



Twórczość baletowa Eugeniusza Morawskiego w kontekście poszukiwania polskiej tożsamości narodowej

OSKAR ŁAPETA

Badacz niezależny

Independent scholar, Poland

✉ oskar.lapeta@gmail.com

DOI: [10.2478/prm-2021-0010](https://doi.org/10.2478/prm-2021-0010)

Znaczna część dzieł Eugeniusza Morawskiego (1876–1948) zaginęła w czasie powstania warszawskiego. Ponieważ kompozytor nie drukował swoich utworów, utrata autografu oznaczała również utratę samego dzieła. Los względnie łaskawie obszedł się z powstałymi w latach 20. utworami baletowymi: do naszych czasów dotrwały autografy *Miłości i Świtezianki*, a także niekompletny wyciąg fortepianowy *Legendy o Krakuku i smoku*. Obecne w nich wątki polskie to nie jedyny wyraz patriotyzmu artysty. Kompozytor pochodził z rodziny o tradycjach powstańczych. Jego ojciec, Arkadiusz Morawski, był aktywnym uczestnikiem powstania styczniowego. Kilkukrotnie ranny, za udział w insurekcji został skazany na czteroletnie zesłanie na Syberię. Czynnej działalności niepodległościowej poświęcił się również sam kompozytor. W latach 1903–1907 należał do bojówki Polskiej Partii Socjalistycznej, co z punktu widzenia władzy carskiej było działalnością terrorystyczną. Ze względu na przynależność do PPS i za pomoc w przygotowaniu zamachu na carską milicję, Morawski został aresztowany 3 listopada 1907 roku, nazajutrz po swoich 31. urodzinach. Był przetrzymywany w Ratuszu Miejskim, w forcie Aleksieja oraz

The Ballets of Eugeniusz Morawski in the Context of the Search for Polish National Identity

© 2021 by Oskar Łapeta. · This is an open access article licensed under the

Creative Commons Attribution-ShareAlike International (CC-BY-SA 4.0)

<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/>.

w piątym forcie Cytadeli Warszawskiej¹. W więzieniu nadal utrzymywał kontakt z kolegami z PPS, wymieniając listy przez sztachety więzienne. Wyrokiem ministra spraw wewnętrznych z 14 lutego 1908 roku artysta skazany został na czteroletnie zesłanie do, leżącego na terenie Guberni jenijskiej, Turuchańska. Dzięki staraniom ojca kompozytora, 13 marca tego samego roku karę zamieniono na czteroletnie wygnanie z Imperium Rosyjskiego. Morawski najpierw planował udać się do Londynu, aby dołączyć do działających tam polskich socjalistów, jednakże ostatecznie osiadł w Paryżu, gdzie przebywał aż do 1930 roku, kiedy powrócił do Polski i zamieszkał na stałe w Warszawie.

Swoją postawę estetyczną i znaczenie twórczości ludowej dla tworzących profesjonalnie kompozytorów Morawski podkreślił w wywiadzie udzielonym w 1935 roku Adamowi Galisowi, dziennikarzowi „Tygodnika Ilustrowanego”:

Co jest impulsem wyboru tych czy innych nut? Impulsem tym jest pewien afekt. Być może, że jest inna podstawa, ale nie wierzę. Kompozycja jest nie tylko sztuką łączenia dźwięków, ale środkiem do wyrażania najintymniejszych przeżyć. Tylko że muzyka oddala się przez dźwięk od bezpośredniego impulsu, wstydzi się go niejako i znajduje oddalony odpowiednik. Mimo to jest prostota wyrażania tych stanów rzeczą zasadniczą. Chłop polski może służyć za przykład, chociaż analfabeta, analizuje swoje stany afektywne przez pieśń, przez melodię. Trzeba robić tak samo tylko bogatszymi środkami. Być prostym i czystym wobec swojej sztuki².

W innym miejscu tego wywiadu kompozytor silnie podkreślił społeczną rolę muzyki i jej zdolność do współtworzenia tożsamości narodowej:

W miejscu, gdzie niezorganizowany dźwięk otrzymuje swoje imię w postaci znaku, na zapisanych przez kompozytora nutach, w fazie gdy z instrumentów koncertowych powraca ożywiony i dociera do słuchacza, w okresie gdy twórc

-
- 1 Informacje te podał sam Morawski w kwestionariuszu wysłanym do Związku Kompozytorów Polskich po II wojnie światowej. Zob. Archiwum ZKP,teczka „Eugeniusz Morawski”, bez sygnatury. Potwierdza je też przechowywane w archiwum rodziny Morawskich zaświadczenie z 24 października 1934 roku, podpisane przez ówczesnego kierownika Archiwum Akt Dawnych Kazimierza Konarskiego, będące odpisem akt Kancelarii Generała Gubernatora Warszawskiego, nr 107360. Archiwum rodziny Morawskich, zbiory prywatne, Warszawa.
 - 2 Adam Galis, *Rozmowy o muzyce*, „Tygodnik Ilustrowany” 1935 nr 18 (5 v), s. 347.

muzyczny poddaje próbie krytyk — wyraz świadomości muzycznej, odbywa się społeczny proces istnienia muzyki. Związana przed chwilą z jednostką, z jej najgłębszą osobowością, z amalgamatem talentu i wiedzy, biegłości i intuicji, z tradycją i wyczuciem nowości, staje się nagle dźwięk elementem społeczno-kulturalnym, wyraża typ duchowości narodu, jego specyficzności, a zarazem od tej chwili współtworzy jego duszę przez wzruszenie³.

Przytoczone powyżej wypowiedzi Morawskiego są zbieżne z poglądami grafika, scenografa i krytyka sztuki Franciszka Siedleckiego (1867–1934), autora libretta baletu *Miłość*. Przekonania wyrażone przez niego w pismach estetycznych miały duży wpływ na treść tej kompozycji. Siedlecki wychodził z założenia, że teatr powinien być powszechny, dostępny dla każdego, niezależnie od klasy społecznej. W tekście *Kryzys teatralny i widownia* stwierdził, że spektakl „musi odpowiadać wymaganiom danej chwili i znaleźć oddźwięk na te zmagania duszy, które dzisiejszy człowiek przeżywa”⁴. Artysta pozostawał pod silnym wpływem prac filozofa Rudolfa Steinera, twórcy antropozofii, światopoglądu, zgodnie z którym celem człowieka powinna być duchowa odnowa i przebudowa cywilizacji opartej na wartościach materialnych. Monumentalne, pełne wyrafinowanej symboliki przedstawienia Siedleckiego miały za zadanie kształtować postawy narodowe, a wielki potencjał estetyczny i etyczny widział artysta w polskiej twórczości ludowej:

Materiał baletowy w Polsce [...] jest nieporównywalny, a inscenizatorzy dążyć winni do stworzenia z tego materiału tak przepięknych przedstawień, żeby nowymi wartościami i elementami artystycznymi nasyciły się głodne rzesze nasze ludzi powojennych i podniosły swój poziom etyczny i estetyczny⁵.

Zamierzenia te Siedlecki z Morawskim starali się zrealizować w poemacie tanecznym *Miłość*, powstałym w latach 1925–1928⁶. Ta monumentalna,

3 Ibidem.

4 Franciszek Siedlecki, *Kryzys teatralny i widownia* (1926), w: idem, *O sztuce scenicznej. Artykuły i recenzje z lat 1910–1929*, wybór i oprac. Wojciech Dudzik, Wrocław 1991, s. 177.

5 Franciszek Siedlecki, *O tańcu* (1926), w: ibidem, s. 175.

6 O budowie i własnościach muzycznych baletu *Miłość* zob. więcej w: Oskar Łapeta, *Język muzyczny Eugeniusza Morawskiego na przykładzie baletów Miłość i Świtezianka*, „Kwartalnik Młodych Muzykologów UJ” 2019 nr 40, s. 27–73, DOI 10.4467/23537094KMMUJ.19.002.10437.

trwająca ok. trzech godzin kompozycja, nigdy nie doczekała się prezentacji scenicznej. Pod koniec lat 20. i w latach 30. wielokrotnie wykonywano fragmenty dzieła na koncertach, m.in. pod batutą Rhené-Batona, Grzegorza Fitelberga, Kazimierza Wiłkomirskiego i Emila Coopera. *Miłość*, podobnie jak dziewiętnastowieczne *ballets-divertissements*, zbudowana jest z uwzględnieniem podziału na sceny, które składają się z tańców i odcinków pantomimicznych. Utwór jest znacznie bardziej rozbudowany niż większość dwudziestowiecznych dzieł baletowych. Rozmach pod tym względem, a także w zakresie obsady (duża orkiestra wzbogacona o brzmienia organów i chóru⁷) nasuwa skojarzenia z *ballo grande*, formą wielkiego widowiska popularną na początku XX stulecia.

Libretto *Miłości* jest moralitetem, przedstawia historię młodej pary — Młodzieńca i Dziewicy. W części pierwszej protagoniści uciekają ze świata maszyn, symbolizujących stan zniewolenia ludzkości, potem wędrują — w części drugiej przez Sferę planet i w części trzeciej przez Świat wiecznej miłości. Na końcu zaś, przemienieni, trafiają na Ziemię. Bohaterowie znajdują się w wiejskiej scenerii i o wschodzie słońca słuchają nawołujących pastuszków. Na scenie zjawiają się dzieci, które wykonują pantomimę *Jeux d'enfants*, a następnie *Taniec dzieci*. Dołączają do nich stworzenia z mitologii słowiańskiej: dziwożony, turonie i skoczylasy, tańczące w kole *Taniec leśnych dziwadet*. Do grupy dołączają Dziewice i Młodzieńcy, wykonujący swoje tańce solo lub w grupach. Wszystkie postacie łączą się w *Mazurze*, po czym formują korowód taneczny. Na scenie zjawiają się postacie dwóch Aniołów, wszyscy tańczą *Taniec radości* i śpiewają hymn *Raduj się ziemio*. Wiele scen, nie wyłączając finału, ma charakter alegoryczny, a związki

7 Warto zwrócić uwagę, że chór pojawił się także w wielu innych polskich dziełach baletowych, takich jak *Wesele w Ojcowie* Karola Kurpińskiego, napisana przez Zygmunta Noskowskiego, nauczyciela kompozycji Morawskiego, fantazja choreograficzna *Święto ognia* (którą autor *Miłości* znał, o czym donosił w jednym z listów do bliskiego przyjaciela, Mikalajusa Konstantinasa Čiurlionisa) czy wreszcie *Harnasie* Karola Szymanowskiego. Inny ważny balet, którego autor użył chóru i który mógł znać Morawski, to *Dafnis i Chloe* Maurice'a Ravela – kompozycja zaprezentowana po raz pierwszy w Théâtre du Châtelet w Paryżu w czerwcu 1912 roku. Natomiast prawdopodobnie nie znał innego ważnego dzieła tego rodzaju, *Cudownego mandaryna* Béli Bartóka.

przyczynowo-skutkowe ulegają rozluźnieniu na rzecz utrzymania widowiskowego charakteru dzieła.

Elementy narodowe pojawiają się w *Miłości w Mazurze* z czwartej części. Warstwa muzyczna tego odcinka stanowi mariaż orkiestracji współczesnej kompozytorowi z licznymi zabiegami folkloryzującymi, do których należy stosowanie pustych kwint w basie, wykorzystanie jednej ze skal modalnych czy artykulacji *col legno*⁸. Pierwszoplanową rolę pełni w *Mazurze* rytm. Budulcem tej części jest *ostinato*, zaprezentowane po raz pierwszy przez kotły w *Intradzie* i powracające obsesyjnie w przebiegu. W początkowym odcinku, utrzymanym w ciemnych barwach instrumentalnych, pojawiają się, poprzedzone wieloelementowymi przednutkami, lapidarne zwroty melodyczne, wykonywane przez klarnet basowy, fagoty, sarusofon, wiolonczele i kontrabasy. We właściwym tańcu zwraca uwagę przede wszystkim ciekawa, bogata orkiestracja, z wykorzystaniem instrumentarium perkusyjnego: tam-tamu, ksylofonu, werbla i trójkąta. W dalszej części *Mazura*, utrzymanej w fakturze homofonicznej, Morawski stosuje zjawiskowe efekty kolorystyczne. Melodii różka angielskiego w skali eolskiej towarzyszą puste kwinty w partii wiolonczel i kontrabasów⁹, a także znane już *ostinato*, które dla kontrastu kompozytor przedstawia w jasnej kolorystyce, w wysokich rejestrach ksylofonu, czelesty, fortepianu oraz w grających *col legno* altówkach i skrzypcach.

Znaczenie elementów narodowych w muzyce *Miłości* zostało natychmiast zauważone przez krytykę, a za reprezentatywny uznać można głos Karola Stromengera, który stwierdził w swoim tekście *Eugeniusz Morawski — muzyk literacki*:

Stylizowany mazur oznacza „powrót do gniazda” — wymarzonego. W ostatnim czasie Morawski utwierdził się w odnalezionej ziemi, nie ziemi idealnie wymarzonej, tylko prawdziwej, realnej. Jego ostatnie utwory baletowe — *Krak i smok* i *Świtezianka* — po części jeszcze niewykończone — są stylizacją polskiej legendy

8 Artykulacja *col legno* pojawia się w polskiej literaturze muzycznej w odniesieniu do ludowości co najmniej od czasów Fryderyka Chopina, który zastosował ją w finale *Koncertu f-moll*. Sięgał po nią także Stanisław Moniuszko dwukrotnie w *Halce*: w wieńczącym akt I *Mazurze* oraz w *Tańcach góralskich* z aktu III.

9 Identyczny zabieg zastosował w *Tańcu góralskim* w *Harnasiach* Karol Szymanowski.

nieromantycznej, polskości archaicznej. [...] W Morawskim muzyka polska posiada artystę bardzo oryginalnej i zupełnie niezwiadczałowej twórczości, artystę, który rzetelnie szukał swych dróg i znalazł drogę do ciekawych i zaciekawiających nas koncepcji własnych. Odnalazł też, po długiej tułaczce, drogę do kraju, drogę, z której coś niezwyklego nam przynosi¹⁰.

Drugi z ocalałych baletów Morawskiego to *Świtezianka*. Dokładna data powstania tego dzieła nie jest znana. Po raz pierwszy zostało wykonane w maju 1931 roku w operze warszawskiej i było największym sukcesem kompozytorskim artysty. Przedstawieniem pokierował Adam Dołżycki, a w rolę tytułową wcieliła się Halina Szmolcówna, prywatnie żona Grzegorza Fitelberga. Tytuł przywołuje oczywiste skojarzenia z balladą Mickiewicza, jednakże libretto jest dziełem kompozytora. To wizja pradawnej, pogańskiej słowiańszczyzny, historia miłosnego trójkąta z elementami nadprzyrodzonymi. Nad brzegiem jeziora Świtez żyje Sagna, a jej kochankiem jest drwal Wit (bohatera tego kreował podczas premiery Sylwin Baliśzewski). W Sagnie kocha się także kneź Ryś (rolę tę wykonywał Zygmunt Dąbrowski), jednak dziewczyna odrzuca jego zaloty. W trakcie zabaw i tańców podczas nocy kupały Ryś ze swoją drużyną napada na wioskę i uprowadza Wita. „Sagna tańczy swą rozpacz”¹¹ nad brzegiem jeziora, gdy z odmętów wynurzają się rusalki, ondyny i nimfy, które „tańczą i wabią Sagnę ku sobie”. Dziewczyna podąża za nimi i topi się w jeziorze, stając się tytułową świtezianką. Ryś tymczasem nadal pragnie Sagny dla siebie. Przyprawdza więc związanego drwala nad jezioro i każe mu przywabić dziewczynę grą na klarnecie. Kiedy ta ukazuje się w mgłach, kneź zabija rywala i w jego przebraniu spieszy na spotkanie dziewczyny, która wciąga go w fatalnym tańcu coraz głębiej w toń, aż w końcu rycerz traci równowagę i tonie. Do tańca dołączają rusalki oraz ondyny i razem z Sagną cieszą się z dokonanej zemsty.

10 Karol Stromenger, *Eugeniusz Morawski — muzyk literacki*, „Gazeta Polska” 1930 nr 127 (11 V), s. 7.

11 Ten i następny cytat są zapiskami Morawskiego, zamieszczonymi przez niego w autografie *Świtezianki*. Zob. Biblioteka Narodowa, sygn. Mus. 1228.

Balet *Świtezianka* zbudowany jest odmiennie niż *Miłość*. Trwa ok. 35 minut i dzieli się na dwie części — około 22- i około 13-minutową. Morawski nie wykorzystał tu chóru, utwór ma formę przekomponowaną, bez podziału na poszczególne numery taneczne, a kolejne sceny wykonywane są *attacca*.

Elementy narodowe pojawiają się w pierwszej części baletu, w scenach zbiorowych, w których kompozytor stylizuje grę na kozie¹² oraz tańce polskie, wypełniające centralny odcinek tej części. Cechy te podkreślono również w zapowiedzi premierowego wykonania *Świtezianki*. Anonimowy publicysta, najwyraźniej utożsamiając kategorię słowiańskości z ludowością, pisał: „Świetny kompozytor wprowadzi widza i słuchacza w bajeczny świat legendy, przetworzonej na wskroś oryginalnie, na tle prastarych zabaw i obrzędów słowiańskich”¹³. Dobrym przykładem stylizacji muzyki ludowej w *Świteziance* jest *Mazurek*, w którym główną rolę odgrywa wyrazista rytmika, melodyka zaś ogranicza się do krótkich, ostinatowych zwrotów. Główny temat tańca prezentowany jest na początku w artykulacji *pizzicato*, by dopiero później objawić się w pełnej krasie w artykulacji *arco* i dynamice *forte*. Później — w *Tańcu ognia* — Morawski wykorzystał zaś spotykaną także w polskiej muzyce ludowej bezpółtonową skalę pentatoniczną. Wieniecujący tę scenę, utrzymany w ciemnych barwach, *Taniec generalny* przywołuje na myśl krakowiaka, ze względu na zastosowanie przez Morawskiego charakterystycznego, synkopowanego rytmu¹⁴.

Krytycy muzyczni, relacjonujący pierwsze wystawienie *Świtezianki*, zwrócili baczną uwagę na elementy stylu polskiego obecne w balecie. Stanisław Piasecki pisał w relacji dla czasopisma „ABC”:

Akcja znajduje dopełnienie w muzyce brzmiącej potężnie, świetnie zinstrumetowanej, oddychającej rytmem. Koloryt utrzymany jest w odcieniach ponurego prymitywu — jakim były owe czasy pogańskie. Folklor — który znajduje szerokie zastosowanie w wielkiej baletowej scenie obchodu święta wiosny — przetworzony został na wskroś nowocześnie. *Świtezianką*, dziełem wysokiej miary,

12 Ornamentowany temat tego rodzaju podejmuje obój z towarzyszeniem talerzy i werbla. Więcej na ten temat zob. w: O. Łapeta, *Język muzyczny Eugeniusza Morawskiego...*, op. cit., s. 57–58.

13 „*Świtezianka*” *Eugeniusza Morawskiego*, „Tygodnik Ilustrowany” 1931 nr 19 (9 V), s. 373.

14 Zob. także O. Łapeta, *Język muzyczny Eugeniusza Morawskiego...*, op. cit., s. 57 i 61.

które możemy śmiało pokazać Europie — wybija się Morawski w pierwsze szeregi współczesnej twórczości polskiej¹⁵.

Wtórował mu Mateusz Gliński w redagowanej przez siebie „Muzyce”:

Najpiękniejsze są w tej partyturze właśnie te fragmenty, w których prymityw wciela się w dźwięki. Nawoływania pastusze na tle bezbrzeżnego krajobrazu, dzikie, nieskoordynowane rytmy pierwotnego tańca (w którym ucho polskie odnajduje dźwiękowe kontury mazura), wreszcie gwałtowne gradacje dynamiki orkiestrowej w scenie miłosnej — oto pełnowartościowe wzory stylu Morawskiego, który w *Świteziance* osiągnął najwyższy szczyt swego dotychczasowego rozwoju¹⁶.

Trzeci balet Morawskiego, ukończony w sierpniu 1929 roku — *Legenda o Kraku i smoku*, zachował się do naszych czasów w formie niekompletnego wyciągu fortepianowego (120 z ok. 150 stron). Niezależnie od wyciągu zachowało się również, zapisane przez kompozytora na luźnych kartkach, libretto. Jego treść to swobodna wariacja na temat legendy o smoku wawelskim, co stawia to dzieło, jako jeden z przejawów inspiracji pradawną fantastyczną słowiańszczyzną w polskim balecie, w jednym rządzie ze *Świtezianką*. Kompozycja nie była nigdy prezentowana koncertowo ani scenicznie. Ze względu na niezachowanie w całości *Kraka i smoka*, rola tego dzieła w dorobku Morawskiego jest marginalna.

Zachowane dzieła baletowe Eugeniusza Morawskiego mają wiele cech wspólnych z utworami wybitnych kompozytorów XX wieku. Dowodzą, że kompozytor nie był obojętny na twórczość Bartóka, Ravela, Strawińskiego czy Prokofiewa. Wyciągnął z ich dzieł konsekwencje, które przeniósł do własnych dzieł baletowych. Zastosowanie politonalności i polimetrii, prymat rytmu, eksponowanie sekcji perkusji na długich odcinkach, odchodzenie od skal systemu dur i moll na rzecz skali całotonowej, pentatonicznej czy skal modalnych, wreszcie mistrzowska orkiestracja stawiają Morawskiego w rządzie najciekawszych polskich kompozytorów pierwszej połowy XX wieku. Elementy polskiej muzyki ludowej, obecne w tych dziełach,

15 Stanisław Piasecki, *Z teatrów. Nowe balety w Teatrze Wielkim*. „Świtezianka” E. Morawskiego — „Na kwaterze” Moniuszki — „Faun i Psyche” P. Rytla, „ABC” 1931 nr 145 (17 V), s. 4.

16 Mateusz Gliński, *Eugeniusz Morawski, laureat Państwowej Nagrody Muzycznej*, „Muzyka” 1933 nr 4-6, s. 131-132.

zblizają go do reprezentantów kierunku folklorystyczno-narodowego, który miał w międzywojennym okresie w rodzimej muzyce największe znaczenie. Morawski nie cytował w swoich baletach utworów ludowych, starając się raczej dotrzeć do uniwersalnych wyróżników. Biorąc pod uwagę przytoczone w tekście wypowiedzi kompozytora oraz jego własną twórczość, można uznać, że jego poglądy wykazują pewne podobieństwa do tych wyznawanych przez Karola Szymanowskiego. Autor *Pieśni kurpiowskich* szczególnie chętnie podkreślał w swoich pismach estetycznych kategorię „rasowości” i „duszy narodu”, zaczerpniętą prawdopodobnie z pism Hippolyte’a Taine’a¹⁷. Niektóre stronicze dzieł Morawskiego przywodzą silne skojarzenia z *Harnasiami* Szymanowskiego, ale też z dziełami kompozytorów należących do młodszej generacji, powstałymi pod ewidentnym wpływem mistrza z Atmy (np. *Taniec z Osmołody* Romana Palestra czy *Mała symfonia góralska „Obrazy na szkle”* Michała Kondrackiego), jak również z osiągnięciami twórców od niego niezależnych (*Chmiel* Stanisława Wiechowicza)¹⁸.

Zwrot ku ludowości był zjawiskiem powszechnym w kulturze dwudziestolecia międzywojennego — można zaobserwować je także w literaturze i w sztukach plastycznych owego czasu. Dzieła literackie, takie jak te Kazimierza Przerwy-Tetmajera (*Na skalnym Podhalu*, *Legenda Tatr*), Jana Kasprowicza (*Mój świat. Pieśni na gęśliczkach i malowanki na szkle* czy *Z legend o Janosiku*) oraz Emila Zegadłowicza (*Powsinogi beskidzkie* i *Kolędziołki beskidzkie*), grafiki Władysława Skoczylasa czy obrazy Zofii Stryjeńskiej wyrażają te same wartości. Wobec dynamicznego rozwoju technologicznego, kultu maszyn i powszechnej urbanizacji pełniły one funkcje symbolicznego powrotu do wyidealizowanego raju utraconego, do źródeł tożsamości, nieskażonych cywilizacyjnym balastem i wykraczających daleko poza pojęcie państwowości. W muzyce nawrót do ludowości był zresztą zjawiskiem

17 Więcej o publicystyce i twórczości Szymanowskiego w kontekście koncepcji muzyki narodowej zob. Zofia Helman, *Między romantyzmem a nową muzyką*, Warszawa 2013, w serii Historia Muzyki Polskiej, t. 6, s. 428-433.

18 O środkach stylistycznych używanych przez wymienionych kompozytorów wyczerpująco pisze Zofia Helman w: *ibidem*, s. 462-476.

szerszym. W pierwszym szeregu twórców czerpiących pełnymi garściami z owych prążyć byli twórcy, którzy jednocześnie nadawali ton awangardzie: Igor Strawiński czy Béla Bartók.

Józef Wodyński, projekt kostiumu do baletu Świtezianka Eugeniusza Morawskiego – rysunek: akwarele, ołówek, 1931.

Źródło: Polona.pl (<http://polona.pl/item/100118990/>).



BIBLIOGRAFIA/BIBLIOGRAPHY

- Anonim, „Świtezianka” Eugeniusza Morawskiego, „Tygodnik Ilustrowany” 1931 nr 19 (9 v), s. 373.
- Archiwum rodziny Morawskich, zbiory prywatne, Warszawa.
- Archiwum Związku Kompozytorów Polskich,teczka „Eugeniusz Morawski”, bez sygnatury.
- Adam Galis, *Rozmowy o muzyce*, „Tygodnik Ilustrowany” 1935 nr 18 (5 v), s. 345–347.
- Mateusz Gliński, *Eugeniusz Morawski, laureat Państwowej Nagrody Muzycznej*, „Muzyka” 1933 nr 4–6, s. 131–132.
- Zofia Helman, *Między romantyzmem a nową muzyką*, seria Historia Muzyki Polskiej, t. 6, Warszawa 2013.
- Oskar Łapeta, *Język muzyczny Eugeniusza Morawskiego na przykładzie baletów Miłość i Świtezianka*, „Kwartalnik Młodych Muzykologów UJ” 2019 nr 40, s. 27–73, DOI 10.4467/23537094KMMUJ.19.002.10437.
- Stanisław Piasecki, *Z teatrów. Nowe balety w Teatrze Wielkim*. „Świtezianka” E. Morawskiego — „Na kwaterze” Moniuszki — „Faun i Psyche” P. Rytyla, „ABC” 1931 nr 145 (17 v), s. 4.
- Franciszek Siedlecki, *O sztuce scenicznej. Artykuły i recenzje z lat 1910–1929*, wybór i opracowanie Wojciech Dudzik, Wrocław 1991.
- Karol Stromenger, *Eugeniusz Morawski — muzyk literacki*, „Gazeta Polska” 1930 nr 127 (11 v), s. 7.

BIOGRAM

Oskar Łapeta — Psycholog, muzykolog i publicysta. Interesuje się muzyką XIX i pierwszej połowy XX wieku. W 2019 roku w Instytucie Muzykologii Uniwersytetu Warszawskiego obronił dysertację doktorską poświęconą postaci i recepcji twórczości Eugeniusza Morawskiego. Jest autorem licznych artykułów naukowych i popularnonaukowych, publikowanych w czasopismach „Muzyka”, „Res Facta Nova”, „Przegląd Muzykologiczny”, „Kwartalnik Młodych Muzykologów UJ” i „Ruch Muzyczny”. Opublikował

BIOGRAM

Oskar Łapeta — Psychologist, musicologist and journalist interested in music from the 19th and first half of the 20th century. In 2019 he obtained a PhD from the Institute of Musicology, University of Warsaw on the basis of a dissertation devoted to Eugeniusz Morawski and the reception of his oeuvre. Author of numerous scholarly and popular articles published in periodicals like *Muzyka*, *Res Facta Nova*, *Przegląd Muzykologiczny*, *Kwartalnik Młodych Muzykologów UJ* and *Ruch Muzyczny*. He has written chapters

rozdziały w monografiach: *The Routledge Handbook to Music under German Occupation, 1938–1945. Propaganda, Myth and Reality* (red. D. Fanning, E. Levi) oraz *Muzyka polska za granicą*, tom 2. (red. B. Bolesławska-Lewandowska, J. Guzy-Pasiak). Prowadzi blog muzyczny www.klasycznaplytoteka.pl.

for several monographs: *The Routledge Handbook to Music under German Occupation, 1938–1945. Propaganda, Myth and Reality* (ed. D. Fanning, E. Levi) and *Muzyka polska za granicą*, vol. 2 (ed. B. Bolesławska-Lewandowska, J. Guzy-Pasiak). Author of a musical blog, www.klasycznaplytoteka.pl.

STRESZCZENIE

Twórczość baletowa Eugeniusza Morawskiego w kontekście poszukiwania polskiej tożsamości narodowej

Tematem niniejszego artykułu jest twórczość baletowa Eugeniusza Morawskiego, rozpatrywana w kontekście poszukiwania tożsamości narodowej po odzyskaniu przez Polskę niepodległości w 1918 roku. Przedmiotem refleksji są dwa zachowane w całości dzieła kompozytora, napisane w latach 20. XX wieku. W monumentalnym, czteroczęściowym poemacie tanecznym *Miłość* Morawski, razem z autorem libretta Franciszkiem Siedleckim, przedstawił alegoryczną wędrówkę pary bohaterów w poszukiwaniu duchowych wartości w świecie zagrożonym przez postępującą mechanizację. Peregrynacja kończy się na Ziemi, a centralnym punktem ostatniego ognia utworu jest *Mazur*. Dwuczęściowy balet *Świtezianka*, napisany przez Morawskiego do własnego libretta, zawiera w pierwszej części scenę zbiorową, w której kompozytor stylizuje polskie tańce ludowe. Stosuje liczne zabiegi archaizujące, takie jak artykulacja *col legno* w partii smyczków czy puste kwinty w basie, wykorzystuje też skalę pentatoniczną i skale modalne,

ABSTRACT

The Ballets of Eugeniusz Morawski in the Context of the Search for Polish National Identity

The topic of this article is Eugeniusz Morawski's ballet music analysed in the context of the search for national identity in Poland after it regained independence in 1918. The author's reflection is focused on two fully preserved ballet compositions written in the 1920s. In the monumental four-part dance poem *Miłość* [Love] by Morawski, together with the author of the libretto, Franciszek Siedlecki, presents an allegorical journey of the pair of protagonists in search of spiritual renewal in a world threatened by progressive mechanisation. Their pilgrimage ends on Earth, and Mazurka is the central point of the last part of the composition. The two-part ballet *Świtezianka* [Fair Maiden from Svitez], written by the composer to his own libretto, contains in the first part a group scene in which the composer stylizes Polish folk dances. Morawski uses in these works numerous archaizing elements, such as *col legno* articulation in the strings or empty fifths in the bass; he also uses a pentatonic scale and modal scales, these fragments are distinguished

a na pierwszy plan wysuwa się w tych fragmentach wyrazista rytmika. Wątki polskie pojawiają się także w zachowanym w formie niekompletnego wyciągu fortepianowego balecie *Legenda o Kraku i smoku*, w sposób swobodny opartego na legendzie o smoku wawelskim. Sposób traktowania przez artystę materiału o proveniencji ludowej każe wysnuć analogię pomiędzy jego twórczością a dziełami kompozytorów, w których twórczości zaznaczył się trend narodowo-folklorystyczny: Karola Szymanowskiego, Stanisława Wiechowicza czy Romana Palestra. Podobne tendencje zaobserwować można także w licznych dziełach literackich i plastycznych tworzonych w okresie dwudziestolecia międzywojennego. Powrót do ludowości i mariaż tych elementów z nowoczesnymi technikami kompozytorskimi odnaleźć można w twórczości najwybitniejszych przedstawicieli muzycznej awangardy: Igora Strawińskiego czy Béli Bartóka.

SŁOWA KLUCZOWE Eugeniusz Morawski, *Świtezianka*, *Miłość*, *Legenda o Kraku i smoku*, balet

by incisive rhythms. The composer's treatment of folk material brings to mind an analogy between his work and the works of composers regarded as representatives of the national-folkloric trend in Polish music: Karol Szymanowski, Stanisław Wiechowicz and Roman Palester. Similar tendencies can also be observed in numerous literary and art works created during the inter-war period. A return to folklore and combination of its elements with modern composing techniques can also be found in the works of the most outstanding representatives of the avant-garde: Igor Stravinsky and Béla Bartók.

KEYWORDS Eugeniusz Morawski, *Świtezianka* [*Fair Maiden from Svitez*], *Miłość* [*Love*], *Legenda o Kraku i smoku* [*The Legend of Krak and the Dragon*], ballet