

Program „Muzyczne białe plamy”

KOMUNIKAT BADAWCZY

Tytuł pracy badawczej:

Opracowanie rękopisów i przygotowanie do druku kompletu partytur baletów Feliksa Nowowiejskiego

Autorzy:

Sebastian Perłowski, Wojciech Dybek

Listopad 2016

Jesienią 2014 roku, wraz z Agnieszką Skotniczną po raz pierwszy miałem okazję zapoznać się z Uwerturą Króla Wichrów, przypadkowo odnalezioną na Youtube. Słuchając tego archiwalnego wykonania oboje doszliśmy do wniosku, że za tą uwerturą musi kryć się coś więcej. Rozpoczęliśmy badania i dochodzenia gdzie mogą być nuty do tego utworu, choć muzykolodzy krakowscy i badacze literatury muzycznej nie dawali nam większych szans na powodzenie.

Po sprawdzeniu dostępności w bibliotekach muzycznych, archiwach, wpadliśmy na pomysł odszukania rodziny. Udało nam się skontaktować z ostatnim, żyjącym synem Feliksa Nowowiejskiego. Z Panem Janem Nowowiejskim, który również jest muzykiem, odbyłem długą, merytoryczną rozmowę. Okazało się że posiada on nie tylko poszukiwaną przez nas kompozycję (która okazała się baletem) ale również drugi balet „Malowanki ludowe” wcześniejszą kompozycję Ojca. Przedstawiłem mu pomysł udostępnienia tych dzieł poprzez nagrania ale i udostępnienia by również inni mogli cieszyć się utworami Feliksa Nowowiejskiego, na co Pan Jan zgodził się z radością, wspominając że niezwykle cieszy się z naszej inicjatywy bo jest mu przykro, że cała twórczość Ojca leży w zapomnieniu. Omówiliśmy kwestię występowania do instytucji publicznych o dofinansowanie naszych działań.

Na pierwsze spotkanie osobiste, wiosną 2015, pojechała moja pełnomocniczka Agnieszka Skotniczna, ponieważ planowaliśmy wydanie tych kompozycji przez Jej

wydawnictwo. W spotkaniu uczestniczyli reprezentanci Saloniku Nowowiejskiego oraz Pani Iwona Fokt z Akademii Muzycznej w Poznaniu.

Pan Jan Nowowiejski przekazał na Jej ręce materiały obu baletów, dziękując nam za pomoc w propagowaniu muzyki Ojca. Z Panem Janem rozmawiałem potem telefonicznie, dziękując za okazane zaufanie. Jego intencją było byśmy sławili i udostępniali dzieła Ojca, by każdy mógł usłyszeć jakie są piękne.

Do spotkania osobistego doszło, gdy przejeżdżaliśmy z Agnieszką Skotniczną przez Poznań latem 2015. Recenzowaliśmy Panu Janowi że udało się pozyskać nam środki na nagranie obu dzieł przez Sinfonie Varsovie ale ze względu na nieprzewidziany udział chóru, budżet jest za mały i będziemy zmuszeni grać z rękopisów. Poinformowaliśmy Go że będziemy się ubiegać o kolejne granty, by doprowadzić do udostępnienia dzieł, na co wyraził zgodę. Pan Jan by pomóc, objął wówczas nasze działania patronatem honorowym, a także udostępnił nam kolejne skarby w postaci nut do jedynej nieznanej opery swego ojca „Hanki Rossowskiej” oraz trzech poematów symfonicznych, Beatrycze, Nina i Pergolesi i Piotr Skarga.

Wystąpiłem w tym czasie do programu Muzyczne Białe Plamy, który umożliwiał przygotowanie nut. Materiałów było bardzo dużo i zdążyć opracować nie było możliwości. Zaproponowałem współpracę w projekcie Panu Wojciechowi Dybkowi, niezwykle sprawnemu kopiście. Wykonał on wprowadzanie całego materiału nutowego do systemu informatycznego. Ja, dzięki niemal równoległej pracy z orkiestrą miałem możliwość wychwycenia i dokonania wszystkich, niezbędnych korekt. Wszystkie błędy wychwycone podczas prób zostały naniesione, dzięki czemu materiał oddany do IMIT nie posiada już żadnych błędów technicznych tak pospolitych w materiałach nutowych dzieł wcześniej nie wykonywanych.

Malowanki Ludowe w naszej pracy nie były bardzo kłopotliwe. Utwór krótki, w sumie 50 minutowy, po wstępnej obróbce 211 zdjęć partytury (wykadrowanie stron, powiększenie, rozjaśnienie, maksymalne kontrastowanie itp.) wykonanej w programie Adobe Photoshop jego stan graficzny okazał się w miarę czytelny. Brak miejsc zaklejonych. W Nr 5 - na początku, zachowaliśmy lekko przekreślony 4 taktowy wstęp. W Nr 7 - na początku zachowaliśmy lekko przekreślony 4 taktowy wstęp. W Nr 10 w taktach począwszy od 271 nie zachowaliśmy wyraźnie przekreślonego fragmentu solo fletu. W Nr 12 takt 88 uzupełniliśmy brakujący tekst w partii sopranu solo słowami: "Mam ja usta jak jagody, przyjdzie Jaśko dam mu wody". Na ostatniej stronie partytury, u dołu po prawej stronie ślad osunięcia tekstu białym korektorem.

Zdecydowanie większym problemem okazała się obróbka 404 fotokopii partytury „Króla Wichrów”, który był wielokrotnie poprawiany przez kompozytora i Jego synów. Materiał w wielu miejscach nieczytelny, rozmyty, zaklejony, skreślany.

Po wstępnej obróbce zdjęć partytury (wykadowanie stron, powiększenie, rozjaśnienie, kontrastowanie itp.) wykonanej w programie Adobe Photoshop stan graficzny partytury okazał się słabo czytelny. Dużo fragmentów było zupełnie nieczytelnych i aby rozwiązać problem posiłkowaliśmy się rękopisem wyciągu fortepianowego. Zostały więc uwzględnione wszystkie dodatkowe nuty, które miały pokrycie w wyciągu, a pominięte te, których nie odnaleziono.

Str. 2 przy kluczu we wszystkich instrumentach ślady ukrycia białym korektorem

Str. 4 ślady korekty (wymazanie, wyczyszczenie gumką?) w partii fagotu, kontrafagotu, puzonów, altówki i wiolonczeli (3 takty)

Str. 5 po ostatnim takcie korekta – zamazanie zmiany metrum na 3/4, oraz zmiany na bas klarnet in Bb

Str. 6 zaklejony fragment w środku partytury (3 pięciolinie)

Str. 21 w ostatnim takcie na drugiej pauzie ćwierćnutowej zamazana fermata

Str. 24 w partii harfy uwzględniliśmy dopisany fragment kadencji

Str. 30 zrezygnowano z fermaty na ostatnią ósemkę w ostatnim takcie

Str. 39 w ostatnim takcie uwzględniono dopisany fragment w partii oboju, na dole strony nie uwzględniono wyraźnie zamazanego fragmentu dla oboju

Str. 42 zaklejony mały fragment na końcu partytury

Str. 43 zaklejone pół strony od początku partytury

Str. 50 zaklejona druga część strony partytury i zapisana korekta

Str. 57 zaklejony większy fragment strony

Str. 59 zaklejony większy fragment strony

Str. 60 zaklejony ostatni takt na stronie

Str. 72 zaklejona prawie połowa strony partytury

Str. 83 zaklejona cała strona bez ostatniego taktu

Str. 92 zamazana w ostatnim takcie próba zmiany tonacji

Str. 93 zaklejona strona, pozostawiony jeden tak na środku

Str. 96 zamazana próba zmiany tonacji po ostatnim takcie

Str. 99 zaklejony fragment strony

Str. 102 zaklejony fragment strony

Str. 111 kilka wyraźnie zamazanych fragmentów w różnych instrumentach

Str. 117 wyraźnie zamazana próba zmiany tonacji po ostatnim takcie

Str. 120-126 doklejone paski w partii chóru, dokonano korekty tekstu

Str. 126 zrezygnowano ze zmiany tonacji i metrum – wykreślenia

Str. 129 zaklejony mały fragment strony, wyraźnie zamazany fragment u dołu strony

Str. 132-137 u dołu strony uwzględniono dopisane partie bas klarnetu i kontra fagotu

Str. 138 korekta – wykreślenie dwóch ostatnich taktów

Str. 141-147 u dołu partytury uwzględniono dopisany chór

Str. 154 zaklejony fragment strony – naniesiona korekta w ostatnim takcie

Str. 163 rezygnacja z ostatniego taktu – zakreślenie

Str. 176 zaklejony fragment strony – korekta trzech ostatnich taktów

Str. 177 wklejony fragment czterech pięciolinii i naniesiona korekta

Str. 183 dopisana u dołu strony solowa partia klarnetu

Str. 184 zaklejony znaczny fragment strony

Str. 185-193 uwzględniono dopisane u dołu strony partie bas klarnetu i kontra fagotu

Str. 193 zaklejony fragment strony i dokonana korekta

Str. 199-201 uwzględniono dopisane u dołu strony partie bas klarnetu i kontra fagotu

Str. 208 zaklejony mały fragment i wykreślone dwa takty

Str. 215 wklejony fragment z pięciolinia i naniesiona korekta

Str. 216 zaklejony większy fragment strony, pozostawiono dwa takty, naniesiono tytuł części

Str. 219 zaklejono fragment strony

Str. 220a-220d dopisano na zielono partie chóru z tekstem

Str. 222 zaklejona połowa strony

Str. 223 korekta – umieszczenie znaku repetycji, u dołu strony zamazany tekst pisany czerwonym długopisem: „Wodorosty ugrupowane zapadają niby w sen i trwają w nim aż do ukończenia chóru”

Str. 224 zaklejony fragment – wpisana korekta pierwszego taktu na stronie

Str. 224-227 dopisane partie chóru, wiolonczeli i kontrabas – dokonana korekta

Str. 243-250 uwzględniono dopisane u dołu stron partie klarnetu basowego i kontra fagotu

Str. 246 zamazany ostatni takt na stronie

Str. 267 zaklejone małe fragmenty

Str. 276 zamazana na końcu strony próba zmiany tonacji i metrum

Str. 277 wklejony fragment z solo klarnetu

Str. 284 zaklejony fragment – korekta zmiana metrum

Str. 316 skreślony ostatni takt

Str. 347 skreślony ostatni takt

Str. 352 zaklejony fragment strony

Str. 353 wklejony fragment pięciolinii – trąbki – hejnał

Str. 358-360 dopisane na dole strony partie liry i trianguła

Wprowadzono również nieliczne poprawki techniczne po wysłuchaniu materiału w midi i po pracy z orkiestra. Cały materiał nutowy udało się wiernie odtworzyć zgodnie z zamysłem kompozytora.

Pan Jan Nowowiejski był coraz gorszego zdrowia. Jego marzeniem było usłyszeć „Króla Wichrów” a tak naprawdę „Leluję” na żywo. Bardzo liczył na nasze działania. Specjalnie dla Niego, zaproponowałem odtworzenie tej kompozycji 11 listopada w Poznaniu. Koncert miał być hołdem dla twórczości Jego Ojca ale również podziękowaniem za Jego życzliwość, otwartość i pomoc. Bez jego udziału, nie mielibyśmy tych nut a nasze działania nie powiodły by się.

Z Panem Janem umówieni byliśmy na kolejne spotkanie w czerwcu 2016. Mieliśmy przyjechać z operatorem filmowym by nakręcić wspomnienia Pana Jana o Ojcu. Niestety po podróży z Barczewa źle się poczuł a 7.08.2016 r zmarł.

Jego prośbę i gest w postaci udostępnienia materiałów nutowych Jego Ojca, objęcie naszych działań honorowym patronatem, traktujemy z Agnieszką Skotniczną jako ostatnią Jego wolę. Jej wypełnienie, w postaci promowania utworów, które zostały nam przekazane, uznajemy za punkt honoru i obowiązek.

Sebastian Perłowski

Opis kompozycji:

Malowanki ludowe op. 18, wystawione 1 grudnia 1928 roku w Poznaniu jako *Wesele na wsi*, a 6 kwietnia 1929 w Katowicach pod tytułem *Wesele na Kujawach*. Dzieło funkcjonowało również jako *Polskie tańce*. Określone jako opera-balet, są widowiskiem muzyczno-tanecznym z udziałem solistów, chóru i orkiestry. Rolę libretta pełnią teksty pieśni ludowych oraz didaskalia, stanowiące rodzaj wskazówki dla choreografa. Nie ma tu

wyrazistej akcji dramatycznej – jest to sześć obrazów przedstawiających obrzędy i zwyczaje weselne Kujaw i okolicznych ziem centralnej Polski, składających się z scen, pieśni i tańców.

Obraz I – *Pochód weselny (marsz)* – przedstawia w pierwszej scenie przybycie gości weselnych, powitanie pary młodej chlebem i solą (pieśń *Radość dokoła*), oraz błogosławieństwo, udzielone młodym przez rodziców – tę chwilę skupienia Nowowiejski zilustrował miksturą figurą prowadzoną w równoległych tercjach, kwintach i małych septymach. Spokojne tempo (*Moderato*), kwintowe burdony i specyficzne zdobienia linii melodycznej, imitujące ludowe maniere wykonawcze, tworzą nastrój nieco uroczysty i sielski zarazem. W drugiej scenie, przedstawiającej krzątanie się družbów i druhen przy poczęstunku, rytm taneczny (*Con moto*), zwiastuje bliskość zabawy.

Obraz II – *Malowanki ludowe*, który dał nazwę całości – nosi podtytuł *Kujawiaki i wyrwasy*. Kujawiaki – numerowane – są tu cztery, ale tylko drugi z nich (*Nie chciała mnie jedna, nie chciała mnie druga*), utrzymany jakby w Moniuszkowskiej tradycji, jest odmienny od pozostałych, gdyż kujawiaki trzeci i czwarty stanowią wersję tego pierwszego (*Oj, pojedę ja do Kujaw*), bardzo żywego, o wdzięcznej, gładkiej melodii, i różni się od niego jedynie rozwinięciami i kontrastowymi wątkami pobocznymi. A pomiędzy kujawiakami słyszymy owe wyrwasy, czyli przyśpiewki, wykonywane w tańcu solo lub zespołowo. Są one liryczne, jak pierwsza (tenor solo z obojem: *O, jaskółki latają*), i dowcipne – gdy słowom o bolących po pocałunku zębach towarzyszy uroczysta kadencja. Tu też znajduje się żywiołowy i efektowny *Taniec družbów* na 2/4 (*Wiara wraz, wiara wraz*), istotnie „wyrwywający” narrację z zakłętego kręgu kujawiakowego trójmiaru. Dzięki temu, a także dzięki poszanowaniu autentycznych ludowych cech, wyrwasy należą do najciekawszych kart partytury *Malowanek*.

Następne dwa obrazy – to punkt kulminacyjny uroczystości weselnej, pełen symboliki tak archaicznej, że dziś już nie w pełni czytelnej. Panna młoda opuszcza grono niezamężnych rówieśnic i wstępuje do społeczności gospodyń, czego znakiem są oczepiny – nałożenie na jej głowę ozdobnego czepeca w miejsce prostego wianka. Przedtem jednak rozbrzmiewa najstarsza znana polska pieśń weselna – *Pieśń o chmielu* – mająca może tysiącletnią tradycję, przechodząca w obrzędowy taniec. Ten właśnie moment ukazuje **Obraz III – *Chmiel (Pieśń i taniec)*** – silnie kontrastujący z poprzednimi swą niemal mistyczną atmosferą, gdyż zarówno sama pieśń (sopran solo z chórem), jak i taniec, przeprowadzony w kilku wariacjach, pełne są archaizujących zwrotów, przebiegają w spokojnym tempie i umiarkowanej dynamice.

Obraz IV – *Oczepiny* – podtrzymuje tajemniczy nastrój, gdyż obrzęd oczepin dokonuje się skupieniu, przy udziale zamężnych kobiet, do zwyczaju zaś należy, że panna młoda, choć cieszy się z czepeca, to żałuje wianka (chór: *Róbcieź mi czepeczek*), przeto śmieje

się i płacze na przemian (taniec panny młodej i chór: *Nie chciała, nie chciała*). Scena ta rozplywa się w pięknej, całotonowej aurze harmoniczej. Następujące teraz dwa *Krakowiaki* kontrastują z nią mocno swą rześką rytmiką i szorstkim brzmieniem. Drugi z nich towarzyszy zbiorce pieniędzy na muzykantów, gdyż co chwilę któryś z nich przestaje grać domagając się zapłaty i poczęstunku – ten dowcipny i udatny fragment kojarzy się ze *Scherzem z Symfonii Pastoralnej* Beethovena. Zbiorce „na czepiec” towarzyszy zaś krakowiakowa pieśń (*Będziesz miała synulka*) przypominająca polkę, podobnie jak „gość z Wielkopolski” - *Wiwat na cześć państwa młodych*. Obraz kończy wieloczęściowy *Kujawiak dla starych*.

Dwa ostatnie obrazy: **V – Obertasy** i **VI – Finale**, są już właściwie jednym ciągiem wyłącznie instrumentalnych tańców. Z czterech *Obertasów* pierwszy jest bliższy ludowemu autentykowi, drugi zaś, z lekkim nalotem walca, ma również cechy parodystyczne, o czym decyduje zabawnie, jakby „krzywo” prowadzona blacha. Oba tańczone są przez cały zespół. Natomiast trzeci obertas przeznaczony jest dla pary dzieci, co podkreśla delikatniejsza instrumentacja z udziałem ksylofonu, którego brzmienie słychać również w obertacie czwartym. Finał nawiązuje do pierwszych obrazów i jest szeroko, symfonicznie rozwinięty.

Poza kilkoma fragmentami, doskonale zresztą wpisanymi w całość, *Malowanki ludowe* są kompozycją utrzymaną całkowicie w XIX-wiecznej, tonalnej konwencji harmoniczej, uwzględniającej sporo manier wykonawczych i skalowych osobliwości polskiej muzyki ludowej. Dlatego ci ze słuchaczy, którzy pamiętają występy słynnych niegdyś na świecie polskich zespołów pieśni i tańca, takich jak „Śląsk”, czy „Mazowsze”, odnajdą tu wiele podobieństw. Z drugiej strony kompozycja ta świadczy nie tylko o świetnych umiejętnościach warsztatowych Nowowiejskiego, ale także o jego temperamencie i wyczuciu istotnych cech muzyki polskiej.

Król wichrów – to sceniczne dzieło o narodowej tematyce, tym razem zlokalizowane w Górach Bajecznych, początkowo planowane jako opera, a wystawione jako balet fantastyczny w 9 obrazach 27 lutego 1929 w Poznaniu. Podobnie jak *Malowanki ludowe*, funkcjonowało pod rozmaitymi tytułami, raz jako *Tatry*, kiedy indziej jako *Leluja* – od imienia głównej bohaterki. Libretto wyszło spod pióra synów kompozytora – Feliksa Marii i Kazimierza Nowowiejskich; mówi się również o udziale w jego stworzeniu wybitnego poety i powieściopisarza Emila Zegadłowicza (1888-1941), który w latach 1927-32 przebywał w Poznaniu. Akcja dzieła toczy się na pograniczu trzech światów – świata duchów i zjaw, co zainspirowało Nowowiejskiego do stworzenia muzyki barwnej i pełnej rozmachu.

Obraz I – Prolog. Wśród turni – otwiera miksturowy, złożony z równoległych kwint i oktav motyw Króla Wichrów. Wraz z narastającym tremolo kotłów podnosi się kurtyna, a ukazującemu się widokowi surowej, górskiej przyrody towarzyszy potężny temat w blasze, wykorzystany potem jako temat Srebrnych Rycerzy i rozwijany na tle ostinata całej orkiestry. Drugi temat, wprowadzony przez przykuwającą uwagę, tajemnicze sygnały rogów, należy do Królowej Nocy, pragnącej uwieść Króla Wichrów. Ten jednak odtrąca jej zaloty, marzy bowiem o pięknej góralce, Lelui, której postać symbolizuje temat skrzypiec solo. Nieuchronną sprzeczkę, w której po stronie Króla biorą udział Wichry, Rusalki i Błędne Ogniki, po stronie zaś Królowej – Srebrni Rycerze, uśmierza nadejście Jutrzenki i Dnia (intermezzo z udziałem harfy i skrzypiec solo).

Obraz II – Na hali – rozpoczyna się szeregiem tańców, którymi pasterze wyrażają swą radość z nadchodzących zaślubin Lelui i Perłowica. Nowowiejski pokusił się tu o próbę stylizacji muzyki górali podhalańskich, czemu nie podołał żaden z jego poprzedników. Jest to próba odmienna od stylizacji Szymanowskiego, ale oryginalna i miejscami bardzo trafna. Nadejściu straży i heroldów Hrabiego nadał kompozytor posmak renesansowego hejnału (eksponowane partie rogów i kotłów), podkreślając tym samym kontrast środowisk. Obecność sił nadprzyrodzonych jest z kolei ilustrowana środkami niemal impresjonistycznymi, zaś taniec Perłowica z Królową Nocy (która ofiaruje Perłowicowi Zaczarowany Kwiat), przypomina styl Czajkowskiego i stanowi emocjonalną kulminację obrazu. Jego piękny, romantyczny temat nazwijmy „tematem nadziei”..

Obraz III – Apartamenty Hrabiego – wypełnia cykl wdzięcznych, lecz melancholijnych tańców Hrabiego, jego faworyty Emnildy i jego dworu. Delikatnie instrumentowane, oddają chorowitą nieco atmosferę sztuczności, wręcz nudy życia na zamku. Wkroczenie straży i heroldów z uprowadzoną Lelują zmienia nastrój tylko na chwilę, Leluja bowiem każdym gestem wyraża smutek i rozpacz. Hrabia jest nią jednak zachwycony i każe wyjść Emnildzie. Jego zaloty przerywa nagle wtargnięcie pragnącego porwać Leluję Króla Wichrów (szybkie przebiegi instrumentów drewnianych), którego przepędza Zaczarowanym Kwiatem przybyły w porę Perłowic. Uwalnia on Leluję i opuszcza z nią zamek.

Obraz IV – Góralskie wesele – składa się z dwóch części. Pierwsza, z udziałem chóru, tylko miejscami nawiązująca do góralszczyzny (dwumiarowy taniec ogólny), przedstawia obrzędy weselne (trójmiarowa pieśń *Teraz róbcie mi czepeczek*, oraz *Pieśń o chmielu*, u górali nie znana) i kończy się chóralno-orkiestrowym krakowiakiem o melodii zbliżonej do znanego śląskiego trojaka *Zasiali górale...* W tańcu Perłowic gubi, czy też porzuca Zaczarowany Kwiat. Część druga, w której po Leluję wpierw przybywa Hrabia z

Czarnymi Rycerzami, a wkrótce potem Król Wichrów, rozpętując burzę śnieżną i miotając piorunami – stanowi obszerny fragment symfoniczny złożony z wielu efektownych epizodów choreograficznych. Ostatecznie Hrabia i Czarni Rycerze, otumanieni przez Rusalki i Błędne Ogniki, zostają z niczym, zaś Król Wichrów porywa Leluję, a widząc, że Perłowic wcale nie ulega Rusalkom, również i jego uprowadza w góry.

Obraz V – *Bal na zamku* – Przy dźwiękach hejnału heroldów do zamku Hrabiego wkraczą arystokratyczni goście. Przybywa także Król Wichrów z porwanym Perłowicem, którego ukrywa pod płaszczem. Rzuca czar na obecnych, a Perłowica przyodziewa w strój Hrabiego. Bal rozpoczyna się mazurem, tradycyjnie stylizowanym, który zmienia się w taniec góralski, gdy dołącza doń Perłowic. Nieszczęsny pasterz budzi się chwilami z czaru, ale ucieczki wzbrania mu to Król Wichrów, to Emnilda, która wabi go wdzięcznym walcem. W końcu Król Wichrów wyczarowuje wizję Cypru – mitycznej wyspy miłości – by ulegli jej wszyscy obecni, z Perłowicem i Emnildą na czele, a on sam aby mógł bez przeszkód starać się o względy Lelui.

Obraz VI – *Wyspa Cypr* – to kalejdoskop dość popularnie ujętych scen, stanowiących tło dla ukartowanego przez Króla Wichrów romansu Perłowica i Emnildy. Otwiera je słodki, orkiestrowy wstęp oraz operetkowa barkarola greckich dziewcząt i gondolierów (duet wokalny z orkiestrą). Druga scena, mimo pozbawionego wdzięku tekstu (chór żeński: *Pójdź kochanku, ja pragnę cię!*), trafnie stopniuje napięcie: usidlony Perłowic w końcu całuje Emnildę. Pojawia się Królowa Nocy z porzuconym przez Perłowica Zaczarowanym Kwiatem, znika wizja Cypru, Perłowic zrzuca z siebie czar i podąża za Królową, za nimi zaś wybiega Król Wichrów. Emnilda z dworem powracają do zabawy, wśród tańców słychać także dziarskiego mazura.

Obraz VII – *Leśna polana* – otwiera finałową część dzieła. Zaczynają się tu spiętrzać wątki, dochodzą też nowe postaci (Demon lasu, Gwiazdy). Perłowic, któremu ukazuje się wizja Lelui, prosi Królową o pomoc, lecz Królowa, choć mu sprzyja, pragnie pojednania z Królem. Ale Król wcale tego nie chce, żąda za to od Królowej wydania Perłowica i ani myśli wypuścić Lelui z rąk. Królowa, odtrącona po raz drugi, wyprawia Perłowica na czele Srebrnych Rycerzy po Leluję, a tymczasem na polanę przybiega Hrabia i Czarni Rycerze nękani przez Rusalki. W muzyce tego obrazu zwraca uwagę oryginalna stylizacja mazurka (*Taniec Gwiazd*), poczwórne divisi kontrabasów w *Tańcu Demona lasu* i symfoniczny rozmach sceny nadejścia Srebrnych Rycerzy, których temat, znany z *Prologu*, łączy się z podniosłym „tematem nadziei” z zakończenia II Obrazu.

Obraz VIII – Pałac z chmur. Tu, pod strażą Wichrów i Demonów Ognia, uwięziona została Leluja. Opuściła ją wszelka nadzieja – tak można odczytać jej taniec do przekształconego w marsz żałobny „tematu nadziei”. Natomiast *Taniec Demonów Ognia* rozwija się w rodzaj symfonicznego scherza. Tymczasem Król Wichrów budzi Ognistego Smoka (jego motyw, w najniższych rejestrach, jest wersją tematu Króla), próbuje też ocucić zemdloną Leluję. Obwieszczany hejnałem heroldów wpada Hrabia na czele Czarnych Rycerzy i staje do walki z Królem Wichrów, lecz ginie w paszczy Smoka. Nadciąga Perłowic ze Srebrnymi Rycerzami, którzy pokonują Czarnych Rycerzy, on sam zaś walczy wpierw z Królem Wichrów, a potem unicestwia Smoka toporem. Król Wichrów w poczuciu klęski odchodzi wraz z Królową Nocy... Sceny walki, które dominują w tym obrazie, są oddane sugestywnie i przekonująco, choć błyskotliwych biegników instrumentów drewnianych i smyczków jest tu już może nazbyt wiele.

Obraz IX i ostatni zatytułowany jest **Czerwony Staw**. Staw ten powstał z przelanej w stoczonych walkach krwi. Nad jego brzegiem Perłowic i Leluja żegnają się z odchodzącymi w góry Srebrnymi Rycerzami, których temat raz jeszcze łączy się z „tematem nadziei” w uroczystej apoteozie. Przybywają pasterze i pasterki; ich chóralna pieśń (*Słońce wschodzi ponad góry...*) stanowi rozwinięcie hejnału heroldów Hrabiego, co jest nieco zaskakujące. Ostatnim akcentem tego obrazu i całego dzieła jest bardzo żywy i ku końcowi coraz szybszy *Taniec ogólny* z charakterystycznymi akcentami tutti, łączący w sobie pierwiastki podhalańskie z elementami tańców ludności zamieszkującej Karpaty Wschodnie.