has significantly overtaken the achievements of Polish music of the post-war era.

**Keywords**

Artur Malawski, Polish music of the XXth century, music for the piano.

**Streszczenie**

Artur Malawski (1904-1957) należy do szczególnych twórców muzyki polskiej XX w. Z jednej strony był on wyróżniającą się postacią, z drugiej – niedocenianą w drugiej połowie XX w. Ze względu na silną osobowość, stworzył własną wizję muzyki, nie poddając się presji komunistycznej władzy. Do utworów fortepianowych z 1946 r. należą: *Mazurek* i *Miniatury*. Utwory te powstały pod wpływem K. Szymanowskiego i B. Bartóka. Wzorem ostatniego z kompozytorów Malawski stosował dysonansową harmonikę, przekształcenia rytmiczne i polimetryczne, skale modalne połączone z chromatyką i materiałem ludowym. Jego twórczość znacząco wyprzedziła osiągnięcia w muzyce polskiej lat powojennych.

**Słowa kluczowe**

Artur Malawski, muzyka polska XX w., muzyka fortepianowa.

*Wybitni kompozytorzy wolą zawsze mieć do czynienia z pojedynczymi zwolennikami, niż z masą powierzchownych entuzjastów, wolą wiedzieć, że jest ktoś, komu na jego muzyce zależy*<sup>1</sup>

Bogusław Schaeffer

Artur Malawski (1904-1957) to niewątpliwie jedna z wyróżniających się i jednocześnie nadal pozostających na uboczu muzyki polskiej postaci. Jednak kompozytor ten jest osobowością nie do pominięcia w rozwoju muzyki polskiej okresu połowy XX w.

Urodził się w Przemyślu w rodzinie radcy skarbowego Mariana i Matyldy (z domu Theobald) Malawskich. Dorastał w atmosferze tradycji muzycznych, w których codziennością był kontakt z żywą muzyką. Muzyczna atmosfera domu, chociaż w wydaniu amatorskim<sup>2</sup> kształtowała wrażliwość muzyczną młodego kompozytora. Pierze lekcje nauki gry na skrzypcach Malawski rozpoczął już w wieku sześciu lat. Miały one również amatorski charakter, gdyż odbywały się pod kierunkiem miejscowego nauczyciela-amatora niejakiego Lepianki. Były one kontynuowane u innych nauczycieli, m.in. w Tarnowie, u nauczyciela o nazwisku Auber i nieznanym imieniu, bezpośrednio po I wojnie światowej. Lekcje te trwały przez prawie dziewięć lat i były jedynymi regularnymi lekcjami muzyki. Dorywczo Malawski pobierał także lekcje gry na fortepianie u swojej matki. Pełny profesjonalny wymiar edukacji muzycznej rozpoczął się od 1920 r. od momentu wstąpienia do Konserwatorium Towarzystwa Muzycznego w Krakowie, gdzie obok regularnych zajęć z teorii muzyki Malawski miał lekcje gry na skrzypcach w klasie Jana Chmielewskiego. W Konserwatorium zetknął się nie tylko z kompozytorami utworów skrzypcowych, lecz również z wybitnymi dziełami mistrzów baroku (J.S Bach), klasycyzmu (W.A. Mozart, L. v. Beethoven) oraz impresjonizmu (C. Debussy). W 1928 r. Malawski ukończył studia muzyczne w Konserwatorium, uzyskując dyplom z wyróżnieniem i srebrny medal za „szczególne uzdolnienie i niezwykłą pracę”<sup>3</sup>.

Jeszcze na studiach w Konserwatorium w Krakowie, pod wpływem *Kwartetu smyczkowego g-moll* Debussy'ego kompozytor napisał swoje pierwsze większe dzieło, które później zniszczył – *I Kwartet smyczkowy*, również w tonacji g-moll. Pomimo krytycznej oceny samego Malawskiego oraz zastrzeżeń co do zbyt widocznych wpływów Debussy'ego formułowanych przez uznanych krakowskich krytyków muzycznych – Zdzisława

---

1 B. SCHAEFFER, *Artur Malawski. Życie i twórczość*, PWM, Kraków 1969, s. 7.

2 Ojciec amatorsko grał na skrzypcach, cytrze, gitarze, flecie, matka zaś, również amatorsko ale biegle - na fortepianie; B. SCHAEFFER, *Artur Malawski...*, s. 10-11.

3 Muzeum Narodowe Ziemi Przemyskiej, [online] [cyt. 20.10.2018]. Dostęp: <http://mnzp.pl/pl/artur-malawski>.

Jachimeckiego i Michała Piotrowskiego, utwór dobrze przyjęto<sup>4</sup>. Do utworów z wczesnego okresu należy także *Bajka* na skrzypce i fortepian napisana w 1928 r., która była jego udanym debiutem kompozytorskim, potwierdzonym zdobyciem pierwszej nagrody na konkursie Towarzystwa Muzyki Współczesnej w Krakowie. Utwór mieści się w kręgu dziewiętnastowiecznej literatury skrzypcowej i nie zawiera jeszcze indywidualnych rozwiązań, chociaż już wtedy widoczne wpływy impresjonizmu zaważyły na wyrazie modernistycznego języka Malawskiego, kształtowanego od początku jego kariery kompozytorskiej.



Siedmioletni Artur Malawski



Artur Malawski w wieku szkolnym

Świadomy niedostatków własnego warsztatu kompozytorskiego w latach 1936-1939 Malawski podjął decyzję o rozpoczęciu studiów w zakresie kompozycji u Kazimierza Sikorskiego i dyrygentury u Waleriana Bierdiajewa w Konserwatorium Warszawskim. Jak zauważył Bogusław Schaeffer, studia warszawskie przyczyniły się przede wszystkim do uporządkowania

---

4 B. SCHAEFFER, *Artur Malawski...*, s. 7.

dość przypadkowo zdobytej wiedzy, chociaż z drugiej strony ograniczały nieco osobisty rozwój kompozytora. Zaslugą uczelni było niewątpliwe indywidualne podejście, jakim go otoczono i stworzenie szybkiej ścieżki nauczania, umożliwiającej opanowanie obowiązującego materiału. W konsekwencji Malawski ukończył naukę w trzy lata, w przeciągu których napisał trzy większe utwory: *Wariacje symfoniczne* (1937), pierwszą część *I Symfonii* (1938) i kantatę na głosy solowe, chór i orkiestrę do słów Tadeusza Micińskiego *Wyspa Gorgon*. Wśród wymienionych utworów najwyższą ocenę Malawski przyznał *Wariacjom symfonicznym*, za które nb. otrzymał w 1949 r. nagrodę na Konkursie kompozytorskim im. F. Chopina<sup>5</sup>. Obok Debussy'ego, wczesna twórczość Malawskiego kształtowała się pod wpływem M. Ravela i E. Griega, później także A. Skriabina, K. Szymanowskiego, B. Bartóka tudzież I. Strawińskiego<sup>6</sup>.

Artur Malawski był skrzypkiem i z praktycznej strony nie poznał dogłębnie techniki gry fortepianowej. Nie była to jednak wystarczająca przeszkoda, która uniemożliwiała pisanie na ten instrument. Utwory na ten instrument Malawski pisał wyłącznie przy fortepianie, czerpiąc pomysły w trakcie komponowania<sup>7</sup>. Miniatury fortepianowe stanowią nieliczną pozycję we wczesnej twórczości kompozytora. Zostały one oszczędzone spośród wielu innych, np. pochodzących z 1933 r. jak *Robot* i *Tor* na fortepian, które Malawski zdecydował się zniszczyć. Należą do nich *Mazurek* i *Miniatury*, kompozycje ukończone w 1946 r.

Opatrzony dedykacją pamięci Karola Szymanowskiego *Mazurek* uwidacznia wczesne fascynacje tego kompozytora. Wpływy Szymanowskiego widoczne są w sferze brzmieniowej, fakturalnej i harmonicznej:

---

5 Jak nadmienia B. Schaeffer, *Wariacje symfoniczne* były pisane „pod dyktat” profesora kompozycji Kazimierza Sikorskiego; por. *idem*, *op.cit.* s. 20.

6 *Encyklopedia muzyczna PWM*, m, PWM, Kraków 2000, s. 47.

7 B. SCHAEFFER, *Artur Malawski...*, s. 129.

## Mazurek • Mazurka

Pamięci Karola Szymanowskiego

3' ARTUR MALAWSKI (1946)

Andantino

*p* *espressivo* *tempo rubato*

Poco più mosso

*mp* *poco rit* *a tempo*

*molto rit.* *a tempo* *mp dolce* *poco tenuto*

*p* *a tempo* *mf* *p*

Przykład 1., A. Malawski, *Mazurek* na fortepian, t. 1-21

Jak sugeruje Bogusław Schaeffer, Malawski zbyt dosłownie nawiązał tutaj do *Mazurka* op. 50 nr 1 autorstwa przedstawiciela Młodej Polski. Wydaje się jednak, że Malawski zastosował większy radykalizm dźwiękowy, skutkujący brakiem centrów tonalnych, a więc całkowitym poruszaniem się w środowisku atonalnym, w którym główną zasadą jest przesuwanie pionów akordowych najczęściej o odległości półtonowe lub całotonowe. Zabieg ten jest widoczny zwłaszcza w środkowej części utworu oznaczonej tempem *Allegretto*:

Allegretto

*mf espressivo*

*poco rit.*

*Molto vivace*

*f con fuoco e ben marcato*

*ff impetuoso sf*

*sf*

*sf*

*poco tenuto*

*a tempo sempre*

*ff impetuoso*

Przykład 2., A. Malawski, *Mazurek na fortepian*, część środkowa, t. 22-47

W porównaniu do *Mazurka* op. 50 nr 1 K. Szymanowskiego widać zdecydowanie silniejszą dysonansowość i gęstsza harmonikę, jak również nieco bardziej rozbudowaną fakturę fortepianową. Ponadto Szymanowski utrzymuje większą spoistość motywiczną i w pewnym sensie jednorodność tonalną. Objawia się ona w zakresie kształtowania centrum tonalnego, skupionego wokół dźwięku *e*, w wyniku powtarzalnej „kotwicy” – kwinty *e-h*, występującej w basie, jak również prowadzenia samego rysunku linii melodycznej. Ponadto

u Szymanowskiego występują akordy mieszczące się tonacji *e-moll*: *C-dur*, *a-moll*, *h-moll* i inne, co podkreśla łączność z centrum tonalnym:



Przykład 3., K. Szymanowski, *Mazurek* op. 50 nr 1, początkowy fragment

Pod tym względem *Mazurek* Malawskiego jest bardziej radykalny, dysonansowy, „wyostrzony” brzmieniowo. Ową ostrość kompozytor uzyskuje między innymi przez stosowanie w pionach brzmieniowych sekundy małej, w tym disalteracji. Różnica dotyczy także rejestrów, które u Malawskiego (przeciwnie jak u Szymanowskiego) zostały w widoczny sposób rozszerzone. Radykalizm dźwiękowy Malawskiego kształtuje ogólny wydźwięk miniatury. U Szymanowskiego jest więcej nostalgii, melancholii i zadumy. Wpływa na to rysunek linii melodycznej, którą cechuje płynność i pewien rodzaj narracji zakorzenionej w tradycji chopinowskiej. Można powiedzieć, że mazurek Szymanowskiego jest bardziej polski. *Mazurek* Malawskiego jest bardziej zadziorny, a nawet kanciasty, na co wpływa nie tylko bardziej dysonansowa harmonika, lecz również rezygnacja w niektórych miejscach z frazy melodycznej, na rzecz „suchych” przesuwanych, akcentowanych niekiedy na sposób bartókowski współbrzmień:



Przykład 4., A. Malawski, *Mazurek* na fortepian, t. 48-73

Miejscami Malawski wprowadza różnego rodzaju nieregularne akcenty metryczne (przykład 4), oraz elementy ostinata (przykład 5.), znów kształtowane na wzór B. Bartóka. Wpływ ten jest znacznie szerszy, gdyż dotyczy również, jak słusznie zaznacza Małgorzata Karczyńska, wykorzystania skali góralskiej w połączeniu z chromatyką<sup>8</sup>:

8 M. KARCZYŃSKA, Folklor w twórczości Artura Malawskiego. W: *Artur Malawski. Życie...*, s.77.





Przykład 5., A. Malawski, *Mazurek* na fortepian, t. 74-103, przykład na występowanie ostinata (*Andantino*, t. 85-96, dolny plan)

W zakresie budowy formalnej Malawski nie zastosował typowej dla mazurka formy trzyczęściowej ABA<sub>1</sub>, którą nb. ma mazurek Szymanowskiego, tylko nieregularną formę szeregową ABCDFGA<sub>1</sub>, o odcinkach różnej długości. Najdłuższą i najbardziej energetyczną, a zarazem najbardziej bartórkowską, o rozszerzonej fakturze fortepianowej jest część D. Tylko w nielicznych miejscach kompozytor nawiązuje do materiału motywicznego z początku utworu, jak na przykład w zakończeniu, gdzie inicjalny materiał (A) wystąpił w skróconej

formule. Należy jednak zaznaczyć, że fragmentami w różnych odcinkach występują te same lub zbliżone mikro-motywy, z tym, że ze względu na dysonansową harmonikę i różnorodność materiałową nie są one słyszalne. Z kolei pewną spójność motywiczną kompozytor uzyskał przez typową mazurkową rytmikę, obfitującą w triole ósemkowe i szesnastkowe, tudzież rytmy punktowane.

Z dzisiejszego punktu widzenia trudno zgodzić się z Bogusławem Schaefferem, który uważa, że *Mazurek* Malawskiego nie jest grywany (dotyczyło to zarówno lat 60. i 70. jak i nowego tysiąclecia) z tego względu, że pianiści nie są przekonani o dostatecznej wartości utworu, z powodu zbyt widocznych wpływów Szymanowskiego<sup>9</sup>. Otóż zarówno miniatury fortepianowe jak i dzieła symfoniczne Malawskiego nie są wykonane (poza nielicznymi wyjątkami), ponieważ kompozytor ten należy do zapomnianych kompozytorów XX w. Ze względu na śmierć w wyniku choroby nowotworowej (1957) Malawski nie tworzył w latach 60. i 70. XX w. i nie funkcjonował w społecznym obiegu jako twórca, którego muzyka była żywo wykonywana w drugiej połowie XX w., do czego zresztą przyczyniły się zakazy cenzorskie, forsowane w ramach polityki estetyki normatywnej przez władze PRL. Ponadto autorka niniejszego artykułu nie jest przekonana, że należy ganić Malawskiego za zbyt widoczne wpływy Szymanowskiego. Wszakże ulegali temu najwybitniejsi polscy kompozytorzy drugiej połowy XX w., nie wyłączając W. Lutosławskiego, H.M. Góreckiego, W. Kilara, R. Maciejewskiego, A. Nikodemowicza (także innych kompozytorów)<sup>10</sup>, czy wreszcie samego Bogusława Schaeffera, u którego wpływ ten w jego *19 mazurkach fortepianowych* z 1949 r. jest nadto widoczny<sup>11</sup>. Można posłużyć się przykładem Wojciecha Kilara, który gatunek mazurka podjął w 2006 r., a więc 7 lat przed śmiercią, pisząc cykl *Trzech mazurków* na fortepian. Nastąpiło to już po okresie awangardowym i po głębokiej przemianie warsztatu stylistycznego kompozytora zorientowanego na wartości duchowe umotywowane głęboką wiarą religijną. Wspominając swoje pierwsze reakcje po usłyszeniu jednego z mazurków z op. 50 Szymanowskiego kompozytor stwierdził po latach:

Zauroczył mnie on całkowicie. To było pięćdziesiąt lat temu, ale dziś mogę powiedzieć, że w zasadzie urok ten nie minął<sup>12</sup>.

---

9 Por. *ibidem*, s. 132.

10 Wpływ Szymanowskiego na twórczość polskich kompozytorów omawiam w pracy *Twórczość polskich kompozytorów drugiej połowy XX i początku XXI wieku wobec przemian i osiągnięć muzyki europejskiej*, Rzeszów 2018 (rozdział: Znaczenie twórczości K. Szymanowskiego w rozwoju folklorystyki w twórczości kompozytorów polskich drugiej połowy XX wieku).

11 Nb. 9 mazurków B. Schaeffera z tego opusu miało prawykonanie w Rzeszowie w 1983 r. (Lidia Biel); por. *Encyklopedia muzyczna PWM*, s-sł, PWM, Kraków 2007, s. 71.

12 Cyt. za: L. POLONY, *Kilar. Żywot i modlitwa*, PWM, Kraków 2005, s. 20.

Wpływy Szymanowskiego w omawianym *Mazurku* Malawskiego dotyczą elementów skalowych, a dokładniej podkreślenia kwarty lidyjskiej skali góralskiej, występującej już w początkowych fragmentach utworu (por. przykład 1. t. 3-6). W pozostałych wyżej przedstawionych aspektach, *Mazurek* Malawskiego jest bardziej radykalny jak miniatura Szymanowskiego, zwłaszcza w zakresie języka muzycznego i nieregularnej budowy formalnej. Jak zaznacza Małgorzata Karczyńska, atutem Malawskiego jest to, że nie podszedł do muzyki ludowej w sposób mechaniczny, tylko w sposób bliski Szymanowskiemu, dokonał syntezy jej substancjalnych właściwości i własnej inwencji twórczej<sup>13</sup>.

Jeszcze większe wpływy Bartóka widać w *Miniaturach* Malawskiego (1946). Zawierają one pięć utworów, które w wielu wydaniach nutowych nie posiadają tytułów. Jak nadmienia Bogusław Schaeffer, tytuły trzech pierwszych, pierwotnie były pomyślane jako utwory dla dzieci. Są to: 1. *Deszczyk jesienny*, 2. *Wesoły mazurek*, 3. *Kołysanka*<sup>14</sup>.

Pierwsza miniatura w sposób onomatopeiczny oddaje monotonię i jednostajność rytmiczną padającego deszczu. Wpisuje się ona nostalgiczny klimat jesiennej aury, która niekiedy jest „rozjaśniona” nutą optymizmu, poprzez ożywienie rytmiczno-melodyczne i harmoniczne (elementy skali majorowej). Jednocześnie widać tu bartókowski rozwiązania, jak polimetria naprzemienna, zmienne akcenty metryczne, zaburzenia dominującego podziału trójkowego (w metrum  $\frac{6}{8}$ ) podziałem dwójkowym:

---

13 M. KARCZYŃSKA, *Folklor w twórczości Artura Malawskiego...*, s.72.

14 B. SCHAEFFER, *Artur Malawski...*, s. 130.



Przykład. 6., A. Malawski, *I miniatura* na fortepian (*Deszczyk jesienny*), t. 1-16

Zabiegiem na wskroś bartórkowskim jest jednocześnie nałożenie podziału trójkowego na dwójkowy, występującego już w początkowych fragmentach miniatury. Mianowicie dolny plan fortepianu posługuje się podziałem  $\frac{3}{8} + \frac{3}{8}$ , zaś górny, który prezentuje linię melodyczną  $\frac{3}{4}$  z widoczną synkopą w ramach tego podziału w takcie 4 (przykład 6.). W stosunku do poprzednio omówionego *Mazurka*, materiał dźwiękowy *Deszczyka jesiennego* wyraźnie porusza się w centrum tonalnym – cis-moll w odmianie eolskiej. Tak jak większość miniatur w tym cyklu, ma ona budowę trzyczęściową ABA<sub>1</sub>.

Druga miniatura *Wesoły mazurek* posługuje się „zamkniętym”, krótkim motywem,

jakich wiele występuje w autentycznej muzyce ludowej. Jego cechą są liczne powtórzenia. Jest on żywy, energiczny, synkopowany, a także, w stosunku do poprzedniego utworu – bardziej wyalienowany tonalnie. Cechą charakterystyczną jest tu naprzemiennosc występowania linii melodycznej, która przechodzi raz do górnego, raz do dolnego planu faktury fortepianowej. Istotną kwestią jest również obecność elementu chromatycznego, który występuje zarówno w linii melodycznej jak i pionie harmonicznym w postaci sekund małych. Jego konsekwencją jest znaczna dysonansowość i wyostrenie brzmieniowe, które cechuje późniejsze dzieła orkiestrowe Malawskiego. Barwność utworu podkreśla kształtowana na sposób bartókowski kolorystyka ruchu, różnorodność artykulacyjna, synkopy, elementy ostinat, czy zaburzenia przebiegu metro-rytmicznego:



Przykład. 6., A. Malawski, *II miniatura* na fortepian (*Wesoły mazurek*), t. 1-9

Bogusław Schaeffer, który nieraz krytycznie oceniał wczesne kompozycje Malawskiego słusznie przyznał, że utwory te przewyższają wzorce wypracowane przez Karola Szymanowskiego<sup>15</sup>.

Umieszczenie *Kołysanki* jako trzeciego utworu cyklu dowodzi koncepcji zestawiania utworów o kontrastowym charakterze. Stąd pierwsze nieparzyste utwory (1, 3) są spokojne, melancholijne, pełne zadumy. *Kołysanka* jest jednocześnie najkrótszą miniaturą. Bartókowski

<sup>15</sup> B. SCHAEFFER, *Artur Malawski*, s. 131.

przekształcenia rytmiczno-motywiczne są tu jeszcze bardziej zaawansowane, co widać początkowym fragmencie utworu. Mianowicie dolny plan partii fortepianu wykorzystuje ościnową komórkę motywiczną, przesuniętą o jedną szesnastkę:



Przykład. 6., A. Malawski, *III miniatura* na fortepian (*Kołysanka*), t. 1-4

Omówione dotąd miniatury uwidaczniają ulubione przez Malawskiego zwroty melodyczne, które eksponują trzy pierwsze dźwięki pentatoniki anhemitonicznej lub hemitonicznej, złożone z interwałów sekundy i tercji, wpisane w rytm złożony z długich i krótkich nut. Wystąpiły one w pierwszych trzech utworach (powyższy 6. przykład *III miniatura* t. 1-2, dźwięki dźwięki *cis-dis-fis*; *I miniatura* – t. 4; *II miniatura* – fragment od 4 taktu; także w *Mazurku* – t. 1-2, 5). Te mikro-motywy, znów kształtowane na wzór bartókowski, często podlegają przesunięciom.

Kolejne dwie miniatury porzucają krąg muzyki dziecięcej. Są dłuższe, trudniejsze technicznie i wymagają większych umiejętności pianistycznych. Jak słusznie zauważa Bogusław Schaeffer, czwarta miniatura oznaczona tempem *Presto*, utrzymana jest w charakterze toccatowym<sup>16</sup>. Kompozytor w jeszcze większym stopniu jak w poprzednich miniaturach zastosował polimetrię naprzemienną, uwidaczniającą samodzielność komórek strukturalnych. Taką komórką jest na przykład trójdźwięk w postaci zasadniczej, przyjmujący najczęściej strukturę trójdźwięku durowego, rzadziej molowego i zmniejszonego, repetowaną, przesuwaną w górę lub w dół:

<sup>16</sup> *Ibidem*.



Przykład. 7., A. Maławski, IV *miniatura* na fortepian, t. 1-19

Owa trójdźwiękowa komórka strukturalna jednocześnie tworzy elementy ostinatowe. Na silnie dysonansową harmonikę wpływa szerokie zastosowanie sekund małych, zarówno w układzie horyzontalnym jak i wertykalnym. Bartókowski zabieg jest również zastosowanie struktur bitonalnych, które wyraziście wystąpiły za drugim powtórzeniem pierwszej frazy (przykład 7. od t. 16). Warto zauważyć, że także w tej miniaturze Maławski wykorzystał trzydźwiękowy motyw tercjowo-sekundowy jako składnik strukturalny frazy melodycznej, uwydatniający elementy skalowe. Raz podkreśla on kwartę lidyjską skali góralskiej (lub lidyjskiej, t. 2. dźwięki *d-fis-gis*), innym razem ogranicza się tylko do interwałów tercji i sekundy w różnych konfiguracjach, nie przekraczając ambitusu tercji i podkreślając właściwości pentatoniczne, występujące często w muzyce ludowej. Połączenie elementów modalnych z silną chromatyką, widoczne u Maławskiego, należy do najistotniejszych osiągnięć Bartóka w zakresie wykorzystania materiału ludowego.

Ostatnia miniatura oznaczona tempem *Allegro* jest najbardziej wirtuozowska, stanowi

artystyczny akcent na zakończenie cyklu. Nastąpiła w niej kumulacja wpływów Bartóka w radykalnej formie. Wyraża się ona gęstą polimetrią naprzemienną operującą takimi metrami jak  $\frac{5}{8}$   $\frac{3}{4}$ ;  $\frac{5}{8}$   $\frac{6}{8}$   $\frac{4}{4}$  (także innymi), zmieniającymi się niekiedy w każdym takcie, tworząc nieregularne układy przebiegu melo-rytmicznego. Rozszerzeniu uległa tu nie tylko faktura fortepianowa operująca skrajnymi rejestrami, lecz również harmonika, wykorzystująca gęste akordy. Jak na utwór z lat czterdziestych jest to niewątpliwie najdalej posunięty przykład przejścia bartókwskiego modelu operowania fakturą, harmoniką, wykorzystania elementów skalowych z własnymi ujęciami fajturalno-brzmieniowymi:



Przykład. 8., A. Malawski, *V miniatura* na fortepian, końcowe fragmenty, t. 42-57

W rozwoju języka muzycznego widać w zakresie operowania pionem brzmieniowym stopniową rezygnację z budowy tercjowej na rzecz akordów kwartowych, trytonowo-kwartowych, septymowych bez tercji i ich różnych wariantów, wpływających znacząco na ostrość brzmienia.

Zarówno w *Mazurku* jak i w *Miniaturach* zaznacza się silna osobowość Malawskiego. Ich zdecydowany charakter, wyraźny pomysł kompozytorski nie są tylko powierzchownym



naśladownictwem osiągnięć Karola Szymanowskiego, tylko istotnie wyprzedzają zdobycze lat 40. XX w. W porównaniu na przykład do *Melodii ludowych* na fortepian Witolda Lutosławskiego<sup>17</sup> Malawski posługuje się zdecydowanie bardziej radykalnym językiem muzycznym, który po konferencji w Łagowie Lubuskim (1949), wzbudzał niechęć władzy, skutkującą zaliczeniem jego muzyki do niepożądanych przykładów formalizmu. Zachowując własną wizję muzyki i przeciwstawiając się władzy przypłacił casusem zniszczenia kariery kompozytorskiej. Jednak w środowisku muzycznym Krakowa, gdzie spędził znaczną część swego życia, był otaczany powszechnym szacunkiem i uznaniem dla jego talentu i indywidualności. W 1967 r., a więc 10 lat po śmierci Malawskiego Bogusław Schaeffer w następujący sposób pisał o Malawskim:

nie jesteśmy już takimi entuzjastami twórczości Malawskiego jak za Jego życia, jesteśmy jednak wszyscy z Jego kręgu, pod wrażeniem Jego osobowości, wszyscy coś mu zawdzięczamy: rzemiosło kompozytorskie, poglądy estetyczne, stosunek do sztuki<sup>18</sup>.

Z pewnością można stwierdzić, że gdyby dane było Malawskiemu żyć i tworzyć dłużej, osiągnąłby status kompozytora głównego nurtu polskich twórców drugiej połowy XX w., plasując się obok W. Lutosławskiego, H.M. Góreckiego, K. Pendereckiego czy W. Kilara. Jak uważał Stefan Kisielewski, mógł dać kulturze polskiej szereg dojrzałych i ważkich dzieł.

Wspomniany autor pisał:

Dla Malawskiego konieczność wierności własnym założeniom i pojęciom artystycznym, własnej wiedzy o sztuce była aksjomatem tak oczywistym, że samo wdawanie się w dyskusję na ten temat uważał za absurdalną stratę czasu, a kompromisy kolegów, dokonywane w myśl nakazu koniunktury, kwitował co najwyżej obojętnym wzruszeniem ramion<sup>19</sup>.

Kisielewski ubolewał, że Malawski zmarł na uboczu głównego nurtu, gdy tymczasem to on był jednym z tych, którzy o kierunku tego nurtu decydowali. Postulował również, aby trud twórczy Malawskiego najpierw stał się własnością jego kraju, gdyż z pewnością jego muzyka jest dla świata do odkrycia. Sprawdził się również inny pogląd wyrażony przez Kisielewskiego, odnoszący się wprawdzie do twórczości w ogóle, ale trafnie łączący się z postacią Malawskiego. Mianowicie uważał on, że:

dzieło muzyczne, które nie „wskoczy” na czas w swoją historyczną przegródkę, nie zajmie należnego sobie miejsca w aktualnym życiu koncertowym, może nie wskoczyć tam już nigdy, może wypaść z historii raz na zawsze<sup>20</sup>.

---

17 Malawski i Lutosławski byli w zasadzie rówieśnikami (Malawski – o 9 lat starszy); Lutosławski swoje *Melodie ludowe* napisał w 1945 r., Malawski – omawiane miniatury fortepianowe w 1946 r.

18 B. SCHAEFFER, *op.cit.*, s. 7.

19 S. KISIELEWSKI, *Z muzycznej międzyepoki*, PWM, Kraków 1966, s. 197.

20 S. KISIELEWSKI, *Z muzycznej międzyepoki...*, s. 196-202, 250.

Stwierdzenie to wyjątkowo diagnozuje Malawskiego jako twórcę, w kontekście jego dokonań i jego nieobecności w muzyce polskiej drugiej połowy XX w. i następnego stulecia.

### **Bibliografia**

POLONY, L. 2007. *Kilar. Żywioł i modlitwa*, PWM Kraków, 2005, ISBN 83-224-0845-5.

SCHAEFFER, B. (red.) 1969. *Artur Malawski. Życie i twórczość*, PWM, Kraków 1969.

KARCZYŃSKA, M. 1969. Folklor w twórczości Artura Malawskiego. W: *Artur Malawski. Życie i twórczość*, PWM, Kraków 1969.

KISIELEWSKI, S. 1966. *Z muzycznej międzyepoki*, PWM, Kraków 1966.

### **źródła leksykograficzne**

*Encyklopedia muzyczna PWM*, PWM, Kraków: m, 2000; s-sł, 2007.

### **strony internetowe**

<http://mnzp.pl/pl/artur-malawski>

### **Kontakt**

Ewa Nidecka

University of Rzeszów