

Oskar Łapeta

UNIWERSYTET WARSZAWSKI

Język muzyczny Eugeniusza Morawskiego na przykładzie baletów *Miłość* i *Świtezianka*¹

Abstract

The Musical Language of Eugeniusz Morawski as Exemplified by the Ballets *Miłość* and *Świtezianka*

Two of Morawski's preserved complete ballet scores – *Miłość* (*Love*) and *Świtezianka* (*The Maid of Lake Świtez*), are representing a relatively late stage of his career as a composer, especially compared to his preserved symphonic poems (*Don Quichotte*, *Nevermore* and *Ulalume*). *Miłość* was written between 1925 and 1928. Libretto was written by the painter, theatre critic and scenic designer Franciszek Siedlecki. It is Morawski's longest preserved composition – its estimated duration is about 3 hours. It is a score for a large orchestra supported by organ and choir. The work is divided according to the 19th-century *ballet-divertissement*. It is set in four parts, representing different locations (the world of machines, the

¹ Niniejszy artykuł jest skróconą i przeredagowaną wersją pracy pt. *Twórczość baletowa Eugeniusza Morawskiego*. Badania w niej zawarte sfinansowane zostały przez Instytut Muzyki i Tańca w ramach programu *Muzyczne Białe Plamy*.

sphere of the planets, the world of eternal love and Earth), and each part is divided into scenes and further dance numbers. *Miłość* was never presented on stage, but some portions of the work were shown at concerts. *Świtezianka* was written ca 1922. It is a much shorter work – its duration is about 35 minutes. Libretto was written by the composer himself. The plot of the ballet is a love triangle between a girl, a lumberjack and a knight. It is to represent a fantastic vision of pagan Slavic world in which reality and supernatural are mixed together. *Świtezianka* was staged in 1931 in Warsaw and was the biggest success in Morawski's career, bringing him the State Prize for Musical Achievements in 1933. Since then it was staged three times – in 1960, 1962 and 2017, each time bringing reviews full of admiration and respect. Both ballets show Morawski as a composer fully aware of the 20th-century trends and techniques. His musical language in these works resembles Bartók, Ravel, Prokofiev and Stravinsky. They are masterly orchestrated with acute sense of orchestral timbre and with extensive use of percussion and brass sections. Morawski uses polytonality and polymetrics, underlines sharp rhythms and uses scales unfamiliar to traditional tonal system – pentatonic scale, whole tone scale and modal scale. These traits show Morawski as one of the most interesting and unjustly neglected Polish composers of the first half of the 20th century.

Keywords

Eugeniusz Morawski, ballet music, *Miłość*, *Świtezianka*

Bogata twórczość Eugeniusza Morawskiego (1876–1948), kompozytora, pedagoga i działacza muzycznego, po latach zapomnienia zdaje się stopniowo wracać do łask. Wychowanek Zygmunta Noskowskiego i Antoniego Sygietyńskiego w warszawskim Instytucie Muzycznym, kształcił się także w Szkole Sztuk Pięknych. Ze względu na zaangażowanie w działalność niepodległościową w ramach Polskiej Partii Socjalistycznej został aresztowany przez carską ochranę i skazany na czteroletnie wygnanie z Imperium Rosyjskiego. W latach 1908–1930 zamieszkiwał w Paryżu, gdzie kontynuował edukację

muzyczną u André Gedalge'a (kontrapunkt) i Camille'a Chevillarda (orkiestracja). Po powrocie z Francji otrzymał pracę w Państwowym Konserwatorium Muzycznym w Warszawie, a w latach 1932–1939 pełnił funkcję rektora tej uczelni.

Konflikt z Karolem Szymanowskim, w który Morawski wdał się w tym okresie, okazał się fatalny dla recepcji jego twórczości. Był kompozytorem płodnym i wszechstronnym – jego dorobek obejmował m.in. pięć oper, cztery symfonie, sześć poematów symfonicznych, osiem kwartetów smyczkowych, dwa koncerty fortepianowe, koncert skrzypcowy, jedno oratorium, jedną kantatę, muzykę sceniczną do trzech sztuk, kilkadziesiąt pieśni, a także pięć baletów². Dzieła te nie doczekały się wydań, większość z nich zaginęła też bezpowrotnie z chwilą utracenia przez kompozytora rękopisów podczas powstania warszawskiego. Szacuje się, że spłonęło wówczas ok. 70% spuścizny Morawskiego. Władysław Malinowski stwierdził, że utrata jego dorobku „jest [...] największą tego rodzaju stratą, jaką poniosła muzyka polska w obu wojnach światowych”³. Najważniejsze zachowane dzieła Morawskiego to trzy poematy symfoniczne powstałe w latach 1909–1914: *Don Quichotte*, *Nevermore* i *Ulalume*, kilkanaście pieśni na głos i fortepian oraz muzyka sceniczna do sztuki *Lilla Weneda*.

Z twórczością baletową Morawskiego los obszedł się względnie łaskawie – zachowały się dwie kompletne partytury baletów *Miłość* i *Świtezianka* oraz niekompletny wyciąg fortepianowy baletu *Legenda o Kraku i smoku*⁴. Informacje, jakimi dysponujemy na temat dwóch zaginionych dzieł tego

2 Archiwum Związku Kompozytorów Polskich w Warszawie, bez sygn., teka: Eugeniusz Morawski, List E. Morawskiego do Związku Kompozytorów Polskich z grudnia 1946 r., rps.

3 W. Malinowski, *Eugeniusz Morawski – nieobecny*, „Ruch Muzyczny” 1979, nr 10, s. 6.

4 Z całej kompozycji do dziś zachowało się 120 z ok. 150 stron.

gatunku: *Baletu gotyckiego*⁵ oraz *Kuszenia św. Antoniego*⁶ są w najlepszym razie szczątkowe. Najprawdopodobniej kompozycje te nigdy nie były wykonywane, nie wiemy też, kiedy powstały.

Twórczość baletowa Eugeniusza Morawskiego stanowi ważne zjawisko w polskiej muzyce, które nie było do tej pory przedmiotem syntetycznego opracowania. Jedynym powszechnie dostępnym źródłem informacji na temat twórczości tego kompozytora były do tej pory artykuły popularnonaukowe ogłaszane drukiem w czasopiśmie muzycznych⁷. Celem niniejszej publikacji jest uzupełnienie stanu badań poprzez prezentację najnowszych ustaleń oraz przedstawienie charakterystyki języka muzycznego dwóch zachowanych w całości baletów Morawskiego.

Miłość

Miłość, balet (bądź też poemat taneczny, jak określał go sam kompozytor) napisany w latach 1925–1928⁸, jest najbardziej rozbudowaną

- 5 Z zachowanych w archiwum rodziny Morawskich prywatnych notatek kompozytora wiadomo, że *Balet gotycki* składał się z czterech aktów. Autorem libretta był Bolesław Wieniawa-Długoszowski – późniejszy generał dywizji Wojska Polskiego i osobisty adiutanta Józefa Piłsudskiego, a prywatnie – przyjaciel Morawskiego. Poznali się w Paryżu, gdzie byli jednymi z członków-założycieli Towarzystwa Artystów Polskich w styczniu 1911 roku.
- 6 *Kuszenie św. Antoniego*, oparte na dziele Gustave’a Flauberta pod tym samym tytułem, składało się z trzech aktów i dwunastu obrazów. Morawski mógł zetknąć się z utworem francuskiego pisarza jeszcze przed wymuszonym wyjazdem do Paryża w 1908 roku, bowiem pierwszy polski przekład dzieła ukazał się w 1907 roku. Jego autorem był Antoni Lange, który pozostawił po sobie również tłumaczenia dzieł Edgara Allana Poe’go i Charles’a Baudelaire’a – autorów darzonych przez Morawskiego szczególną rewerencją. Morawski napisał trzy poematy symfoniczne oparte na dziełach amerykańskiego autora – *Nevermore*, *Ulalume* oraz zaginiony poemat symfoniczny *Hop-frog*; dorobek Baudelaire’a zaś natchnął go do napisania ok. 1906 roku symfonii *Fleurs du mal*.
- 7 Patrz: J. Kępski, *Eugeniusz Morawski, kompozytor niesłusznie zapomniany*, „Ruch Muzyczny” 1964, nr 5, s. 16–17; J. Kukła, *Eugeniusz Morawski – kompozytor zapomniany czy wygnany z pamięci?*, „Ruch Muzyczny” 1989, nr 14, s. 25–27; nr 15, s. 24–26; M. Gmys, *Eugeniusz Morawski – reaktywacja*, „Kwartalnik” 2013, nr 8, s. 10–12; O. Łapeta, *Kanon XIX/XX: Morawski*, „Ruch Muzyczny” 2014, nr 9, s. 91–94; O. Łapeta, *Upiór z jeziora*, „Presto” 2014 nr 1, s. 62–63.
- 8 W autografie wyciągu fortepianowego pierwszego obrazu znajduje się adnotacja, że część ta została ukończona 19 sierpnia 1925 roku w Sienie, natomiast w autografie orkiestrowej wersji czwartego obrazu Morawski zanotował jako datę ukończenia 1 grudnia 1928 roku.

z zachowanych kompozycji Morawskiego. Cały utwór liczy 731 stron⁹, zaś jego całkowity czas trwania należy szacować na ok. trzy godziny. Dzieło to nie było nigdy prezentowane scenicznie.

Projekt wystawienia *Miłości* był efektem współpracy Morawskiego z Franciszkiem Siedleckim (1867–1934) – malarzem, grafikiem, autorem monumentalnych scenografii teatralnych oraz prac teoretycznych z zakresu teatrologii, który był również librecistą tego dzieła. Libretto zachowało się w formie didaskaliów zapisanych na marginesach wyciągów fortepianowych *Miłości*¹⁰. Balet podzielony jest na cztery obrazy, a każdy z nich na sceny. Pierwszy i drugi obraz składają się z dziewięciu scen, trzeci i czwarty – z czterech. *Miłość* podzielona jest zgodnie z zasadą dziewiętnastowiecznego *ballet-divertissements* na poszczególne numery taneczne, które determinują budowę dzieła. W orkiestracji dominują instrumenty dęte blaszane oraz perkusyjne wprowadzające nowe myśli muzyczne. Ze względu na rozmiary tej kompozycji w niniejszym tekście omówione zostaną wyłącznie jej fragmenty najistotniejsze z punktu widzenia dramaturgii utworu.

Obraz pierwszy rozgrywa się w świecie maszyn, pojmowanych jako symbole zła i zniewolenia. Grupy dziewcząt i chłopców przebywające w tym ponurym *universum* wabione są przez maszyny, które następnie przykuwają je do większego urządzenia i niewolą w *Tańcu maszyn*, przedstawiającym „tortury mechanizacji natury”. Muzycznie część pierwsza baletu zdominowana jest przez motyw maszyn (symbolizujący również postać Króla Maszyn), który pojawia się zaraz na początku utworu *unisono* w najniższych rejestrach orkiestry. Materiał ten utrzymany jest w tonacji c-moll i tempie *grave*, rozpoczynającym całą kompozycję. Powoli nabierający rozpędu ruch maszyn ilustruje kształt rytmiczny tematu: rozpoczyna się on całymi nutami, następnie zaś ulega postępującemu rozdrobnieniu, aż do ćwierćnut. Częste są akcenty na słabych częściach taktu, a także nieregularne podziały rytmiczne

9 Obraz pierwszy liczy 67 stron, drugi – 191 stron, trzeci – 89 stron, zaś czwarty – 384 strony. Autografy znajdują się w posiadaniu bratanka kompozytora, Tomasza Morawskiego. Zmikrofilmowane wersje dostępne są natomiast w Bibliotece Narodowej w Warszawie pod sygnaturami mf. 11124–11127. Fotokopie partytur *Miłości* i *Świtezianki* dostępne są również w katalogu Polskiego Wydawnictwa Muzycznego.

10 W sumie zachowało się siedem rękopiśmiennych egzemplarzy wyciągów fortepianowych *Miłości* – autograf obrazu pierwszego oraz po jednym autografie i po jednym odpisie pozostałych obrazów.

(triole), dające wrażenie niestabilności i zawahania. Odczucia te są potęgowane przez kontrasty dynamiczne, od *fff* do *pp* i z powrotem w obrębie zaledwie kilku taktów (przykład 1)¹¹.

We właściwym *Tańcu maszyn* występuje ponadto wiele efektów onomatopeicznych w partii instrumentów dętych drewnianych. Tryle naśladują gwizdy, zawodzenie syren imitowane jest przez skoki okta-
wowe między przednutkami krótkimi a nutami głównymi. Rozpęd ma-
szyn oddany jest przez coraz większe zagęszczenie faktury i *crescendo*
całej orkiestry. Przez cały czas wyraźnie słyszalny jest główny motyw¹².
W zakończeniu tego odcinka pojawiają się także ósemkowe bloki akor-
dowe, symbolizujące przykuwanie do maszyn zniewolonych ludzi¹³.

Po zakończeniu tańca i ustaniu ruchu urządzeń na scenie pojawia się para głównych bohaterów baletu – Młodzieniec i Dziewica (*Taniec Młodzieńca i Dziewicy*). Próbują oprzeć się namowom postaci-symboli oraz Króla Maszyn, którzy wabią ich do wspólnego tańca. Jednakże Król Maszyn wykorzystuje postacie Pychy i Mocy, by uwieść i uwięzić bohaterów (*Taniec Pychy i Mocy*). Kiedy protagoniści orientują się, że nie mogą się wydostać ze złotej klatki i stoją wobec dylematu – śmierć lub niewola, postanawiają popełnić samobójstwo przez naciśnięcie odpowiedniego przycisku w maszynie. Przedtem tańczą *Taniec miłości i śmierci*. W ostatniej chwili zjawia się jednak Anioł Stróż, który przenosi ich do Sfery Planet. Kluczowymi elementami muzycznego opracowania tej części pierwszego obrazu są motywy symbolizujące miłość i śmierć, a także motyw dzwonów. Pierwszy z nich pojawia się w partii klarnetu w momencie ukazania się na scenie Dziewicy

11 Wszystkie przykłady muzyczne sporządził autor w oparciu o wymienione wcześniej autografy dzieł baletowych Morawskiego. W przypadku *Miłości* są to egzemplarze z Biblioteki Narodowej, dostępne w postaci mikrofilmów pod sygnaturami mf. 11124, mf. 11125, mf. 11126 oraz mf. 11127. W przypadku *Świtezianki* jest to kopia autografu dostępna w tej samej placówce i oznaczona sygnaturą mf. 23926; natomiast dla pieśni *Die Mitternacht* – mf. 11093.

12 Siedlecki pisze o tym odcinku w wyciągu: „Sypią się iskry elektryczne. Gasną i zapalają się lampki... Syreny zawodzą. Ruch maszyn i taniec postaci coraz to szybszy i potworniejszy... Koła rozpędzone świszczą, przekładnie warczą, para bucha kłębami... Syreny zawodzą... Łoskot. Jęki... potworne zgrzyty (tortury mechanizacji natury)...”. Archiwum Rodziny Morawskich (dalej: ARM), bez sygn., Wyciąg fortepianowy pierwszego aktu *Miłości* (autograf), s. 6–11.

13 Odcinkowi temu towarzyszy w wyciągu opis: „Młodzież zostaje wciągnięta w ten szalony taniec, opanowana przez postacie-symbole i przykuta do maszyn na wieki...”. Tamże, s. 11.

Grave

Rozek angielski *mf*

2 klarnety A *mf*

Klarnet basowy B *mf* arco

3 fagoty *fff tutta forza* *mf* arco *f marcettato*

Kontrafagot/sarusofon *fff tutta forza* *p* *f marcettato*

6 waltorni F *fff tutta forza* *mf*

VI *fff tutta forza* *mf*

3 trąbki C

3 puzony

Tuba *fff tutta forza* *f marcettato*

Kotły

Bęben basowy *fff tutta forza* *p*

Tam-tam *fff tutta forza*

Fortepian *fff tutta forza* *p* *f marcettato*

8^o *f marcettato*

2 harfy *ff* *p* *f marcettato* *f marcettato*

8^o *p* *f marcettato*

Organy *fff tutta forza*

1 skrzypce

2 skrzypce

Altówka

Wiolonczelce *arco* *pizzicato* *arco* *f marcettato*

Kontrabasy *fff tutta forza* *pizzicato* *arco* *f marcettato*

This musical score is for the piece "Miłość, początek baletu. Motyw maszyn." It is written for a large ensemble, including strings, woodwinds, brass, and piano. The score is divided into several systems.

The first system features a complex rhythmic pattern with triplets and sixteenth notes, marked with *ff* (fortissimo) and *ma marcato*. The second system continues this pattern, with a *pp* (pianissimo) marking in the lower strings. The third system shows a transition with *fff* (fortississimo) and *laissez vibrer* markings. The fourth system includes a *dec....!* marking. The fifth system features a mix of *arco* and *pizzicato* techniques for the strings, with *ffz* (fortissimo zwo) and *ma marcato* markings. The final system concludes with a *> pp* (pianissimo) marking.

Przykład 1. *Miłość*, początek baletu. Motyw maszyn.

Przykład 2. *Miłość*, obraz pierwszy. Motyw miłości w partii klarnetu B.

i Młodzieńca, tańczących „lekki i łagodny taniec radosny”¹⁴. Odcinek ten, w przeciwieństwie do *Tańca maszyn*, charakteryzuje się fakturą kameralną. Prezentującemu motyw miłości klarnetowi towarzyszy tylko tryl drugich skrzypiec na dźwięku *fis*¹, *glissanda* harf oraz okazjonalne dźwięki organów i czelesty. Materiał przedstawiony jest w tonacji b-moll i wyróżnia się zastosowaniem polimetrii sukcesywnej, czym przywodzi na myśl pieśń litewską otwierającą *Święto wiosny* Strawińskiego (przykład 2).

Kiedy bohaterowie po *Tańcu Pychy i Mocy* znajdują się w opresji, zamknięci w złotej klatce, chór za sceną śpiewa pieśń:

Na całe życie schwytani w krąg służyć będziecie siłom.
 Dusze się wasze nie wyrwą stąd w słońca ożywcze promienie!
 Spojonych ruchem zębatych kół, z wieczną maszyną świata już nie opuści rozpacz
 i ból, jeno ze śmiercią zbrata¹⁵.

Pieśń ta anonsowana jest przez pojawiający się w partii organów motyw dzwonów, *idée fixe* Morawskiego, element pojawiający się

14 Tamże, s. 12.

15 Tamże, s. 25–27.

Przykład 3. Motyw dzwonów z listu Morawskiego do Mikalojusza Konstantinasa Čiurlionisa.

Lento

Przykład 4. *Miłość*, obraz pierwszy. Motyw dzwonów.

we wszystkich jego najważniejszych kompozycjach – poematach symfonicznych *Nevermore* i *Ulalume*, *Świteziance*, a także muzyce scenicznej do *Lilli Wenedy*. Motyw ten pochodzi z listu napisanego w maju 1902 roku do Mikalojusa Konstantinasa Čiurlionisa – litewskiego kompozytora i malarza, najbliższego przyjaciela i bratniej duszy Morawskiego¹⁶. Motyw ten jest w swojej oryginalnej postaci kadencją plagalną w tonacji cis-moll w pierwszym przewrocie (przykład 3). Jest to element, który Morawski zdaje się chętnie używać w momentach symbolizujących lub zapowiadających śmierć. Przytoczone powyżej słowa pieśni zostają zresztą dociążone semantycznie za sprawą powtórzenia motywu dzwonów przez wokalizujący chór i organy po pierwszym wersie (przykład 4).

Inną ważną myślą muzyczną pierwszego obrazu jest motyw śmierci, który razem z motywem miłości współtworzy *Taniec miłości i śmierci* pod koniec pierwszej części baletu. Ogniwem to rozwija się od dynamiki *pp* do *fff*, co pociąga za sobą także zmianę obsady – od kameralnej na początku do *tutti* na końcu. Pojawia się tu także nowy materiał: motyw radości, anonsowany przez charakterystyczny zwrot mazurkowy, łączący pojęcie miłości z radością i antycypujący mazura z obrazu czwartego. Motyw śmierci dominuje pod koniec tego odcinka, symbolizując decyzję pary bohaterów o samobójstwie. Towarzyszy też słowom „wchodzą na platformę maszyny śmiercionośnej”, łącząc się płynnie z powracającym w dynamice *fff* motywem dzwonów (przykład 5).

Ratujący protagonistów z opresji Anioł Stróż posiada swój własny motyw, prezentowany w jaskrawych barwach instrumentalnych – grających *frullato* fletach oraz *tremolach* czelesty i skrzypiec. Descendentalny kształt tego motywu oddaje schodzenie tej istoty na ziemię. Morawski wykorzystuje tu dwa tetrachordy skali całotonowej (najpierw zejście od c^3 przez b^2 , as^2 do ges^2 i podejście: des^2 , es^2 , f^2, g^2), co nasuwa skojarzenia z *Symfonią dantejską* Ferencza Liszta. Węgierski

16 Morawski pisał: „Jest to podstawa harmoniczna, na tle której mam zamiar napisać pochód na cmentarz z dzwonami. [...] Naturalnie to jest tylko formuła harmoniczna. Można później zmieniać tonacje, rytm etc., etc. [...] W owym pochodzie na cmentarz ja zrobię tak, że doprowadzę dzwony do niemożliwego wprost robujania się. Będzie takie bicie w dzwony, jakby cały świat chowali”. Faksymile przechowywane w archiwum rodziny Morawskich, wersja drukowana ukazała się w: R. Okulicz-Kozaryn, *Dzwony. Zaczynając od listu Eugeniusza Morawskiego do Mikalojusa Konstantinasa Čiurlionisa*, [w:] *Mikalojus Konstantinas Čiurlionis, litewski malarz i kompozytor*, red. E. Giszter, Katowice 2006, s. 123–140.

The image shows a page of a musical score for a symphony. The title at the top is "Kwartalnik Młodych Muzykologów UJ, nr 40 (1/2019)". The score itself is for a full orchestra and includes parts for English Horn, Flute I and II-III, Contrabassoon, Trumpets C I-II, Trombones, Horns I and II, Violins I and II, Viola, and Cello/Double Bass. The score is in 3/4 time and features dynamic markings such as *p*, *mf*, *f*, and *sfz*, as well as performance instructions like "Sostenuto", "rall.", and "ff subito".

Przykład 5. *Miłość*, obraz pierwszy. Motyw śmierci.

kompozytor użył tej skali w chóralnym *Magnificat*, będącym zwieńczeniem wędrówki Dantego po zaświatach, tworząc obraz pozbawiony napięć charakterystycznych dla skal durowych i molowych – idylliczny i odrealniony. Taki sam cel wydawał się przyświecać polskiemu twórcy. Motywowi temu towarzyszy też charakterystyczne zawołanie trąbki w oktawach – od c^2 do c^3 . Zarówno jasne brzmienie tego instrumentu oraz wykorzystany interwał (konsonans doskonały), jak i sam dźwięk (pryma toniki w C-dur) sugerują czystość i doskonałość Anioła Stróża. W naturalny sposób zawołanie to powróci w obrazie drugim, kiedy ta sama postać przybędzie, aby zabrać bohaterów ze Sfery Planet, oraz w obrazie trzecim, gdy protagoniści będą przebywać w świecie hierarchii, w otoczeniu aniołów (przykład 6).

W drugim obrazie Młodzieniec i Dziewica napotykają postaci-symbole planet: Merkurego, Wenus, Marsa tańczącego wraz z satelitami *Taniec wojenny*. Następnie pojawia się Saturn (*Taniec pierścienia saturnowego*), atakowany przez Księcia Chaosu (*Taniec błagalny kobiet*) oraz Apollo, który tańczy *Taniec z muzami*. Bohaterowie proszą Anioła Stróża o zabranie ich ze Sfery Planet. Ich prośba zostaje spełniona. Na

Piu mosso

The musical score is for a symphony orchestra. It includes parts for Flutes I-III, Oboes I-III, Trumpet C III, Cello, Violin I, and Violin II. The music is in 4/4 time and features a 'frullato' effect in the flutes and cellos, and a 'III solo con sordino' for the trumpet. Dynamics range from *ff sfz* to *p* and *mf*.

Przykład 6. *Miłość*, obraz pierwszy, zakończenie. Motyw Anioła Stróża i oktavowe zawołanie w partii trąbek.

obraz drugi składają się kontrastujące ze sobą sceny przedstawiające poszczególne planety. I tak „owiana rannymi mgłami”¹⁷ Wenus sportretowana została za pomocą krótkiego tematu granego w oktavach przez czelesta na tle trylu fletu i flażoletów smyczków (przykład 7).

Zupełnie inaczej zaprezentowany jest *Taniec wojenny*, zainicjowany przez Marsa. Materiał tematyczny tego odcinka zaprezentowany jest w krótkim wstępie, obrazującym defiladę wojsk boga wojny – amazonki i żołnierzy. Jest to fragment w muzyce polskiej tego okresu wyjątkowy, złożony z samych instrumentów perkusyjnych: kotłów, talerzy i werbli. Podstawowym interwałem prezentowanym w tym wstępie jest kwarta *F–B* w kotłach (przykład 8).

Militarny charakter samego tańca podkreślany jest przez szerokie użycie idiofonów i instrumentów dętych blaszanych – waltorni, trąbek

17 ARM, bez sygn., Wyciąg fortepianowy drugiego aktu *Miłości* (autograf), s. 11, rps.

Andantino

Flut I *pp*

Waltornia F *p dolce*

Harfa II *p*

Czelesta *p*

I skrzypce *pp*

II skrzypce *pp*

Altówka *pp*

Wilonczela *pp*

Kontrabasy *pp*

pp

Przykład 7. *Miłość*, obraz drugi. Motyw Wenus.

i puzonów. Dyscyplina wojsk została oddana ostrymi blokami akordowymi całej orkiestry, które kontrastują z główną myślą przeprowadzaną kolejno w różnych głosach. „Szał wojenny” zaprezentowany został za pomocą technik polifonicznych (głównie kanonu i imitacji), stopniowo zagęszczającej się faktury i rosnącej dynamiki.

W trzecim obrazie protagoniści znajdują się u bram Świata Wiecznej Miłości. Pilnujący ich aniołowie tańczą *Wielki taniec hieratyczny*. Bohaterowie zostają zaprowadzeni przez dwóch Aniołów w dół, gdzie otaczają ich postacie symbolizujące płomienie. Następnie Młodzieniec i Dziewica podchodzą do szarej postaci symbolizującej Ziemię. Ta otacza ich płaszczem i zabiera ze sobą. Jest to najkrótszy i najmniej zróżnicowany pod względem wyrazowym obraz w całym balecie. Nieziemski i mistyczny charakter Świata Wiecznej Miłości charakteryzują dźwięki harf i czelesty, a także długo trzymane, ciche tony instrumentów dętych i smyczków. Partia chóru, po raz pierwszy pojawiającego się na scenie, charakteryzuje się małymi skokami interwałowymi. Zespół ten przez większą część trzeciego obrazu traktowany jest kolorystycznie – wykonuje wokalizy w długich wartościach rytmicznych ponad resztą orkiestry. Główną myśl muzyczną konstituuje motyw trąbki ze skokiem o oktawę w górę, przekazany następnie do innych grup instrumentalnych i przez nie przetwarzany. Zawołanie to jest kontynuowane przez pochód całotonowy (przykład 9).

Dopiero pod koniec obrazu następuje wzmożenie ruchu we wszystkich warstwach instrumentalnych. Prowadzi ono do kulminacji wyrazowej towarzyszącej pieśni chóru, który wzywa głównych bohaterów do pokory wobec siły miłości. Scenie tej towarzyszy komentarz Siedleckiego:

Ukazują się płonące płomienie bez kształtu ludzkiego, otaczają młodzieńca i dziewicę. Przy pieśniach chóru Anielskiego zstępują stopniowo ku ziemi. Im bliżej dołu, tem [bardziej] Świat Góry gaśnie. Mrok ściele lekko swe ołtarze ciemne, bledną dawne blaski¹⁸.

Ostatnia część baletu nosi tytuł *Ziemia*. Obraz ten jest najbardziej rozbudowany i najdłuższy. Utrzymany w tempie *andantino* wstęp obrazuje wschód słońca w wiejskiej scenerii, pod względem nastroju zaś nawiązuje do poprzedniego obrazu. Sielską atmosferę tworzą tu długo

18 ARM, bez sygn., Wyciąg fortepianowy trzeciego obrazu *Miłości* (autograf), s. 45–46.

Maestoso

Fagot I

Fagot II

Trąbki C I-IV

I skrzypce

II skrzypce

con sordino
I solo

mf

mf

p *f* *pizz.* *mf*

mf

mf

mf

p *sfz* *p*

p *sfz*

p *sfz*

p *sfz*

p *sfz*

Przykład 9. *Miłość*, obraz trzeci. Główny materiał tematyczny trzeciego obrazu.

trzymane flażolety smyczków, tryle instrumentów dętych drewnianych, *tremolanda* czelesty i fortepianu, *arpeggia* harf oraz szeroka kantylena waltorni. Nawoływania pasterzy – kolejny odcinek, w tempie *allegretto* – wyróżnia się na tle całego obrazu przede wszystkim kameralną fakturą. Morawski wykorzystuje tu solowo instrumenty dęte drewniane (flet, obój, rożek angielski, klarnet) i waltornię, które prowadzą melodię przy akompaniamencie fagotów oraz grających *pizzicato* wiolonczel i kontrabasów. Melodie instrumentów dętych drewnianych są bardzo zróżnicowane pod względem agogicznym (na co wskazuje też oznaczenie: *senza rigore di tempo*) i przechodzą od *allegretto*, przez *largo* i *vivo*, do *lento*, co nadaje całości swobodnego, improwizacyjnego i kapryśnego charakteru. Melodie są bogato ornamentowane przednutkami i trylami oraz zróżnicowane pod względem artykulacji (często występują oznaczenia *tenuto*, *marcato* i *staccato*) i rytmiki (duole, triole, kwintole). Kontury melodyczne mają orientalizujący charakter dzięki bogatemu użyciu sekundy zwiększonej.

Chromatycznie opadające akordy całej orkiestry zwiastują kolejną część obrazu – pantomimę *Jeux d'enfants* (*Gry dziecięce*). Jest to moment w dziele Morawskiego, w którym kompozytor wydaje się nawiązywać do stylu utworów Siergieja Prokofiewa. Wskazuje na to przede wszystkim wyrazista rytmika z użyciem ksylofonu, czelesty, fortepianu i perkusji (werbel, tamburyn, trójkąt, talerze). Oktawy, znane już z motywu Anioła Stróża, powracają jako *ostinato* w partii ksylofonu, powtarzającego melodycznie dźwięki c^1 , c^2 , c^3 (a następnie c^3 , c^2 i c^1). Wskazuje to, że dziecięctwo było przez Morawskiego identyfikowane z kategoriami czystości i doskonałości. Rola kwintetu smyczkowego ograniczona jest do podkreślania rytmiki za pomocą artykulacji *pizzicato* (oprócz wykonujących flażolety kontrabasów), następnie do krótkich *ostinato* zwrotów, a pod koniec tego odcinka – do efektownych *glissand* na przestrzeni dwóch oktaw, zaczynających się, co znamienne, na c^1 , a kończących na c^3 . Chaotyczne dziecięce zabawy przechodzą w następny numer, *Taniec dzieci*, łączący w sobie elementy krakowiaka i polki. Kolejna zmiana następuje w odcinku *andantino*, zwiastującym pojawienie się na scenie „leśnych dziwadł”, czyli demonów słowiańskich. Złowrogą naturę tych istot podkreśla instrumentacja – Morawski wykorzystuje niskie rejestry orkiestry z użyciem puzonów, fagotu i sarusofonu, zmienia się też instrumentarium perkusyjne. Kompozytor eksponuje tu dźwięki talerzy, tam-tamu,

werbla i bębna basowego. Demony ustawiają się w koło i rozpoczynają *Taniec leśnych dziwadła*. Główną rolę pełni tu rytm, a elementy melodyczne ograniczone są do krótkich, ostinatowych zwrotów. Motyw tego odcinka podany jest przez obój i rożek angielski, imitujące grę dud, na których pasterze przygrywiają tańczącym demonom. Zwraca uwagę eksponowanie interwału kwinty, co nadaje brzmieniu surowy charakter, a także wielonutowe przednutki prowadzące do dźwięku centralnego, sugerujące taneczne zapamiętanie. Warto zauważyć, że w opisie tańca demonów słowiańskich Siedlecki wykorzystuje takie kategorie semantyczne, jakich użył uprzednio do scharakteryzowania maszyn i wojsk Marsa. We wszystkich trzech przypadkach wspólnym mianownikiem jest element zatracenia się w tańcu i braku kontroli („szalony taniec”¹⁹ maszyn, „szał wojenny”²⁰ wojsk Marsa, „rozhukanie”²¹ dziwadła). Inna jest jednak rola demonów słowiańskich – służą ukazaniu zmiany, jaka zaszła w dwójce głównych bohaterów na skutek ich wizyty w świecie przedstawionym w obrazie trzecim, w Świecie Wiecznej Miłości. Nie są już oni podatni na działanie złowrogich sił reprezentowanych przez te istoty i w ostatecznym rozrachunku zmuszają je do uległości – „Wszystkie dziwadła układają się na ziemi u nóg naszej pary”²².

Następujące później tańce gromad młodych mężczyzn i dziewcząt stanowią swoisty przegląd polskiego folkloru. Liczne są tu elementy folkloryzujące w postaci pustych kwint, skali pentatonicznej czy rytmu mazurkowego, symbolizującego radość. Całość rozpoczyna się zbiorowym *Tańcem radości*, wyróżniającym się – podobnie jak taniec *Młodzieńca i Dziewicy* z pierwszego obrazu – zastosowaniem polimetrii sukcesywnej (następstwo taktów na 4/4 i 3/4), który przechodzi w solowy *Taniec przodownicy*. Następujący po nim *Taniec junaków* wprowadzony jest przez waltornie, następnie główny motyw tego tańca przejmują trąbki. Odcinek ten ma formę zbliżoną do ronda, w którym części *allegro* i *lento* przeplatają się ze sobą na wzór refrenu i kupletów. Wszystkie tańce wieńczy *Mazur*, będący jednym z najciekawszych elementów całego baletu. Pierwszoplanową rolę pełni tu rytm. *Taniec* rozpoczyna się *ostinatem*, grany przez kotły *con fuoco* w dynamice *fff*,

19 ARM, bez sygn., Wyciąg fortepianowy pierwszego obrazu *Miłości* (autograf), s. 11.

20 ARM, bez sygn., Wyciąg fortepianowy drugiego obrazu *Miłości* (autograf), s. 33.

21 ARM, bez sygn., Wyciąg fortepianowy czwartego obrazu *Miłości* (autograf), s. 40.

22 Tamże, s. 42.

przy akompaniamentie najniższych rejestrów orkiestry – klarnetu basowego, fagotów, wiolonczel i kontrabasów, które grają charakterystyczne, długie dźwięki poprzedzone wielonutowymi przednutkami. Ekspozycja ostrej rytmiki w niskim rejestrze nadaje tańcowi brutalnego, mrocznego charakteru, wywołuje wrażenie ekspresjonistycznej deformacji (przykład 10).

W dalszej części mazura przeważa prosta faktura homofoniczna, niewykluczająca jednakże zjawiskowych efektów barwnych. W zaprezentowanym przykładzie melodii rożka angielskiego w skali eolskiej towarzyszą puste kwinty w basie jako element archaizacyjny, a także znane już *ostinato*. Morawski prezentuje je tym razem w jasnej kolorystyce – w wysokich rejestrach ksylofonu, czelesty, fortepianu i grających *col legno* (co stanowi kolejny element folkloryzacji) altówkach i skrzypcach (przykład 11).

Finał *Miłości* rozpoczyna się uroczystym hymnem *Raduj się, ziemio*. Młodzieniec i Dziewica zapraszają tu pozostałe grupy do tańca w korowodzie. Na scenie pojawiają się dwa anioły – srebrny i czarno-srebrny, które otaczają głównych bohaterów płaszczami. Powraca tu zarówno motyw ze skokiem oktawy w górę i zejściem całotonowym, jak i elementy innych tańców z tej i z poprzednich części baletu, co nadaje

Allegro

The musical score is for the beginning of the Mazurka from 'Miłość, obraz IV'. It is marked 'Allegro' and is in 3/4 time. The score includes parts for the following instruments: Klarnet basowy B, Fagoty I-III, Sarusofon, Kotły, Bębny basowy, Werbel, Wiolonczela, and Kontrabasy. The music features a driving, rhythmic pattern in the lower registers of the woodwinds and strings, with dynamic markings ranging from *fff* to *pp*. The bassoon part includes a triplet of eighth notes marked *fff con fuoco*. The woodwinds and strings play sustained notes with a rhythmic accompaniment.

Przykład 10. *Miłość*, obraz IV. Początek Mazura.

hymnowi charakter podsumowania. W miarę zbliżania się do końca ruch staje się coraz bardziej miarowy i powolny. Chromatyczne, wzbijające się figuracje całej orkiestry prowadzą do uroczystej kulminacji. Partia chóru prowadzona jest homorytmicznie w długich wartościach rytmicznych na tle *tremola* kwintetu smyczkowego i fanfarynych zawołań instrumentów dętych blaszanych.

Powstały jako wyraz protestu przeciwko kształtowi świata po I wojnie światowej, balet *Miłość* wyrażał potrzebę powrotu ludzkości do natury i duchowości, przeciwstawionych mechanizacji i wojnie. Statyczność akcji, w której elementy widowiskowe przeważają nad dramatycznymi związkami przyczynowo-skutkowymi, heterogeniczność i brak spójności poszczególnych wątków w sferze fabularnej, wreszcie długość dzieła – wszystko to wpłynęło zapewne na powtarzającą się z roku na rok decyzję o przekładaniu scenicznej prezentacji baletu. Pewne mankamenty dają się wychwycić również w sferze muzycznej. Należą do nich przede wszystkim nagminne, dosłowne repetycje materiału na długich odcinkach, połączone z eklektyzmem stylistycznym. Wpływy przywodzące na myśl twórczość Richarda Straussa przeplatają się w *Miłości* z odcinkami, w których ewidentne są inspiracje twórczością kompozytorów rosyjskich – Igora Strawińskiego i Siergieja Prokofiewa – a także dziełami twórców francuskich, np. Maurice’a Ravela. Ostatni z wymienionych twórców, podobnie jak Morawski, wykorzystał kolorystycznie chór w balecie *Dafnis i Chloe*, wystawionym w *Théâtre du Châtelet* w Paryżu w czerwcu 1912 roku. Polski kompozytor mógł znać to dzieło i inspirować się nim. Innym dziełem baletowym z tego okresu wykorzystującym chór i organy jest *Cudowny mandaryn* Béli Bartóka – wydaje się jednak mało prawdopodobne, aby Morawski znał ten utwór.

Przed drugą wojną światową wykonywano estradowo jedynie fragmenty *Miłości*. Budziły one w ówczesnej prasie sprzeczne komentarze. W recenzjach chwalono barwną orkiestrację, zauważając przy tym, że muzyka jest tak silnie połączona z akcją sceniczną, że prezentowanie jej osobno mija się z celem, czyni bowiem dzieło niezrozumiałym. Krytycy solidarnie nawoływali do jak najszybszej prezentacji scenicznej *Miłości*, ta jednak niestety nigdy nie doszła do skutku. Przyczyn upatrywać należy przede wszystkim w postępującym wówczas kryzysie ekonomicznym, który uniemożliwił realizację ambitnego i monumentalnego spektaklu wymagającego obecności ok. pięćdziesięciu tancerzy, jak też

Meno mosso

Rożek angielski

p espressivo piangevolo *mf*

Talerze

Werbel

Ksylofon

Czelesta

Fortepian

Harfy I-II

I skrzypce

II skrzypce

Altówki

Wiolonczele

Kontrabasy

The image displays a musical score for a Mazurka, Op. 24, No. 4 by Frédéric Chopin. The score is in G major and 3/4 time. It features a piano accompaniment with a prominent triplet in the right hand and a bass line with sustained chords in the left hand. The melody is in the right hand of the piano, with dynamic markings such as *sfz* and *sfz*. The score is divided into systems, with some measures marked with a first ending bracket and a repeat sign.

Przykład 11. *Miłość*, obraz czwarty. Środkowy fragment Mazura.

potężnej, rozbudowanej orkiestry o brzmieniu wzmocnionym przez organy oraz chór. Nieprzystępne, surrealistyczne libretto o charakterze moralitetu z pewnością nie przysporzyło temu dziełu popularności, a być może również ono przyczyniło się do decyzji o przekładaniu premiery kompozycji. Z powodu kolażowego wręcz zestawienia heterogenicznych wątków Marcin Gmys nazwał utwór Morawskiego „dziełem-workiem”²³, zaś Henryk Gadomski, jeden z przedwojennych komentatorów twórczości kompozytora, określił *Miłość* z powodu czasu trwania „baletem-tasiemcem”²⁴.

Świtezianka

Data powstania dwuczęściowego baletu *Świtezianka* nie jest znana, szacuje się jednak, że kompozycja ta napisana została na początku lat dwudziestych²⁵. Bez wątpienia utwór ten powstał jeszcze w czasie pobytu Morawskiego we Francji. Wskazuje na to przede wszystkim użycie raczej niestosowanego poza tym krajem instrumentu dętego – sarusofonu. Jest to dzieło o wiele bardziej związane niż *Miłość*. Pierwsza część trwa ok. 21 minut, druga zaś ok. 13 minut. Tytuł może budzić skojarzenia z balladą Adama Mickiewicza, jednak autorem libretta jest tu sam kompozytor. Komentarz podany przez Morawskiego podczas premiery baletu brzmi następująco:

Młody drwal Wit, grający przepięknie na klarnecie, kocha piękną sierotę Sagnę, mając jako rywala możnego knezia Rysia. Sagna oddała swe serce niepodzielnie Witowi, miłość Rysia zaś odtrąca. Podczas obchodu święta wiosny, zwanego „Stodo”, dyszący zemstą Ryś wbiega z pacholkami swoimi na scenę, rozpędza tłum tańczących, każe spętać Wita powrozami i wywlec w las. Zrozpaczoną Sagnę pocieszają Rusałki, wabiąc ją w toń Świtezi. Po jej zniknięciu powraca Ryś, przebrany za Wita, temu ostatniemu zaś nakazuje przywołać Sagnę przygrywką na klarnecie. Sagna pojawia się, Wita zakłuwając na śmierć pacholki Rysia, który ufa, że dzięki przebraniu zdoła teraz pochwycić Sagnę. Świtezianka jednak odgadła podstęp i postanawia się zemścić. Tań-

23 M. Gmys, *Harmonie i dysonanse. Muzyka Młodej Polski wobec innych sztuk*, Poznań 2012, s. 564.

24 H. Gadomski, *Unińskij w Filharmonii*, „Zet” 1932, nr 16.

25 M. Gmys, dz. cyt., s. 564.

Numer w partyturze	Takt w obrębie numeru w partyturze	Opis
Część I		
1	8	Kurtyna
3	1	Całują się (Sagna i Wit)
3	6	Sagna tańczy
4	5–10	Całują się
6	1–4	Sagna tańczy solo
6	5–10	Tańczą razem
11	7–13	Padają sobie w objęcia, całują się
12	4	Wchodzi Ryś
16	10–11	Sagna biegnie do Wita
17	1–5	Tańczą razem
17	6–7	Ryś chwytą Sagnę w objęcia
17	8	Wit odpycha go od Sagny
17	9–10	Bitwa. Wit z drągiem, Ryś z mieczem
18	1–3	Wit powala Rysia na ziemię
18	4	Ryś wychodzi, grożąc im pięścią
18	5–10	Wbiegają maski, chłopci i dziewczęta
19	5	Koza tańczy solo
20	5	Mazurek
32	5	Marsz szybki. Drwale z siekierami
33	1	Zapalają stos
34	1	Taniec ognia
38	9	Chłopci skaczą przez ogień
39	9	Kozy
41	4	Taniec ogólny. Drwale zaczynają
44	3	Koza
45	2	Wszyscy. Taniec ogólny
47	6–10	Z oddali słychać nadchodzących żołdaków
48	6–9	Żołdacy otaczają gromadę

48	10–11	Żołdacy biją lud
49	1–3	Gromada ucieka
49	4–8	Chwytają Wita. On się szarpie i wyrwa
49	9	Wywlekają Wita za scenę
49	10	Sagna wyciąga ręce ku niebu
50	1–5	
50	6	Sagna tańczy swą rozpacz
51 – 54	1	
54	2	
55 – 56	3	Z wody wychylają się Nimfy, Rusałki, Ondiny. Tańczą i wabią Sagnę ku sobie
56	4	Sagna rzuca się do wody i topi się
Część II		
3	10	Kurtyna
5	1–5	Zbiry wprowadzają Wita związanego
6	1–10	Wit się szamoce
7	1–4	Wyciąga ręce ku chacie
7	5–6	Wita rozbierają przemocą
7	6 (pierwszy akord)	Ryś daje rozkaz, tupie nogą
7	8–11	Ryś zabiera jego czapkę
9	1–5	Sagna pojawia się w mgłach, zabijają Wita
10	8–7 w nr 11	Taniec Sagny (solo)
11	8–10	Ryś wciągnięty w fatalny taniec tańczy razem z Sagną
12 – 14	1–5	
15	1–8	Ryś oszalały z namiętności usiłuje Sagnę pocałować.
15	9–10	Wpada w wodę
16	2	Ukazują się Rusałki

Tabela 1. Akcja baletu *Świtezianka* Eugeniusza Morawskiego.

Dalszy materiał muzyczny *Świtezianki* to temat Sagny, prezentowany *tutti* w dynamice *fff*, poprzedzony *glissandami* harf i kwintetu. Morawski prowadzi go w wolnych wartościach rytmicznych, politonalnie – w dwóch niezależnych od siebie planach harmonicznym złożonych z trzynastu akordów, na sam koniec zbiegających się na dźwiękach tonacji a-moll i e-moll. Plan harmoniczny tematu przedstawiony został w tabeli 2.

Głosy górne	Głosy dolne
E-dur	C-dur
H-dur	G-dur
a-moll	a-moll
G-dur	B-dur
F-dur	H-dur
e-moll	C-dur
e-moll	C-dur
Es-dur	D-dur
D-dur	E-dur
C-dur	Fis-dur
H-dur	G-dur
a-moll	a-moll
e-moll	e-moll

Tabela 2. Plan harmoniczny tematu Sagny w *Świteziance* (t. 2–7 w pierwszym numerze partytury).

Z tematem Sagny kontrastuje temat Wita, inicjowany przez klarnet Es i flet piccolo. Jasna barwa brzmienia tych instrumentów, rytmicznie rozdrobniona linia melodyczna, pełna tryli, przednutek, nieregularnych podziałów rytmicznych i rozmaitych oznaczeń artykulacyjnych dają wrażenie lekkości i wdzięku. Taniec Wita i Sagny opiera się na symultanicznym prezentowaniu obu tematów, bezustannie przetwarzanych przy zmianach artykulacji, rytmiki i dynamiki. Morawski wykorzystuje w tym odcinku technikę *ostinata* w partiach ksylofonu i kwintetu smyczkowego, czym wydatnie podkreśla motoryczność rytmiki (przykład 13).

The image displays a musical score for the beginning of the ballet 'Świtezianka'. It consists of two systems of staves. The first system includes a Violin I part (top staff), a Violin II part (middle staff), and a Piano part (bottom two staves). The second system includes a Violin I part (top staff), a Violin II part (middle staff), and a Piano part (bottom two staves). The Piano part features a prominent ostinato pattern in the right hand, consisting of a sequence of eighth notes: G4, A4, B4, A4, G4, F4, E4, D4. This pattern is repeated throughout the piece. The Violin parts play a melodic line that is also based on this ostinato. The score includes dynamic markings such as *mf* and *p*, and articulation marks like accents (^) and slurs. The key signature is one flat (B-flat major or D minor), and the time signature is 3/4. The first system shows the initial chords and the start of the ostinato. The second system continues the development of the ostinato and the melodic line.

Przykład 13. Świtezianka, początek baletu. Technika ostinata.

Pojawienie się na scenie Rysia zwiastuje nowy temat, z charakterystycznym skokiem do góry o kwintę czystą (b^1-f^{\natural}), zaprezentowany po raz pierwszy przez trąbkę solo i przekazany następnie sekwencyjnie rożkowi angielskiemu, wiolonczeli, obojowi, a wreszcie – skrzypcom solo. Moment, w którym Ryś usiłuje przyciągnąć Sagnę do siebie i przy okazji wchodzi w konflikt z Witem, został ukazany przez nakładanie się tematów obu bohaterów. Kneź odchodzi, wyrażając Sagnie i Witowi, czemu towarzyszy chromatyczny pochód w dół przez całą orkiestrę. W oboju pojawia się nowy temat – stylizacja gry na kozie. Zdobiona mordentami, rozdrobiona rytmicznie melodia pojawia się na tle cichego *ostinato* werbla i talerza, tworząc obraz żywy, motoryczny, a zarazem ciekawy pod względem kolorystyki (przykład 14).

Następny epizod, oznaczony w partyturze jako *Mazurek*, charakteryzuje się *ostinatowymi*, krótkimi zwrotami ograniczającymi w zasadzie do minimum rolę melodyki na rzecz rytmu, a także ciągłymi gradacjami dynamicznymi – od *piano* do *fortissimo* (przykład 15). Główny temat *Mazurka* wprowadzany jest dyskretnie przez *pizzicato* smyczków, a wraz z narastaniem dynamiki pojawia się w końcu w smyczkach grających *arco* w dynamice *forte*. Krótki łącznikowy epizod z tematem przerzucanym między partiami obojów i waltorni prowadzi do wybitnie ilustracyjnego szybkiego marsza drwali z siekierami. Podpalanie stosu drewna obrazuje Morawski poprzez krótkie *ostinatu* figury grane przez perkusję i blachę, czemu towarzyszą poprzedzane przednutkami tryle drewna i smyczków w wysokim rejestrze, tworzące obraz jaskrawy i wyrazisty. Następujący potem *Taniec ognia* i scena skakania chłopów przez ognisko jest od strony kolorystyki orkiestrowej może najbardziej zjawiskowym odcinkiem *Świtezianki*, w którym mistrzostwo orkiestracji kompozytora znajduje najpełniejszy wyraz. Fragment ten wyróżnia się zastosowaniem bezpółtonowej skali pentatonicznej, a także koronkową fakturą, utkaną z misternych, szybkich przebiegów czelesty, fortepianu, harf, ksylofonu i gwałtownych, krótkich *glissand* smyczków w wysokim rejestrze. Jest to jedyny odcinek partytury, w którym kompozytor używa kastanietów. Być może był to ukłon w stronę Manuela de Falli i jego pantomimy *El amor brujo*, wystawionej w Paryżu w 1925 roku. Partytura de Falli nie przewiduje użycia kastanietów, ale wszelkie skojarzenia kierujące myśli odbiorcy w stronę muzyki hiszpańskiej wydają się tu jak najbardziej na miejscu.

Meno mosso

The musical score is arranged in three systems. The first system includes parts for Obój (Oboe), Talerze (Cymbals), and Werbel (Bells). The Oboe part is mostly silent. The Talerze part consists of two half notes per measure. The Werbel part features a rhythmic pattern of eighth notes with triplets, marked *pp*. The second system shows a piano accompaniment with a melody in the right hand marked *p leggiero* and a similar Werbel-like pattern in the left hand. The third system continues the piano accompaniment, with the right hand featuring a melodic line marked *f* and *tr* (trills), and the left hand with a pattern marked *mf* and *pp*. The score is in 4/4 time and includes various dynamics and articulations.

Przykład 14. Świtezianka, część I. Stylizacja gry na kozie.

Spirituoso

Oboje
II
f
II
ff

3 fagoty
p — *sfz*

3 waltornie F
p — *sfz*

Kotły
mf — *sfz*

Talerze
sfz

Werbel
p — *ff*

Trójką

Glockenspiel

I skrzypce
pizz.
mf — *arco*

II skrzypce
pizz.
mf — *arco*

Altówki
pizz.
mf — *arco*

Wiolonczele
mf — *f*

Kontrabasy
mf — *f*

p — *sfz*

pizz.
p

pizz.
p

The image displays a musical score for a Mazurka, consisting of several systems of staves. The notation includes various dynamics such as *f*, *sfz*, *mf*, and *ff*, as well as performance instructions like *arco*, *pizz.*, and *div.*. The score features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth-note runs. A red vertical line is positioned on the left side of the page.

Przykład 15. Świtezianka, część I. Fragment Mazurka.

Tym bardziej, że cieszącym się największą popularnością elementem dzieła de Falli jest przecież *Danza ritual del fuego*.

Taniec ogólny utrzymany jest początkowo w ciemniejszych barwach – rozpoczynają go bowiem grające *con fuoco* waltornie, puzyry i wiolonczele. Charakterystyczny synkopowany rytm przywodzi na myśl krakowiaka. Temat ten jest następnie przekazywany imitacyjnie do innych grup instrumentalnych, co prowadzi do zagęszczenia faktury i wzrostu dynamiki aż do *ffff*. Marsz w kotłach w tempie *moderato* i dynamice *pianissimo*, zbudowany na interwale opadającej tercji małej *d-H*, zwiastuje nadejście żołnierzy Rysia. Gwałtowne narastanie dynamiki i dołączanie kolejnych grup instrumentalnych – kwintetu, fagotów i waltorni – prowadzi do gwałtownej kulminacji wyrazowej. Po poprzedzonych przednutkami jaskrawych trylach drewna następuje gwałtowny przebieg chromatyczny w drewnie i smyczkach, symbolizujący ucieczkę całej gromady. Synkopowane *allegro feroce* w dynamice *fff* przedstawia szamotanie się Wita ze zbirami, którzy w końcu wiążą go i uprowadzają. Kiedy zaś zrozpaczona Sagna wyciąga ręce ku niebu, odzywa się pięciokrotnie powtórzony *tutti* przez orkiestrę rozkołysany motyw dzwonów, dociążający semantycznie cierpienie bohaterki (przykład 16). Na *Lamento* Sagny odpowiadają nimfy, rusalki i ondyne, które w efektownie orkiestrowanym odcinku wabią bohaterkę w otchłanie. Ich kuszeniu towarzyszą szybkie *glissanda* smyczków, harf i fortepianu, *tremolanda* czelesty i tryle drewna w wysokim rejestrze.

Głównym budulcem części drugiej jest materiał tematyczny pieśni do słów Heinricha Heinego *Die Mitternacht*, ukończony przez Morawskiego w sierpniu 1920 roku (przykład 17). *Die Mitternacht* utrzymana jest w formie passacaglii i staje się w *Świteziance* majestatycznym, utrzymanym w ciemnych barwach tańcem śmierci w metrum 7/4. Nie jest zapewne przypadkiem, że ulubioną pieśnią młodego Morawskiego było inne utrzymane w tej formie dzieło – *Der Doppelgänger* Franza Schuberta. W balecie partia wokalna zastąpiona została melancholijnym brzmieniem różka angielskiego, *ostinato* w basie powierzył zaś kompozytor klarnetowi basowemu, fortepianowi, wiolonczelom i kontrabasom. Forma tej części jest zwięzła i doskonale czytelna dzięki powrotowi głównych tematów związanych z bohaterami dramatu. Pojawienie się na scenie Rysia zwiastuje solo skojarzonej z nim trąbki (przykład 18).

Musical score for Sopran and Fortepian. The Sopran part is marked **Lento** and *pp*, with lyrics "A - - -". The Fortepian part features a complex rhythmic pattern with triplets and a *ppp* dynamic marking.

Przykład 17. *Die Mitternacht*, t. 1–6. Pieśń w formie *passacaglii*.

Musical score for 4 Trąbki C, 2 harfy, Wiolonczel, and Kontrabasy. The 4 Trąbki C part is marked **Lento** and *mf*. The Wiolonczel and Kontrabasy parts are marked *pizz.* and *ff*. The score includes various musical notations like triplets and dynamics.

Przykład 18. *Świtezianka*, część II. Temat Rysia w partii trąbki.

Kiedy związany drwal szarpie się z oprawcami, w puzonach powraca temat *passacaglii*, tym razem jeszcze bardziej upiorny dzięki uderzeniom symbolizującego śmierć tam-tamu, trylom drewna i motorycznemu *ostinato* ksylofonu, trąbek i obojów. Moment, w którym zbiry Rysia zmuszają Wita do uległości, obrazowany jest chromatycznym zejściem orkiestry i potężnym, długo wybrzmiewającym uderzeniem tam-tamu. Na jego tle rozbrzmiewa już doskonale znany z części pierwszej temat Wita w partii klarnetu Es, na tle wzmagających napięcie, długo trzymanych oktaw wiolonczel i kontrabasów, a także dźwięki kotłów, wielkiego bębna i waltorni. Pojawienie się we mgłach Sagny symbolizuje znany już z części pierwszej, inicjowany *glissandami* temat. Śmierć Wita z rąk oprawców zaznaczona jest w partyturze gwałtownym *crescendo* i artykulacją *tremolo* w smyczkach. Sam temat pozostaje jednak bez zmian, dramatyzm wydarzeń oddaje więc tylko dynamika i zmiana artykulacji (przykład 19).

Andantino

3 flety
3 oboje
Klarnet Es
2 klarnety B
3 fagoty
Sarusofon
4 waltornie F
Trąbka D
4 trąbki C
4 puzony
Tuba
Kotły
Bęben basowy
Tam-tam
Czelesta
Fortepian
2 harfy
I skrzypce div.
II skrzypce
Altówki
Wiolonczelce
Kontrabasy

The score is for a symphony orchestra in 4/4 time, marked Andantino. The woodwind section includes three flutes, three oboes, one E-flat clarinet, two B-flat clarinets, three bassoons, and a contrabassoon. The string section consists of four violins (first and second), four violas, four cellos, and four double basses. The percussion section includes two kettle drums, a bass drum, and a tam-tam. The brass section has four trumpets (D and C), four trombones, and a tuba. The piano and celesta are also present. The score features various dynamics such as *pp*, *f*, *sfz*, *mf*, and *fz*, along with articulation marks like accents and slurs. The woodwinds have complex rhythmic patterns, while the strings play sustained notes with some movement in the lower registers.

The first system of the musical score consists of five staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom three are in bass clef. The music is characterized by dense, rhythmic patterns, likely triplets, with dynamic markings of *pp* (pianissimo) and *mf* (mezzo-forte). The notation includes many accidentals (sharps and naturals) and slurs. A vertical red line is present on the left side of the page.

The second system continues the musical piece. It features a mix of treble and bass clefs. The dynamics shift from *mf* to *p* (piano). A new melodic line is introduced in the upper staves, while the lower staves provide harmonic support. The notation includes slurs and dynamic markings.

The third system is mostly composed of rests across all staves. A single dynamic marking of *ppp* (pianississimo) is present in the first staff, indicating a very soft dynamic level.

The fourth system introduces glissando markings (*gliss.*) in several staves, indicating a sliding motion between notes. The dynamics are marked as *p* (piano). The notation includes slurs and dynamic markings.

The fifth system features *div.* (diviso) markings, indicating a divided or tremolo effect. The dynamics are marked as *p* (piano). The notation includes slurs and dynamic markings.

This musical score is for the second part of 'Świtezianka', featuring the 'Wita' and 'Sagny' themes. It is arranged for a full orchestra and includes the following instruments:

- Flutes:** Flute I (with second flute part), Flute II, and Flute III.
- Woodwinds:** Oboe I, Oboe II, Bassoon I, Bassoon II, and Clarinet in B-flat.
- Brass:** Trumpets I, Trumpets II, Trombones I, Trombones II, Trombones III, and Trombones IIII.
- Strings:** Violins I, Violins II, Violas, Cellos, and Double Basses.
- Percussion:** Timpani, Snare Drum, and Cymbals.

The score is written in 4/4 time and features a variety of dynamic markings and articulations:

- Dynamic Markings:** *ff* (fortissimo), *f* (forte), *mf* (mezzo-forte), *pp* (pianissimo), and *ppp* (pianississimo).
- Articulations:** *acc.* (accents), *stacc.* (staccato), *rit.* (ritardando), and *tr.* (trills).
- Other Notations:** *arco* (arco), *pizz.* (pizzicato), and *tr.* (trills).

The score is divided into several systems, each containing staves for the different instrument groups. The music is characterized by complex rhythmic patterns and a rich harmonic texture.

Przykład 19. Świtezianka, część II. Temat Wita i temat Sagny.

Po śmierci Wita rozpoczyna się kuszenie Rysia przez Sagnę, które Morawski oparł na temacie knezia, wzbogaconym o obsesyjnie powtarzane opadające w dwudźwiękach motywy smyczków, tryle fletów i krótkie figury w partii oboju. Pojawia się wznosząca się chromatycznie melodia trąbki, obrazująca napięcie rosnące między dwójką bohaterów. W kulminacyjnym momencie Ryś traci równowagę i wpada w odmęty Świtezi. Towarzyszy temu potężny, urywany akord całej orkiestry, po którym wybrzmiewają dźwięki dwóch tylko instrumentów – uderzenie tam-tamu i naturalistyczny niemal krzyk trąbki solo. W zakończeniu – tańcu rusalek cieszących się z popełnionej na rycerzu zemsty – powraca temat *passacaglii*, tym razem ornamentowany trylami drewna. Całość potężnieje aż do fatalistycznej kulminacji w poczwórnym *forte*.

Premiera *Świtezianki* miała miejsce 13 maja 1931 roku w Teatrze Wielkim w Warszawie³⁰. Stała się największym triumfem w karierze kompozytorskiej Morawskiego i przyniosła mu Państwową Nagrodę Muzyczną, przyznaną w 1933 roku. Głosy krytyki, które odezwały się po premierze tego dzieła, były bez wyjątku utrzymane w tonie gorącego entuzjazmu.

Kolejna prezentacja sceniczna *Świtezianki* odbyła się dopiero w 1960 roku, kiedy to dzieło Morawskiego wystawiono na deskach Opery Łódzkiej pod nieco zmienionym tytułem *Świtezianka – królowa wód*³¹. Przedstawienie to nie spotkało się ze zbyt dużym zainteresowaniem – w archiwum Teatru Wielkiego w Łodzi znaleźć można jedną tylko relację prasową. Niestety w materiałach archiwalnych nie zachowała się informacja, kto dyrygował owymi przedstawieniami.

Za kolejne wystawienie tego dzieła w lutym 1962 roku odpowiedzialny był przedwojenny wychowanek Morawskiego w klasie orkiestracji w Państwowym Konserwatorium Muzycznym w Warszawie

30 Tytułową rolę wykonała primabalerina tamtejszego zespołu baletowego, Halina Szmolcówna, w rolę Wita wcielił się Sylwin Baliszewski, zaś postać Rysia kreował Zygmunt Dąbrowski. Za choreografię odpowiedzialny był Piotr Zajlich, natomiast za scenografię – Józef Wodyński.

31 Balet Morawskiego wystawiono wraz z zaadaptowaną scenicznie *II Symfonią* Artura Maławskiego. Za scenografię tej wersji *Świtezianki* odpowiadała Ewa Soboltowa, a za nowe libretto, inscenizację, choreografię i reżyserię – Feliks Parnell.

w latach 1931–1934³² – Bohdan Wodiczko. Za dekoracje i kostiumy odpowiadał Włodzimierz „Wowo” Bielicki, a za inscenizację, choreografię i opracowanie libretta – Jerzy Gogoł. Ten ostatni uznał za stosowne wypróbować tu swoje pomysły inscenizacyjne i nawiązał do Mickiewiczowskiego pierwowzoru. Wydarzenia rozgrywają się więc w trójkącie składającym się ze Świtezianki, Strzelca i Zalotnicy³³. Strzelec – pomimo deklaracji złożonych Świteziance – ulega urokom Zalotnicy, za co zdradzona karze go, wciągając w tańcu coraz głębiej w jezioro, aż mężczyzna traci równowagę i tonie.

Ostatnia, czwarta z kolei prezentacja sceniczna baletu Morawskiego miała miejsce w listopadzie 2017 roku. Spektakl, noszący tytuł *Balety polskie*, składał się ze *Świtezianki, Na pięciolinii* Aleksandra Tansmana (będącej adaptacją *Sextuor*) i *II Koncertu skrzypcowego* Karola Szymanowskiego. Połączenie w jednym programie dzieł obu przedwojennych „wrogów” Dorota Szwarzman określiła na łamach swego bloga jako „powrót do normalności”³⁴. Za choreografię dzieła pierwszego kompozytora odpowiadał Robert Bondara, który opracował również nowe libretto, tak jak w wersji Gogoła luźno nawiązujące do ballady Mickiewicza:

Część 1

Wczesny ranek podczas upalnego lata. Młody chłopak (Strzelec) czeka nad brzegiem jeziora na spotkanie z nowo poznaną dziewczyną. Świtezianka jest jednak nieśmiała i nieufna wobec jego zalotów. Ich schadzkę zakłócają znajomi Strzelca, z którymi spędza wakacje. Widząc obcych, Świtezianka oddala się, ale wraca, gdy tylko chłopak zostaje sam. Każda wspólna chwila wzmagą ich wzajemne zauroczenie.

Znajomi Strzelca szukają dla siebie miejsca nad brzegiem jeziora. Panuje wesół atmosfera, chłopcy flirtują z dziewczętami i kąpią się. Tymczasem Świtezianka w towarzystwie tajemniczej Dziewczyny obserwuje swojego

32 Patrz: protokoły egzaminów wstępnych, rocznych i końcowych Państwowego Konserwatorium Muzycznego w Warszawie, Archiwum Uniwersytetu Muzycznego im. Fryderyka Chopina, sygn. 153/176, 153/303 i 153/304. Przedstawienie w 1962 roku zawierało także *Zaczarowaną oberżę* Antoniego Szałowskiego i *Wierchy* Malawskiego.

33 Podczas premierowego przedstawienia 7 lutego w role te wcielili się odpowiednio: primabalerina Maria Krzyszkowska, Henryk Giero i Hanna Zawadzka.

34 D. Szwarzman, *Balety z Dwudziestolecia*, <https://szwarzman.blog.polityka.pl/2017/11/11/balety-z-dwudziestolecia/> [dostęp: 10.04.2019].

wybranka. Chce poznać jej opinię na jego temat. Ta jednak krytycznie ocenia Strzelca, powątpiewa w jego uczciwość i wykorzystuje niewinną rozmowę chłopaka z przypadkową kobietą jako rzekomy dowód jego niewierności.

Część 2

Zmierch. Strzelec samotnie wypoczywa nad brzegiem jeziora. W oddali, na pomoście pojawia się zjawiskowa nieznajoma. To Dziewczyna, która przykuwa jego uwagę, kusi go i uwodzi.

Zapada noc. Świtezianka widzi zdradę Strzelca i odrzuca go ku satysfakcji Dziewczyny, której podstępne prowokacje zaostrzają sytuację. Konflikt wyrywa się spod kontroli, prowadząc do tragicznego końca. Wstaje świt³⁵.

Jak zauważył Bondara, *Świtezianka* Morawskiego „ma niesamowity potencjał dramaturgiczny i reżyserski”³⁶, uznał też, że libretto należy urealnić. Jego wersja jest jedyną, która odbywa się bez elementów nadprzyrodzonych. Podczas premierowego przedstawienia rolę tytułową wykonywała Yuka Ebihara, dwie pozostałe role kreowali Anna Lorenc i Kristóf Szabó. W ciepłych słowach odniósł się do muzyki Morawskiego dyrygujący spektaklem Łukasz Borowicz. W udzielonym autorowi niniejszego tekstu wywiadzie przyznał: „Spotkanie z muzyką Morawskiego było dla mnie odkryciem, było spotkaniem absolutnie świeżym i nowym”³⁷. Dyrygent porównał muzykę tego baletu do późnych dzieł Feliksa Nowowiejskiego – *II* i *III Symfonii*, podkreślając zaawansowanie kolorystyczne partytur obu kompozytorów.

Zazwyczaj w kontekście muzyki polskiej pojawia się podejrzenie, że dany kompozytor jest zapomniany, gdyż jego muzyka nie jest dostatecznie dobra. Broniąc tych twórców, zazwyczaj mówi się, że dany utwór przypomina, na przykład, dzieło wczesnego Bartoka. Pragnę podkreślić, że największą siłą muzyki *Świtezianki* jest to, że ona przypomina tylko... Morawskiego. [...] Jest to szalenie oryginalna twórczość. Instrumentacja (a co za tym idzie: kolorystyka) jest bardzo rozbudowana, ale jest to jednak partytura postimpresjonistyczna. Nie jest to już malowanie barwami, ale używanie barw orkiestrowych w sposób raczej postekspresjonistyczny. Pewne fragmenty *Świte-*

35 Program spektaklu *Balety polskie* w Teatrze Wielkim – Operze Narodowej 10 listopada 2017, Warszawa 2017, s. 28.

36 Tamże, s. 31.

37 Wywiad z Łukaszem Borowiczem przeprowadzony przez Oskara Łapetę 26 listopada 2017 roku, autoryzowany przez dyrygenta, msp.

zianki mogą się kojarzyć z brutalnymi stronicami Prokofiewa, choćby z jego *III Symfonią* czy *Ognistym aniołem*, występuje tu podobne epatowanie masą brzmieniową, ale jest to zawsze masa szalenie skomplikowana pod względem barwnym. Morawski używa olbrzymiej orkiestry, epatuje potęgą brzmienia, ale dąży również do tworzenia bardzo wyszukanych i wyrafinowanych wielowarstwowych struktur. To wielopoziomowa muzyka, trudna do zrozumienia i do pełnego satysfakcji odbioru. Przy pierwszym zetknięciu z nią słuchacz jest przytłoczony masą brzmienia, energią, kolorytem i rozmachem, ale im głębiej wchodzi się w tę twórczość, tym bardziej zachwycają detale, które przy pierwszym słuchaniu są raczej trudno dostrzegalne³⁸.

W zasadzie wszystkie prezentacje sceniczne *Świtezianki* potwierdzają ogromną wartość tego utworu. Zwięzłość akcji, pełna integracja elementów akcji scenicznej z muzyką, pomysłowa instrumentacja, prymat ostrej, wyrazistej rytmiki, a także spójność i logika w prowadzeniu narracji stawiają ten balet w rzędzie najwybitniejszych tego typu kompozycji powstałych w muzyce polskiej. Wartość tego dzieła potwierdza też fakt uwzględnienia go w projekcie Polskiego Wydawnictwa Muzycznego – „100 na 100. Muzyczne dekady wolności”, w którym prezentowane są najbardziej wartościowe kompozycje polskie powstałe w latach 1918–2018. Jeśli, zdaniem autora, któryś z baletów Morawskiego ma szansę na zyskanie popularności i na zdobycie szerszego rozgłosu – to jest to właśnie *Świtezianka*.

Podsumowanie

Przeprowadzone w niniejszym artykule analizy wykazują, że zachowane balety Eugeniusza Morawskiego są kompozycjami zdecydowanie bardziej awangardowymi niż jego – czerpiące jeszcze z dziewiętnastowiecznej wielkiej symfoniki – poematy symfoniczne: *Don Quichotte*, *Nevermore* i *Ulalume*. W *Miłości* i *Świteziance* w pełni doszły do głosu najbardziej nowatorskie elementy pierwszego z poematów, straussowskiego jeszcze z ducha (zwłaszcza pod względem melodyki i orkiestracji portretu duszy błędnego rycerza), ale wyróżniającego się ostrą i wyrazistą rytmiką. Co więcej, dzieła baletowe Morawskiego różnią się również od większości powstających w tym czasie polskich utworów

38 Tamże.

baletowych, takich jak *Pan Twardowski* Ludomira Różyckiego czy *Syrena* Witolda Maliszewskiego, które tkwią jeszcze w tradycji romantyzmu. Tymczasem *Miłość* i *Świtezianka* przynależą już całkowicie do muzyki XX wieku. Pod względem stylistycznym bliższe są *Harnasiom* Karola Szymanowskiego czy licznym kompozycjom artystów młodszej generacji, takich jak Roman Palester czy Stanisław Wiechowicz. Wskazują, że kompozytor nie był obojętny na dokonania twórcze Bartóka, Ravela, Strawińskiego czy Prokofiewa. Morawski wyciągnął z ich osiągnięć konsekwencje i przeniósł je na grunt własnej twórczości. Zastosowanie politonalności i polimetrii, wyrazista, ostra rytmika, eksponowanie sekcji perkusji na długi odcinkach, odchodzenie od skal systemu dur i moll na rzecz skali całotonowej, pentatonicznej czy skal modalnych, wreszcie zjawiskowa i mistrzowska orkiestracja, pełna zaskakujących i świeżych efektów kolorystycznych – stawiają Morawskiego w rzędzie najciekawszych (a przecież dopiero teraz odkrywanych) polskich kompozytorów pierwszej połowy XX wieku.

Bibliografia

Źródła rękopiśmienne

Archiwum Muzeum Teatralnego w Warszawie
sygn. P. 1334, Program spektaklu z 13 maja 1931 roku w Operze
Warszawskiej.

Archiwum Rodziny Morawskich w Warszawie, zbiory prywatne
bez sygn, Wyciągi fortepianowe poematu tanecznego *Miłość*.

Archiwum Uniwersytetu Muzycznego im. Fryderyka Chopina
w Warszawie
sygn. 153/176, Protokoły egzaminów wstępnych, rocznych i końcowych
Państwowego Konserwatorium Muzycznego w Warszawie.
sygn. 153/303, Protokoły egzaminów wstępnych, rocznych i końcowych
Państwowego Konserwatorium Muzycznego w Warszawie.
sygn. 153/304, Protokoły egzaminów wstępnych, rocznych i końcowych
Państwowego Konserwatorium Muzycznego w Warszawie.

Archiwum Związku Kompozytorów Polskich w Warszawie
bez sygn., teka: Eugeniusz Morawski.

Zbiory własne

bez sygn., Rozmowa autoryzowana O. Łapety z Ł. Borowiczem z dn.
26 XI 2017 r.

Źródła drukowane

Statut Towarzystwa Artystów Polskich w Paryżu, Paryż 1911.

Opracowania

Gadomski H., *Unińskij w Filharmonii*, „Zet” 1932, nr 16.

Gmys M., *Harmonie i dysonanse. Muzyka Młodej Polski wobec innych sztuk*, Poznań 2012.

Łapeta O., *Relacje Karola Szymanowskiego i Eugeniusza Morawskiego w kontekście sporu o Wyższą Szkołę Muzyczną w Warszawie*, „Res Facta Nova” 2015, nr 16.

Malinowski W., *Eugeniusz Morawski – nieobecny*, „Ruch Muzyczny” 1979, nr 10.

Okulicz-Kozaryn R., *Dzwony. Zaczynając od listu Eugeniusza Morawskiego do Mikalojusa Konstantinasa Čiurlionisa*, [w:] *Mikalojus Konstantinas Čiurlionis, litewski malarz i kompozytor*, red. E. Giszter, Katowice 2006.

Szwarcman D., *Balety z Dwudziestolecia*, <https://szwarcman.blog-polityka.pl/2017/11/11/balety-z-dwudziestolecia/> [dostęp: 1.04.2019].