

OSKAR ŁAPETA  
UNIwersytet Warszawski

---

ZJAWISKO MUZYCZNYCH *IDÉES FIXES* W TWÓRCZOŚCI  
KOMPOZYTORSKIEJ EUGENIUSZA MORAWSKIEGO:  
W POSZUKIWANIU GENEZY I INTERPRETACJI

Zgodnie ze słownikową definicją terminem *idée fixe* określamy natrętną myśl prześladowaną chronicznie daną osobę, której intensywność i obsesyjność staje się niemal patologiczna<sup>1</sup>. Elementy spełniające te kryteria odnaleźć można w twórczości wielu kompozytorów, a *idées fixes* przejawiają się w różnorodny sposób: czasem będzie to użycie charakterystycznego motywu lub tematu muzycznego, czasem nawiązanie do określonej tematyki w warstwie programowej. Przykładem najbardziej znanym jest *Symfonia fantastyczna* i *Lélio* Hectora Berlioza, w których powtarzający się temat symbolizujący ukochaną bohaterkę określony został przez samego kompozytora właśnie tym mianem. Dmitrij Szostakowicz używał niemieckiej transliteracji swoich inicjałów do stworzenia czterodźwiękowego motywu-kryptogramu D<sup>E</sup>sCH, który wprowadzał do swoich licznych utworów. *Idée fixe* fińskiego kompozytora Einojuhaniego Rautavaary była z kolei topika anielska, powracająca w wielu jego dziełach i związana z zastosowaniem konkretnych technik kompozytorskich. Artysta chętnie komentował swoje „kompozycje anielskie”, wskazując na różnorakie źródła inspiracji – koszmarne wizje śnione w dzieciństwie, *Elegie duinejskie* Rainera Marii Rilkego, archetyp cienia obecny w psychologii Carla Gustava Junga czy wreszcie biblijny motyw walki Jakuba z aniołem<sup>2</sup>. Zarówno temat Berlioza, jak też motyw Szostakowicza i topika anielska w kompozycjach Rautavaary powracają wielokrotnie, stanowią rodzaj motta, z którego twórcy chętnie korzystali, aby podkreślić szczególnie dla nich ważne elementy dzieł i nadać im charakter po części autobiograficzny.

1 Zob. np.: <https://www.merriam-webster.com/dictionary/id%C3%A9e%20fixe>, dostęp 9 XII 2018.

2 Zob.: Wojciech Stepień, *Signifying angels. Analyses and interpretations of Rautavaara's instrumental compositions*, Helsinki 2010 (= *Studia Musicologica Universitatis Helsingiensis* 20), s. 266–267.

Prowadzone przeze mnie badania nad twórczością Eugeniusza Morawskiego (1876–1948) pozwoliły wyodrębnić dwie *idées fixes*. Z zastanawiającą regularnością powracają one w ważnych semantycznie miejscach w kompozycjach programowych tego twórcy. Znaczna część spuścizny Morawskiego zaginęła w czasie ostatniej wojny<sup>3</sup>, dlatego też z konieczności wnioski sformułowane w niniejszym artykule dotyczą jego nielicznych ocalałych kompozycji. Proponuję przyjrzenie się tym dziełom przez pryzmat dwóch wspomnianych wyżej myśli muzycznych, które wydają się istotne dla zrozumienia intencji przyświecających kompozytorowi. Elementy te zostały już co prawda zauważone przez dwóch badaczy, jednakże żaden z nich nie odniósł ich do całości spuścizny kompozytorskiej Morawskiego<sup>4</sup>.

Pierwsza *idée fixe* pojawiła się w koncepcji twórczej Morawskiego wcześniej, bo już w 1902 roku. Jego najbliższy przyjaciel, litewski malarz i kompozytor Mikalojus Konstantinas Čiurlionis, przebywał wówczas w Lipsku na stypendium ufundowanym przez księcia Michała Mikołaja Ogińskiego. Artyści prowadzili ze sobą korespondencję – intensywną ze strony osamotnionego w nowym środowisku Litwina i niezbyt częstą ze strony nie lubiącego pisać listów Morawskiego. W jednym z nich pojawia się jednak motyw, który powracać będzie w wielu późniejszych kompozycjach. List ten, datowany na 13 i 14 V 1902 r., otwiera, bez żadnego wstępu, zadedykowane Zofii Sierżputowskiej *Preludium C-dur*, jedna z bardzo niewiele zachowanych kompozycji fortepianowych Morawskiego<sup>5</sup>. Zaraz po nim kompozytor wpisał do listu fragment nutowy opatrzonej znamionym komentarzem<sup>6</sup>:

- 3 Pełny wykaz zaginionych kompozycji Morawski podał w liście do Związku Kompozytorów Polskich w grudniu 1946 roku. Obejmuje on m.in. pięć oper, trzy poematy symfoniczne, cztery symfonie, jedno oratorium, trzy koncerty instrumentalne, trzy balety, dziesięć sonat, siedem kwartetów i muzykę sceniczną do dwóch sztuk, zob.: Archiwum Związku Kompozytorów Polskich,teczka „Eugeniusz Morawski”, bez sygn.
- 4 Zob.: Radosław Okulicz-Kozaryn, „Dzwony. Zaczynając od listu Eugeniusza Morawskiego do Mikalojusa Konstantinasa Čiurlionisa”, w: *Mikalojusa Konstantinasa Čiurlionis, litewski malarz i kompozytor*, red. Elżbieta Giszter, Katowice 2006, s. 123–140, a także: Marcin Gmys, *Harmonie i dysonanse. Muzyka Młodej Polski wobec innych sztuk*, Poznań 2012, rozdz. „Młodopolskie dzwony”, s. 419–429.
- 5 Drugim zachowanym dziełem przeznaczonym na ten instrument jest pochodzące z tego samego okresu *Finale fis-moll* na cztery ręce, będące ostatnią częścią zaginionej sonaty.
- 6 List ten cytuje zarówno Radosław Okulicz-Kozaryn, jak i Marcin Gmys. Wszystkie przykłady muzyczne pojawiające się w niniejszym tekście zostały opracowane przez autora.



Jest to podstawa harmoniczna, na tle której mam zamiar napisać pochodną z dzwonami. Czy te akordy (odpowiednio instrumentowane) mogą imitować dzwony [?]. Naturalnie to jest tylko formuła harmoniczna. Można później zmieniać tonacje, rytm etc. etc. Chodzi o to, że dzwony nigdzie nie są użyte *ffff*, tylko zawsze *p* lub najwyżej *f*. W owym pochodzie na cmentarz ja zrobię tak, że doprowadzę dzwony do niemożliwego wprost rozbujania się. Będzie takie bicie w dzwony, jakby cały świat chowali. Otóż, zdaje mi się, taką siłę mają tylko te duże sekstowe akordy; właśnie wpadłem na dwa:



Zagraj je kilkanaście razy *fortissimo*. Lepiej by może brzmiały o parę tonów niżej, ale na fortepianie źle brzmią, bo niskie nuty są u mnie rozstrojone. Napisz mi o tej formule szczerze<sup>7</sup>.

Ów motyw dzwonów, jak można go nazwać, jest w oryginalnej postaci kadencją plagalną w tonacji *cis-moll* w pierwszym przewrocie, ze zdwojoną oktawowo tercją akordu w rejestrze basowym. Użycie kadencji plagalnej w kontekście pogrzebowym wskazuje również na konotacje religijne. Wszak właśnie przejście z czwartego na pierwszy stopień skali używane było często, aby zaakcentować słowo „amen” w śpiewach liturgicznych. Swoisty fatalizm konstatacji kojarzonej powszechnie ze słowami „niech tak będzie” wzmaga jeszcze opadający o kwartę w dół kształt tego motywu, niosący skojarzenia z westchnieniem. Tym samym więc, zgodnie z przemyśleniami Constantina Florosa, można potraktować motyw dzwonów jako jeden z symboli muzycznych, czyli intencjonalnie wprowadzaną przez kompozytora mikrostrukturę, której celem jest nadanie odcinkowi dzieła treści pojęciowej, co wpływa na interpretację hermeneutyczną całej kompozycji<sup>8</sup>. Čiurlionis odpisał przyjacielowi 8 czerwca. Odniósł się z entuzjazmem do jego pomysłu, porównał go też z imitacją brzmienia dzwonów w operze *Die versunkene Glocke* Heinricha Zöllnera, kompozytora który uczył wówczas kompozycji w lipskim konserwatorium:

7 List z 13/14 V 1902 r., archiwum rodziny Morawskich, zbiory prywatne, Warszawa.

8 Zob.: Ryszard Daniel Golanek, „Analiza i interpretacja muzyki programowej XIX wieku”, w: *Interpretacja muzyki*, red. Ludwik Bielawski, Katarzyna Dadak-Kozicka, Warszawa 1998, s. 79–95.

Twoje Dzwony, chociaż b. proste, brzmią dziwnie ponuro i silnie. To ciągle w równym rytmie *cis* robi wrażenie czegoś nieubłaganego, a te „a”, „e”, „a”, „e” w basie i lamentuje, i wyrwać się chce, i rozwalić to *cis*, ale nie może. *Cis* brzmi ciągle wielkie, nieubłagane i słuchając zdaje się, że ono nie miało nigdy początku i nigdy brzmieć nie przestanie. Robi się straszno i „a”, „e” tym okropniej jęczy. Dzwony będą świetne, tylko sęk w instrumentacji, jak źle zinstrumentujesz, to wszystko na nic. Słyszałem dzwon w *Dzwonie zatopionym* Zöllnera.



Formuła, jak widzisz, nie taka dobra jak Twoja, ale brzmi wspaniale, bo jest dobrze zinstrumentowana. Niestety nie zauważyłem szczegółów, wiem tylko że chór, który ciągnie półnutami 3 różne „e” robi ten wspaniały efekt.



Nie słychać śpiewu ani głosów, tylko *zyn*<sup>9</sup>, instrumenty pomagają i wychodzi byczo<sup>10</sup>.

Topos dzwonów był na przełomie XIX i XX w. elementem w zasadzie wszechobecnym – zarówno w muzyce, jak i w literaturze i sztukach plastycznych. Spotykamy go w twórczości ulubionego poety Morawskiego, Edgara Allana Poe<sup>11</sup>, a także we wchodzącym w skład zbioru *Kwiaty zła* wierszu *Spleen* Charles’a Baudelaire’a. Ok. 1906 r. Morawski napisał symfonię programową opartą na tym dziele (dziś zaginioną), jeśli więc nawiązał do tego wiersza, to jest wysoce prawdopodobne, że i tam użył swego ulubionego motywu. Dzwony występują także w niezliczonych dziełach poetów Młodej Polski, wliczając w to utwory Kazimierza Przerwy-Tetmajera, Leopolda Staffa czy Antoniego Langego. Symbol ten miał tak silne konotacje funeralne, że Bolesław Leśmian pisał w wierszu *Tarcza wręcz* o „dzwonnej śmierci”<sup>12</sup>. Nie inaczej było w sztukach plastycznych, gdzie w tym właśnie kontekście temat ten podjął m.in. Čiurlionis w *Symfonii pogrzebowej* (1903), *Trwodze* (1904) czy w *Sonacie słonecznej*, będącej finałem *Sonaty I* (1907). Być może dzieła te powstały jako dalekie echo korespondencji z najbliższym przyjacielem.

9 Z rosyjskiego: huk, zgiełk, łoskot.

10 List z 8 VI 1902 r., zach. Nacionalinis M.K. Čiurlionio dailės muziejus w Kownie, sygn. Cl 38.

11 Zob. wiersze *Dzwony, Pieśni o dzwonach*; nic jednak nie wskazuje na to, aby Morawski kiedykolwiek zainspirował się jakimś konkretnym wierszem Poeo.

12 Zob.: R. Okulicz-Kozaryn, op. cit., s. 130.

Również w muzyce topos dzwonów w XIX w. powracał w zasadzie bezustannie. Dzwony odzywają się w kompozycjach Hectora Berlioza, Gustava Mahlera, Modesta Musorgskiego, Richarda Wagnera czy Siergieja Rachmaninowa. Często symbolizowano też dzwon pogrzebowy uderzeniem tam-tamu – dzieje się tak w *Adagio lamentoso* w VI Symfonii Piotra Czajkowskiego i w poemacie symfonicznym *Śmierć i wyzwolenie* Richarda Straussa, a w usta Muzy w I akcie *Wyzwolenia* Wyspiański wkłada poniższą kwestię:

„Tam-tam” nazywa się narzędzie  
w orkiestrze, które dzwon udaje.  
Jak mówią teatralne zwyczaje,  
używa się mniej więcej wszędzie,  
gdzie się do sztuki dzwon dodaje.  
A więc w „Kościszce” do przysięgi,  
z dna wód w „Zaczarowanym kole”;  
raz się z nim w górne idzie sprzęgi,  
raz się znów staje z nim na dole.  
Jest „tam-tam” rzeczą właśnie taką,  
Że zawsze się w nią tłucze jednak.  
Wrażenie, jakie wywołuje,  
jest tym, co w sobie kto poczuje.  
„Tam-tam” jest w stanie dzwon Zygmunów  
z przedziwną oddać dokładnością,  
waży zaś ledwo kilka funtów  
i każdy dźwignie go z łatwością,  
co uprzystępnia szerszej masie  
w teatrze drzeć przy tym hałasie,  
imitującym nastrój dzwonu  
z przedziwną subtelnością tonu<sup>13</sup>.

Pierwszym zachowanym dziełem Morawskiego, w którym pojawia się motyw dzwonów, jest skomponowany około 1911 r. i zadedykowany zaprzyjaźnionej z kompozytorem malarce i lalkarce Frydzy Frankowskiej poemat symfoniczny *Nevermore*. Dzieło to oparte jest na wierszu Edgara Allana Poego *Kruk* (*The Raven*). Jako tytuł kompozycji Morawski wykorzystał słowo, które powtarza tytułowy ptak w odpowiedzi na pytania podmiotu lirycznego dotyczące możliwości odzyskania przez niego zmarłej ukochanej, Lenory. Powtarzające się systematycznie przeczące odpowiedzi kruka, odpowiadającego „nevermore” na każde zadane mu pytanie, doprowadzają bohatera do granic obłądzenia. Tęsknota i żal z powodu śmierci ukochanej kobiety są toposem *par excellence* romantycznym. Jak pisał Poe w *Filozofii kompozycji*:

13 Stanisław Wyspiański, *Wyzwolenie*, Gdańsk 2000, s. 14–15.

[...] śmierć pięknej kobiety jest niewątpliwie najbardziej poetycznym tematem świata, i tak samo nie ulega wątpliwości, że temat ten brzmi najlepiej w ustach człowieka, który stracił ukochaną istotę<sup>14</sup>.

Słowa te współgrają również z poglądami Marii Janion, dotyczącymi żałoby i utraty:

Cała polska nowożytna wrażliwość skupia się na melancholijnych obrządkach wokół wyobrażonych kobiecych zwłok, które stają się czczoną relikwią i tworzywem pamiątek<sup>15</sup>.

Swoj poemat symfoniczny zbudował Morawski z trzech tematów. Pierwszy z nich, prezentowany przez pierwszy fagot i kontrabasy w oktawach w tempie *Largo* i w dynamice *pp* z oznaczeniem *espressivo*, określany jest w literaturze jako temat nieukożonej tęsknoty<sup>16</sup>. Silnie schromatyzowany, wykorzystuje interwał kwinty jako element konstrukcyjny, co nadaje mu gotycyzującego, surowego i poważnego charakteru. Temat ten wykorzystuje dwanaście dźwięków skali chromatycznej, co może mieć w tym wypadku podwójne znaczenie. Prezentowany jest w formie czterogłosowego fugata, a ponieważ polifonia była odczytywana jako symbol mądrości – Morawski nawiązuje tutaj do fugi z poematu symfonicznego Richarda Straussa *Tako rzecze Zaratustra* (część *O wiedzy*), której temat także oparty jest na takim samym materiale<sup>17</sup>. Drugim źródłem inspiracji mogła być natomiast *Symfonia faustowska* Ferenc Liszta. Pierwszą częścią tego dzieła pt. *Faust* otwiera dwunastodźwiękowy, atonalny temat oddający zagubienie i brak punktu oparcia dla myśli protagonisty. Morawski mógł znać ten utwór, wykonany w Filharmonii Warszawskiej w 1903 roku. Pierwszy temat *Nevermore* wydaje się więc być kombinacją tych dwóch elementów – polifonia symbolizuje mądrość, a chromatyka i brak centrum tonalnego symbolizują zagubienie, niepokój, brak stabilności i oparcia dla myśli.

Kontrastuje z tą myślą powierzony rożkowi angielskiemu diatoniczny temat drugi wprowadzony w tempie *Lento* z oznaczeniem *molto espressivo* (przykł. 1). Zbudowany jest on na dźwiękach skali *e-moll* eolskiej. Określany jest w literaturze mianem tematu Lenory<sup>18</sup>, jednakże ze względu na jego rolę w dziełach Morawskiego wypada określić go mianem bardziej ogólnym: tematu śmierci kobiety. Funeralne skojarzenia wywoływane przez ten temat podkreśla zastosowanie altowej odmiany oboju. Instrument ten był niejednokrotnie wykorzystywany przez kompozytorów do reprezentowania melancholii i żałoby, a za sztandarowy przykład może posłużyć *Łabędź z Tuoneli* z suity *Lemminkäinen* op. 22 Jeana Sibeliusa.

14 Edgar Allan Poe, „Filozofia kompozycji”, *Przegląd Humanistyczny* 16 (1972) nr 5, s. 39, cyt. za: M. Gmys, op. cit., s. 175.

15 Maria Janion, *Niesamowita słowiańszczyzna*, Kraków 2006, s. 274.

16 M. Gmys, op. cit., s. 178.

17 Ibid.

18 Ibid.

**Lento** ♩ = 72  
solo

Corno inglese

*mf molto espressivo*

*f* *mf* *p* *pp*

Przykł. 1. Eugeniusz Morawski, *Nevermore*, temat drugi, nr 5, t. 1–7.

Temat trzeci w tempie *Andante cantabile* w tonacji *C-dur* wprowadzany jest przez grające *unisono* trzy flety. Określany jest jako temat nadziei na odzyskanie zmarłej Lenory<sup>19</sup>. O tym, jak od samego początku złudna jest ta nadzieja, świadczy motyw dzwonów kontrpunktujący tę myśl niczym upiorne *memento mori*. Zaprezentowany został przez Morawskiego w dynamice *pp* przez najniższe instrumenty dęte blaszane – grające *con sordini* trzy puzony i tubę. Dobór tonacji nie jest przypadkowy i prowadzi do rozbicia narracji na dwie warstwy. Tonacja *C-dur* reprezentuje miłość i nadzieję, a akordy *f-moll* i *c-moll* – nieodwracalną śmierć i odczuwaną przez bohatera żalobę. Temat nadziei powtórzony zostaje następnie sekwencyjnie przez waltornię, a tę repetycję również domyka motyw dzwonów, tym razem pojawiający się pod postacią akordów *c-moll* i *g-moll* (przykł. 2).

Myśl ta powraca również w kulminacji wyrazowej całego dzieła, w sekcji oznaczonej *Maestoso*. Fragment ten, przedstawiający moment konfrontacji podmiotu lirycznego z faktem nieodwołalności śmierci Lenory, Morawski oparł na temacie trzecim. Zaprezentowany jest on jednak tym razem niemal jako marsz żalobny – grają go *fortissimo possibile* puzony w tonacji *b-moll*, a towarzyszy mu wykonywane *tutti* przez resztę orkiestry *ostinato*, które wydaje się być wręcz ilustracyjną reprezentacją słów wiersza, w których bohater desperacko próbuje odgonić raniącego go wciąż kruka: „Zdejm mi z serca dziób twój ptasi, co jak ostry razi nóż”<sup>20</sup>. Nagromadzone napięcie prowadzi do kulminacji opartej na motywie dzwonów (akordy *es-moll* i *b-moll*), dociążanej jeszcze semantycznie uderzeniami symbolizującego żalobny dzwon tam-tamu<sup>21</sup>. Moment ten obrazuje utratę przez bohatera wszelkich złudzeń i powrót do emocjonalnego punktu wyjścia, co kompozytor obrazuje powrotem tematu pierwszego. Co prawda motyw dzwonów nie pojawia się w dziele Morawskiego z taką regularnością jak słowo „nevermore” w wierszu Poego, ale fakt jego wystąpienia w tak ważnych z dramaturgicznego punktu widzenia miejscach poematu skłania do refleksji, że być może jest on muzycznym ekwiwalentem tego słowa.

19 Ibid.

20 W oryginale fragment ten brzmi: „Take thy beak from out my heart, and take thy form from off my door!”. Cytuję fragment tłumaczenia Barbary Beaupré, które Morawski mógł znać, zob. polskie przekłady wiersza *The Raven* na stronie <http://home.agh.edu.pl/~szymon/raven.shtml>, dostęp 10 XII 2018.

21 Zob.: M. Gmys, op. cit., s. 425.

The musical score is divided into two systems. The first system includes the following parts:

- Flauti I-III:** *a3 soli*, melodic line starting with a half note, moving to a quarter note, then eighth notes, and ending with a half note.
- Corno inglese:** *p espressivo* (initially), *mf* (later).
- Clarinetto basso in B:** Rest.
- Fagotti:** Rest.
- Corni in F:** Rest.
- Tromboni I-III:** Rest, then *con sordini* and *pp*.
- Tuba:** Rest, then *con sordino* and *pp*.
- Contrabassi:** Rest.

The second system includes:

- Violini I:** *p*, melodic line starting with a quarter note, then a half note, and ending with a half note.
- Violini II:** Rest.
- Viola:** Rest.
- Violoncelli:** Rest.
- Bassi:** Rest.
- Flauto I:** *I solo*, *p espressivo tranquillo*, melodic line starting with a half note, moving to a quarter note, then eighth notes, and ending with a half note. Includes a triplet of eighth notes.
- Violoncello I:** Rest.
- Violoncello II:** Rest.
- Bassi:** Rest, then *pizz.* and *pp*.

Przykl. 2. Eugeniusz Morawski, *Nevermore*, temat trzeci z motywem dzwonów pod postacią kadencji plagalnej w *c-moll* i w *g-moll*, nr 17 i 18.



Kolejnym dziełem Morawskiego, w którym pojawia się jego muzyczna *idée fixe*, jest późniejszy o kilka lat poemat symfoniczny *Ulalume*, również oparty na wierszu Poego. Jego tematyka jest bliźniaczo podobna do treści *Kruka*. Mężczyzna, znajdujący się późną jesienią w lesie Weir nad jeziorem Auber, prowadzi dialog ze swoją duszą (określaną mianem Psyche). Podąża za zwodniczym światłem gwiazdy Astarte, by ostatecznie dotrzeć pod koniec wędrówki do grobu ukochanej Ulalume i uświadomić sobie jej stratę. W autografie *Ulalume* Morawski umieścił całość wiersza Poego we francuskim przekładzie Stéphane'a Mallarmégo. Związek pomiędzy wierszem a opartym na jego kanwie poematem jest dość ścisły, chociaż Morawski nie podążał niewolniczo za literackim pierwowzorem. Zdarzało mu się zmieniać kolejność zdań, czasem zaś nową myśl muzyczną wprowadzał w środku strofy. Dzieło otwiera potężna ekspozycja prezentująca trzy główne tematy, część centralną zajmuje czwarty temat wraz z czterema jego wariacjami, po nich zaś następuje reprzyza – narzucona kompozytorowi przez Poego – symbol powrotu bohatera do punktu wyjścia.

Temat pierwszy zaprezentowany jest w tempie *Largo*. Nazywany jest w literaturze tematem narratora<sup>22</sup> lub tematem spopielatego serca<sup>23</sup>. Otwiera go *tremolo* drugich skrzypiec na dźwięku *d*<sup>♯</sup>, który jest następnie obsesyjnie powtarzany w różnych wartościach rytmicznych. Błądzenie narratora po nawiedzonym lesie Weir oddane jest przez czterogłosowe, silnie schromatyzowane fugato. Kluczowy element tego odcinka pojawia się po raz pierwszy już w czwartym i szóstym takcie dzieła. Są to akordy *g-moll* i *d-moll*, które tworzą znaną już kadencję plagalną w pierwszym przewrocie. Zaprezentowana została zresztą przez te same instrumenty co w *Nevermore* – przez grające *pp* i *mp* trzy puzony i tubę (przykł. 3). Motyw dzwonów powraca też kilkanaście taktów dalej w tej samej szacie orkiestrowej (akordy *des-moll* i *as-moll*), w momencie powtarzania głównego tematu przez pierwsze skrzypce. Rola tej kadencji wydaje się służyć takiemu samemu celowi co w *Nevermore* – poprzez dyskretną i nienarzucającą się w odbiorze słuchowym szatę dźwiękową sygnalizuje na wstępie, że strata jest już faktem dokonany, który jednak pozostaje poza zasięgiem świadomości podmiotu lirycznego.

The image shows a musical score for three instruments: Tromboni I-III, Tuba, and Violini II. The tempo is marked 'Largo' with a quarter note equal to 63. The Trombone and Tuba parts play sustained chords in G minor and D minor. The Violin II part features a tremolo on the D sharp note, with dynamics ranging from pp to f.

Przykł. 3. Eugeniusz Morawski, *Ulalume*, temat pierwszy i motyw dzwonów pod postacią akordów *g-moll* i *d-moll*, t. 1-7.

22 Zofia Helman, *Między romantyzmem a nową muzyką*, Warszawa 2013, s. 189.

23 M. Gmys, op. cit., s. 183.

Temat drugi wprowadza fagot, który przekazuje go następnie sekwencyjnie altówkom, a te ulubionemu przez Morawskiego rożkowi angielskiemu. Przez badaczy nazywany jest tematem Ulalume<sup>24</sup> bądź tematem Psyche<sup>25</sup>. Zgodnie z relacją brata kompozytora, Włodzimierza Morawskiego, artysta wykorzystał w tym miejscu materiał tematyczny zaginionej pieśni *Rondel de l'adieu* (incipit to „Partir c'est mourir”) do słów Edmonda Haraucourta<sup>26</sup>. Temat trzeci określanany jest zgodnie przez komentatorów mianem tematu Astarte. Fenicka bogini płodności, młodopolski symbol fatalnej zmysłowości, przedstawiana jest niekiedy jako kobieca postać z rogami. Całkiem trafnie więc Morawski zdecydował się powierzyć tę myśl brzmiącym w dwugłosie waltorniom.

Ostatni z tematów tego dzieła – temat Ulalume<sup>27</sup> bądź temat mężczyzny<sup>28</sup> – prezentowany jest w tempie *Adagio* przez flet solo na tle granych *arpeggio* w dynamice *pianissimo* akordów dwóch harf. Pierwszy z tych akordów to motyw dzwonów, prezentowany ponownie za pomocą akordów *g-moll* i *d-moll* (przykł. 4). Funkcjonuje tutaj – podobnie jak w poprzednich przypadkach – jako subtelne *memento mori*, uzmysławiające bohaterowi beznadziejność jego starań i sankcjonując nazwanie tego tematu imieniem tytułowej bohaterki.

Powraca ono w subtelny sposób na początku drugiej wariacji pod postacią akordów *as-moll* i *es-moll*, w chwili, w której czwarty temat pojawia się w partii skrzypiec solo. Motyw dzwonów ponownie rozbrzmiewa wtedy również w partii pierwszej harfy. W wymowny sposób myśl ta powróci jeszcze dwukrotnie w momencie uzmysłowienia sobie przez protagonistę śmierci ukochanej. Bohater znajduje się tutaj, podobnie jak w adekwatnym miejscu wiersza *Kruk*, w emocjonalnym punkcie wyjścia. Gdy powraca temat pierwszy, Morawski wpisał do partytury fragment *Ulalume*, który w przekładzie Barbary Beaupré brzmi następująco:

Serce me spopielalo w proch szary,  
Jako liści uwiędłych plon suchy,  
Jako liści zmartwiałych plon suchy<sup>29</sup>.

Motyw dzwonów pojawia się w tym miejscu partytury dwukrotnie – najpierw jako akordy *g-moll* i *d-moll*, potem zaś jako akordy *d-moll* i *a-moll*.

Dwuczęściowy balet *Świtezianka* powstał najprawdopodobniej ok. 1922 roku. Stylistyka tego dzieła jest kompletnie odmienna od poematów symfonicznych Morawskiego wykazujących jeszcze wpływy neoromantyczne. W warstwie muzycznej

24 Ibid.

25 Z. Helman, op. cit.

26 Józefa Kołek, *Pieśni solowe Eugeniusza Morawskiego*, Uniwersytet Warszawski 1964 (niepublikowana praca magisterska), s. 6. Również w tym wierszu pojawia się motyw rozstania i utraty.

27 Zob.: Z. Helman, op. cit.

28 Zob.: M. Gmys, op. cit.

29 Edgar Allan Poe, *Kruk. Wybór poezji*, Kraków 1910.

**Adagio**  
♩ = 60 I solo

Flauto  
pp dolce cantabile

Arpa I  
pp

Arpa II  
mf

Przykł. 4. Eugeniusz Morawski, *Ulalume*, temat czwarty. Motyw dzwonów pod postacią kadencji w *d-moll* w partii pierwszej harfy w pierwszym takcie, nr 23, t. 9–10, oraz nr 24, t. 1–3.

jest to kompozycja przynależąca do XX w., w której można odnaleźć wpływy twórczości baletowej Igora Strawińskiego, Sergieja Prokofiewa czy Maurice'a Ravela. Fabuła *Świtezianki* wprowadza tematykę pradawnej pogańskiej słowiańszczyzny z elementami dziewiętnastowiecznej powieści gotyckiej. Morawski eksponuje w muzyce ostrą i wyrazistą rytmikę, a także korzysta z zapożyczonych od kompozytorów rosyjskich techniki ostinata. Pomimo tytułu przywodzącego skojarzenia z balladą Adama Mickiewicza, autorem libretta tego dzieła jest kompozytor. Jest to historia trójkąta miłosnego, rozgrywanego się pomiędzy bohaterami zamieszkującymi osadę nad jeziorem Świteź. Młoda sierota Sagna kocha z wzajemnością drwala Wita. O jej względy zabiega kneź Ryś, dziewczyna jednak odrzuca jego zaloty. W akcie zemsty rycerz razem z drużyną napada na wioskę podczas obchodów Nocy Kupały i uprowadza rywala. Zrozpaczona Sagna zostaje sama nad brzegiem jeziora, a kiedy z mgieł wyłaniają się starające się ją pocieszyć ondyny, nimfy i rusałki, dziewczyna ulega ich namowom i podąża do jeziora, gdzie topi się, stając się tytułową Świtezianką. Ryś nadal jednak pragnie Sagny dla siebie, przyprawdza więc związanego rywala nad jezioro i każe mu przywabić zjawę dziewczyny grą na klawercie. Kiedy ta pojawia się we mgłach, pacholkiwie Rysia zabijają drwala, a kneź w jego przebraniu spieszy na spotkanie Sagny. Ta jednak wciąga go coraz głębiej w odmęty, aż rycerz traci grunt pod nogami i tonie, a rusałki i ondyny cieszą się z dokonanej na nim zemsty. Tematyka baletu jest uniwersalna – dotyczy pożądania, zbrodni i zemsty. Toposem romantycznym jest samobójcza śmierć głównej bohaterki dzieła, która po śmierci staje się postacią bytującą na granicy dwóch światów. Jak pisze Maria Janion:

Można powiedzieć, że romantycy żyją w stanie szaleństwa pochodzącego od nie opuszczających ich zmarłych. Wyobraźnię romantyczną nawiedzają – zgodnie z „antropologią wsi polskiej” – zwłaszcza widma i trupy tych, wobec których nie dokonano stosownego rytuału przejścia, tych, którzy zostali dotknięci nagłą i nienaturalną śmiercią, śmiercią nieoswojoną – samobójcy, rażeni piorunem, zamordowani<sup>30</sup>.

Taką postacią jest właśnie Sagna, będąca w drugiej części baletu wodnicą, w którą obsesyjnie zapatrzony jest Ryś, co w końcu i jego doprowadza do zguby. Wszyscy bohaterowie dzieła charakteryzowani są motywami przewodnimi, które towarzyszą każdorazowo ich pojawieniu się na scenie w tej samej szacie instrumentacyjnej. Instrumentem reprezentującym Rysia jest trąbka, Wita – klarnet w stroju *Es*, Sagna zaś reprezentowana jest przez akordowy temat zasygnalizowany zaraz na początku baletu i prowadzony politonalnie w dwóch niezależnych planach harmonicznym. Pojawienie się tej myśli poprzedza czterotaktowa introdukcja, w której grająca solo waltornia cytuje temat drugi z poematu *Nevermore*, tym razem przeniesiony przez Morawskiego do tonacji *a-moll* (przykł. 5). To niezwykle wymowny gest, zapowiedź przyszłych tragicznych wydarzeń i symbol nieodległej w czasie śmierci głównej bohaterki.



Przykł. 5. Eugeniusz Morawski, *Świtezianka*, cytaty z poematu *Nevermore*, t. 1–5.

Dokładny przebieg akcji baletu możliwy był do odtworzenia dzięki uwagom zapisanym przez kompozytora w szczęśliwie zachowanym autografie *Świtezianki*, określającym, co dzieje się w danym momencie dzieła<sup>31</sup>. Pod koniec pierwszej części, w momencie, w którym zbiry Rysia wyprowadzają szamoczącego się Wita, Morawski zapisał: „Sagna wyciąga ręce ku niebu”, a gestowi temu towarzyszy powtórzony pięciokrotnie motyw dzwonów, tym razem pod postacią akordów *b-moll* i *fis-moll*. Pierwsze dwa powtórzenia zaprezentowane są *tutti* w dynamice *fortissimo possibile*, a każdemu z akordów towarzyszy uderzenie tam-tamu. Dwie następne repetycje pojawiają się w *piano* w zmniejszonej obsadzie, a ostatnie pojawienie się tej myśli w *pianissimo* w składzie zredukowanym do fagotu, sarusofonu, waltorni i fortepianu rozdzielają wymowne pauzy. W następnym odcinku baletu „Sagna tańczy swą rozpacz”, a niedługo potem pojawiają się zjawy, które „tańczą i wabią Sagnę ku sobie”<sup>32</sup>, a ta rzuca się do wody i topi się.

30 M. Janion, op. cit., s. 80.

31 Autograf *Świtezianki* zach. w Bibliotece Narodowej, sygn. Mus. 1228, sygn. mf. 23926.

32 Ibid.

Czteroczęściowy poemat taneczny *Miłość* to najbardziej rozbudowany z zachowanych utworów Morawskiego. Dzieło powstało w l. 1925–28, a autorem libretta był malarz, grafik, scenograf i krytyk sztuki Franciszek Siedlecki. Scenariusz ten zachował się na marginesach wyciągów fortepianowych dzieła<sup>33</sup>. Kompozycja powstała jako reakcja na tragiczne wydarzenia I wojny światowej. W zamierzeniu autorów dzieło miało być monumentalnym, trwającym około trzech godzin widowiskiem, które przedstawia alegoryczną wędrówkę pary głównych bohaterów, Młodzieńca i Dziewicy, od świata maszyn, przez sferę planet, świat wiecznej miłości aż po ziemię, gdzie protagoniści odnaleźć mieli upragnione szczęście. W dziele tym pojawiają się, podobnie jak w *Świteziance*, konsekwentnie przeprowadzone motywy przewodnie symbolizujące postacie lub pojęcia.

Część pierwsza złożona jest z dziewięciu scen. Rozgrywa się w świecie maszyn, symbolizujących tu siłę destrukcyjną, wrogą naturze i ludzkości. Przedstawiające maszyny postacie zapraszają do tańca grupy ludzi, których następnie przykuwają do wielkiej maszyny w *Tańcu maszyn*. Po zakończeniu tego odcinka na scenie pojawiają się główni bohaterowie wykonujący *Taniec Młodzieńca i Dziewicy*. W odróżnieniu od pozostałych ludzi, nie dają się wciągnąć w grę maszyn. Ich decyzji nie zmienia nawet pojawienie się Króla Maszyn, grożącego bohaterom śmiercią, którą może zadać za pomocą elektryczności. Władca wzywa więc do pomocy alegoryczne postacie Pychy i Mocy. Wykonują one taniec, w którym udaje im się oczarować parę głównych bohaterów. Wtedy wysuwają się złote kraty. Siedlecki pisze w tym miejscu w wyciągu fortepianowym „Młodzi widzą się uwięzieni”<sup>34</sup>. Rozpoczyna się scena VI, której centralnym elementem jest pieśń śpiewającego za sceną chóru:

Na całe życie schwytni w krąg, służyć będziecie siłom.  
Dusze się wasze nie wyrwą stąd w słońca ożywcze promienie!  
Spojonych ruchem zębatach kół z wieczną maszyną,  
Świata już nie opuścić rozpacz i ból, jeno ze śmiercią zbrata<sup>35</sup>.

Odcinek ten rozpoczyna się w tempie *Lento* i praktycznie w całości oparty jest na motywie dzwonów, który przyjmuje tutaj postać kadencji plagalnej w tonacji *gis-moll* (akordy *cis-moll* i *gis-moll*) i symbolizuje sytuację grozy, opresji i zagrażającej śmierci. Wprowadzają go *pesante* grające w ciemnym kolorycie altówki, wiolonczele, kontrabasy, fagoty, klarnet basowy i klarnety A. W takcie trzecim motyw przejmują organy, które akompaniują chórowi, wykonując tę kadencję przez cały pierwszy wers. Po jego zakończeniu instrumenty dęte blaszane wprowadzają trwającą dwa takty myśl

33 Autografy partytur i wyciągów fortepianowych *Miłości* znajdują się w posiadaniu bratanka kompozytora, Tomasza Morawskiego, i to z tych egzemplarzy korzystał autor, przygotowując niniejszy artykuł. Zmikrofilmowane wersje dostępne są w Bibliotece Narodowej w Warszawie pod sygnaturami mf. 11124–11127. Fotokopie partytur *Miłości* i *Świtezianki* dostępne są również w katalogu Polskiego Wydawnictwa Muzycznego.

34 Archiwum rodziny Morawskich, bez sygnatury.

35 Ibid.

poboczną o opadającej linii melodycznej, po której motyw dzwonów przejmowany jest przez wokalizujący chór na tle *tremolo* altówek (przykł. 6). Po dwóch taktach kadencję przejmują znowu organy, akompaniując chórowi podczas wykonywania drugiego wersu. Po jego zakończeniu motyw pojawia się w partii grających *pizzicato* smyczków, po czym znów przejmują go organy. W zakończeniu tego odcinka myśl pojawia się ponownie w partii wokalizującego chóru, a akcja płynnie przechodzi w scenę VII, gdzie motyw powtarza się jeszcze na przestrzeni trzech taktów. Ogółem kompozytor repetuje opisany motyw w tym ustępie baletu aż trzydzieści dwa razy.

**Lento**

♩ = 63

Organo

Coro SATB

**Lento**

♩ = 63

Violini I

Violini II

Viole

Violoncelli

Contrabassi

Przykł. 6. Eugeniusz Morawski, *Miłość*, cz. I, motyw dzwonów pod postacią kadencji w tonacji *gis-moll*, nr 41, t. 8–10, nr 42, t. 1.

Młodzieniec i Dziewica bezskutecznie próbują uwolnić się z potrzasku, a kiedy zdają sobie sprawę z beznadziejności swojego położenia, postanawiają popełnić samobójstwo przez naciśnięcie przycisku w elektrycznej maszynie, którą wcześniej wskazywał im Król Maszyn. Tańczą oparty na motywie opadającej tercji *Taniec miłości i śmierci*, który wypełnia całą scenę VIII. Kolejna scena opisana została przez Siedleckiego następująco:

Wchodzą na platformę maszyny śmiercionośnej. Dają sobie ostatnie pocałowanie. Młodzieniec już ma przycisnąć łącznik, lecz nagle słychać głuchy grzmot... a z głębi wychyla się jasna postać Anioła Stróża. Zatrzymał rękę młodzieńca. Usypia ich wzrokiem – a potem otwiera im oczy, ażeby we śnie widzieli i wyprowadza na srebrny krąg, na którym się zjawił<sup>36</sup>.

W momencie, w którym bohater ma uruchomić śmiercionośną maszynę, odzywa się powtórzony trzykrotnie motyw dzwonów, przechodzący od *fortissimo possibile* do *pianissimo*. Jego prezentacja odbywa się przy udziale całej orkiestry, łącznie z organami, a złowrogi charakter sceny podkreślają uderzenia tam-tamu. Motyw przyjmuje tym razem, podobnie jak w kulminacji *Nevermore*, postać kadencji w funeralnej tonacji *b-moll* (akordy *es-moll* i *b-moll*). Pojawienie się obrońcy pary anonsowane jest zaś przez oktawowo zawołania w partii trąbki (od *c<sup>2</sup>* do *c<sup>3</sup>*) i temat Anioła Stróża, prezentowany w jaskrawych barwach instrumentalnych (*frullato* fletów, *tremolo* czelesty i skrzypiec) na dźwiękach skali całotonowej. Chór za sceną wzywa Młodzieńca i Dziewicę do dalszej wędrówki, po czym „Srebrny krąg unosi się z wolna w górę a jasna postać gaśnie...”<sup>37</sup>. Na tym kończy się pierwszy obraz baletu.

Ostatnim pod względem chronologicznym zachowanym dziełem Morawskiego wykorzystującym *idée fixe* jest muzyka sceniczna do sztuki *Lilla Weneda* Juliusza Słowackiego napisana ok. 1930 r.<sup>38</sup>. W katalogu dzieł kompozytora figurowała również zaginiona opera pod tym tytułem, możliwe więc, że Morawski wykorzystał w muzyce scenicznej motywy zaczerpnięte z tego dzieła<sup>39</sup>. Muzyka sceniczna do *Lilli Wenedy* składa się z wyciągu fortepianowego *Prologu*, chórów dwunastu harfiarzy wieńczących akty od pierwszego do czwartego<sup>40</sup>, a także z siedmiu dodatków do aktu pierwszego i drugiego. Obsada dzieła składa się z instrumentów dętych drewnianych (obój, rożek angielski, dwa klarnety B, klarnet A, saksofon barytonowy Es, saksofon tenorowy B), pojedynczych instrumentów dętych blaszanych (waltornia F, trąbka B, trąbka C, puzon, tuba), perkusji (kotły, tam-tam,

36 Ibid.

37 Ibid.

38 Autograf zach. w Bibliotece Narodowej w Warszawie, sygn. Mus. 97.

39 Zob.: list Eugeniusza Morawskiego do Związku Kompozytorów Polskich z grudnia 1946 r. zawierający listę strat wojennych, zach. Archiwum ZKP, op. cit.

40 Chóry te zachowały się zarówno w formie pełnej partytury, jak też wyciągu fortepianowego.





Po słowach tych następuje sześciokrotne powtórzenie w tempie *Lento* kadencji *b-moll*, którą Harfiarze komentują następująco:

Nasze harfy tobie w ton  
Odgrały smutnie<sup>43</sup>.

Cztery Chóry Harfiarzy zamykają akt pierwszy, drugi, trzeci i czwarty dramatu, stanowią ich podsumowanie i rekapitulację najważniejszych wątków. W akcie pierwszym Harfiarze wzywają Wenedów do boju i zagrzewają ich do walki:

A kiedy milczy niebo – śpiewa chór.  
A kiedy śpiewa chór – drży serce wroga!<sup>44</sup>

Oba wersy rozdzielone są dwukrotnym pojawieniem się motywu dzwonów w dynamice *forte* w partiach wszystkich instrumentów. Pierwszy powrót tej kadencji to znane już doskonale akordy *es-moll* i *b-moll*, za drugim razem jednak Morawski jedyny raz prezentuje tę myśl w tonacji durowej, jako akordy *Es-dur* i *D-dur*. Kontrast pomiędzy trybami w tym miejscu dzieła wprowadza na moment element płonnej nadziei.

W akcie drugim synowie króla Wenedów Derwida, Lelum i Polelum, za zgodą króla Lecha, podejmują się próby oswobodzenia się z niewoli. Mają z odległości stu kroków rzucić toporem tak, aby odciąć włos z głowy przywiązanego do drzewa króla Derwida, ich ojca. Wydarzenia te chór komentuje słowami:

Niestety! niestety!  
Gdzie sprawiedliwość boska? Gdzie pioruny?<sup>45</sup>

Kwestię tę antycypuje czterokrotnie powtórzona *tutti pianissimo* kadencja w tonacji *es-moll* (przykł. 8), symbolizująca tym razem bardziej niepokój związany z próbą, niż antycypacją tragedii – braciom udaje się bowiem celnie rzucić toporem.

43 Ibid.

44 Ibid., s. 29.

45 Ibid., s. 45.

**Lento** *solo p espressivo*

Corno inglese  
Sassofono baritono in Es  
Corno in F  
Tromba in B  
Trombone  
Tuba  
Timpani  
Arpa  
Coro di basso  
Violini I  
Violini II  
Viola  
Violoncelli  
Contrabassi

*pp* *p* *pizz.* *arco* *Nies - te - ty!* *Nies-te*

Przykł. 8. Eugeniusz Morawski, muzyka sceniczna do *Lilli Wenedy*, akt II, t. 1–6, motyw dzwonów pod postacią powtórzonej czterokrotnie kadencji w tonacji *es-moll*.

Podsumowanie czwartego aktu w wykonaniu Harfiarzy to przede wszystkim skarga nad wyrzeczeniami, których trzeba do zwycięstwa, zaś w warstwie muzycznej wyraźna zapowiedź tragicznych wydarzeń, które rozegrają się już w akcie piątym. Na początku tego ognia saksofon barytonowy wprowadza w tonacji *es-moll* temat śmierci kobiety (przejęty następnie sekwencyjnie przez obój), a towarzyszy mu obsesyjnie powtarzany przez kotły i grające *pizzicato* smyczki dźwięk *es*. Kulminuje on zresztą w wymowny sposób w taktie czwartym uderzeniem symbolizującego śmierć tam-tamu. Pojawienie się tego tematu akurat w tym miejscu antycypuje tragiczny zgon tytułowej bohaterki na początku następnego aktu. W zakończeniu tego ognia raz jeszcze powraca motyw dzwonów, tym razem ponownie pod postacią powtórzonych czterokrotnie akordów *b-moll* i *es-moll*, przechodzących od *mezzoforte* do *pianissimo*.

Zarówno temat zapożyczony z poematu *Nevermore*, jak też pochodzący z wczesnego listu do Čiurlionisa motyw dzwonów stanowią emblematy stylu kompozytorskiego Morawskiego. Obsesyjnie powracają w kompozycjach należących do różnych gatunków i pisanych w różnych okresach życia kompozytora. Morawski, identycznie jak Hans Pfitzner w operze *Palestrina*, wykorzystał do zasugerowania obecności dzwonów środki harmoniczne. Jego kadencja jest czasami połączona z wykorzystaniem tam-tamu w miejscach o szczególnym napięciu (kulminacje w *Nevermore*, *Świteziance* i w *Miłości*), występuje jednak również w cichej dynamice w charakterze prezentowanego *sotto voce* akompaniamentu (*Nevermore*, *Ula-lume*). Motyw ten spaja ze sobą postromantyczne poematy symfoniczne z późnymi baletami i z muzyką do *Lilli Wenedy*. Jest stałym elementem języka muzycznego Morawskiego, występuje przy tym przecież w miejscach, w których – wyjąwszy list do Čiurlionisa – nie ma mowy o dzwonach. Można zatem przyjąć, że motyw ten występuje w jego dziełach na zasadzie „niewyśpiewanego symbolu” (*unsung symbol*). W żadnym z zachowanych źródeł kompozytor ani słowem nie wspomina o użyciu tego motywu w swoich kompozycjach. Można jednak przyjąć, że miał on dla niego ogromne, a przy tym niemal intymne znaczenie. Być może wiązał się z jakąś wczesną i traumatyczną stratą, o której do tej pory nic nie wiemy, być może był tylko wyrazem fascynacji młodopolską konwencją. Pewną wskazówką może być tonacja, w której Morawski po raz pierwszy zaprezentował ten motyw przyjacielowi. W tonacji *cis-moll* utrzymana jest *Sonata fortepianowa* op. 27 nr 2 Ludwiga van Beethovena, zwana powszechnie *Sonatą księżycową* i kojarzona z niespełnionym uczuciem kompozytora do Giulietty Guicciardi, jednej z najpoważniejszych kandydatek do miana *Unsterbliche Geliebte*. Argument ten wzmacnia fakt, że opowiadający o utraconej miłości poemat symfoniczny *Ula-lume* kończy się potężnym wyładowaniem dynamicznym w tej samej tonacji, jak też to, że dzieło, wraz z *Nevermore*, podejmuje temat utraty. Najsilniejszą inspirację do poruszenia pewnych wątków stanowią osobiste doświadczenia autorów. Obsesyjne powracanie Morawskiego do motywu śmierci ukochanej kobiety może mieć w tym

przypadku takie same źródło. Nie bez znaczenia jest tu także kontekst poezji Młodej Polski, w którym strata, śmierć, żal i melancholia pojawiały się bardzo często. Dobrym punktem odniesienia są też tematy podejmowane w poematach symfonicznych pisanych przez urodzonego w tym samym roku co Morawski Mieczysława Karłowicza. Materia dzieł takich jak *Powracające fale*, *Stanisław* i *Anna Oświecimowie* czy *Smutna opowieść* jest bliźniaczo podobna do tej podjętej w poematach Morawskiego, a autor *Ulalume* nie był też obojętny na poezję młodopolską, o czym świadczą jego zachowane pieśni do tekstów Leopolda Staffa (traktująca o utraconej miłości *La détresse*) czy Tadeusza Micińskiego (*Las płaczących brzoź*), a także liryki do słów poetów francuskich – za przykład może posłużyć *Un grand sommeil noir* do słów Paula Verlaine'a, a także wspomniana już, zaginiona pieśń według wiersza Haraucourta. Być może podjęta przez Morawskiego topika dzwonów pozostawała też w nie do końca uświadomionej relacji do *œuvre* Fryderyka Chopina. Słowa Kazimierza Korda, komentujące twórczość autora *Poloneza-fantazji*, można więc odnieść również do Eugeniusza Morawskiego:

Dzwon może o wszystkim opowiedzieć. Nie tylko o początku dnia czy nabożeństwa, ale też o narodzeniu i śmierci, o nadziei, o rozstaniu, oczekiwaniu i przywiązaniu. Rozbrzmiewając rozkołysany, wszystko pamięta i zapisuje. [...] Dzwony szczególnie kochają Chopina i często u niego rozbrzmiewają, pomimo że ich nie ma. Widocznie Chopin wszędzie je słyszał. Tajemnicą ich dźwięku jest bezgraniczna siła, którą ludzie intuicyjnie wiążą z opowiadaniem o nieskończoności. Bo przecież – brzmienie dzwonu nigdy się nie kończy, ono zawsze trwa<sup>46</sup>.

#### THE PHENOMENON OF MUSICAL *IDÉES FIXES* IN EUGENIUSZ MORAWSKI'S COMPOSITION WORKS: IN SEARCH OF GENESIS AND INTERPRETATION

The article deals with compositions by Eugeniusz Morawski in which the composer uses one of his constantly recurring ideas, or *idées fixes*. The first of those ideas appears in a letter sent to his closest friend, the Lithuanian painter and composer Mikalojus Konstantinas Čiurlionis, in which Morawski describes a funeral march with the tolling of bells that are used harmonically as a plagal cadence in first inversion with the third of the triad in the bass. This bell motif was used by Morawski in almost all of his most important works, such as the symphonic poems based on verse by Edgar Allan Poe, *Nevermore* and *Ulalume*, the two ballets *Świtezianka* [The nymph of Lake Świtez] and *Miłość* [Love] and the incidental music to Juliusz Słowacki's play *Lilla Weneda*. In all these works, this motif occurs at moments symbolising death and oppression. Sometimes it is even more sinister, because Morawski used it as an accompaniment to themes symbolising hope. The second *idée fixe* might be called the theme of a woman's death. It first appears in *Nevermore*, where it serves as a second theme,

46 Kazimierz Kord, *Epizody*, Kraków 2019, s. 105–106.

played by cor anglais in E minor. It illustrates the protagonist's deceased beloved, Lenore. This theme appears for a second time at the very beginning of *The nymph of Lake Świtez*, where it functions as a kind of motto, anticipating the death of the main female character, Sagna. It is used with an identical purpose in the incidental music for *Lilla Weneda*. Both themes recur constantly in five important compositions by Morawski, written between around 1911 and 1930. They seem to have had very significant meaning for the composer, although he never wrote about them. They may have represented autobiographical, intimate and obsessive symbols, so the term *idée fixe* is more than appropriate.

Oskar Łapeta

Słowa kluczowe / keywords: Eugeniusz Morawski, *idée fixe*, *Ulalume*, *Nevermore*, *Świtezianka*, *Lilla Weneda*.

**Oskar Łapeta**, psycholog, muzykolog i publicysta. Interesuje się muzyką XIX w. i I poł. XX wieku. W ramach muzykologicznych studiów doktoranckich w Zakładzie Powszechnej Historii Muzyki Instytutu Muzykologii UW pracuje nad dysertacją poświęconą biografii i recepcji twórczości Eugeniusza Morawskiego. Jest autorem licznych publikacji naukowych i popularnonaukowych, które ukazały się m.in. na łamach *Res Facta Nova*, *Przeglądu Muzykologicznego*, *Kwartalnika Młodych Muzykologów*. Prowadzi bloga muzycznego [www.klasycznaplytoteka.pl](http://www.klasycznaplytoteka.pl).  
oskar.lapeta@gmail.com

---

## *Drugi tom serii „Muzyka polska za granicą”*

*Między Warszawą a Paryżem (1918–1939)*

red. Beata Bolesławska-Lewandowska i Jolanta Guzy-Pasiak

*ismydawnictwo@ispan.pl*

---

