

# Tomasz Baranowski

## Motywy mozartowskie w twórczości Adama Mickiewicza

Tym, co wyróżnia Adama Mickiewicza spośród wielkich polskich poetów romantycznych, jest niewątpliwie – obok skali talentu i wielostronności aktywności twórczej (jako poety, dramaturga i naukowca) – wysoka kultura muzyczna. Muzyka, wciąż obecna w życiu poety, w dużym stopniu zaważyła na kształtowaniu się jego światopoglądu artystycznego i – w konsekwencji – pozostawiła niezatarte piętno na jego twórczości. Można postawić tezę, iż Mickiewicz był jednym z proroków romantycznego ideału zbliżenia muzyki i literatury, a także – w dalszej perspektywie – Baudelaire’owskiej idei *correspondance des arts*. Nowy w swoim czasie wymiar twórczości kompozytorskiej, czyli tzw. literackość muzyki, jaką odnajdujemy w dziełach Schumanna, Berliozy i Liszta, przejawia się w całej pełni i zarazem niejako *à rebours*, tj. jako muzyczność literatury, właśnie w utworach polskiego poety.

Szczególne role odgrywały w życiu i twórczości Mickiewicza pieśni ludowe i narodowe, których dobrą znajomość wyniósł on z domu rodzinnego oraz z okresu studiów wileńskich, gdy – według świadectwa przyjaciół – „często brał udział w obrzędach ludu i śpiewach gminnych”<sup>1</sup>. Ich wątki i struktury inspirowały go do własnych wierszy, a ich rangę i znaczenie upamiętnił w wielu wypowiedziach, które weszły w skład romantycznego programu, wyrażonego najdobitniej w strofach *Pieśni Wajdeloty z Konrada Wallenroda*: „O pieśni gminna, ty stoisz na straży / Narodowego pamiątek kościoła / Skarby mieczowi spustoszą złodzieje / Pieśń ujdzie cała”. Swoje przemyślenia na temat roli pieśni Mickiewicz wyraził stwierdzeniem: „We wszystkich pieśniach narodowych panuje ten sam spokój, ta sama czystość i zbożność, jaką podziwiamy w poezji hebrajskiej [psalmy] i chórach greckich [hymny]. [...] Bez muzyki nie masz poezji lirycznej”<sup>2</sup>. Warto dodać, że problem związków między muzyką a poezją zajmował poetę szczególnie w latach jego wykładów w paryskim Collège de France. Studiował on wówczas rozprawę Johanna Gottfrieda Herdera, zabierał głos w sprawie relacji między śpiewnością a wyrazistością języka polskiego, wreszcie też postulował wymagania wobec pieśniowego gatunku wiersza (*Uwagi nad dumą*, niedokończone).

Wrażliwość muzyczna Mickiewicza zaowocowała również próbami w dziedzinie kompozycji. Napisał on muzykę do kilku wierszy; w tym do swojej *Pieśń anioła* z III części dramatu *Dziady*, dwóch mniej znanych polskich liryków oraz – jak mówią źródła – do „jakiejś ody Horacego”. Był wreszcie Mickiewicz – aby dopełnić obrazu „muzycznych kwalifikacji” poety – jednym z

najwybitniejszych improwizatorów swojej epoki. Jego improwizacje poetyckie, poprzedzone zazwyczaj inspiracją muzyczną („gwiazda wieczoru” – jak czytamy w źródłach – potrzebowała „nastrojenia”<sup>3</sup>) i przebiegające przy wtórze fletu lub fortepianu (w latach 1932-34 był to kilkakrotnie fortepian Chopina), odbiły się szerokim echem w salonach Wilna, Kowna, Moskwy, Petersburga, Paryża i kilku innych miast ówczesnej Europy.

Kategoria improwizacji, tj. sztuki *in statu nascendi* – sztuki pierwotnej, radosnej, nieskrępowanej jakąkolwiek konwencją, wydaje się być pierwszym tropem do zbadania problemu **faktycznego** wpływu muzyki Mozarta na życie i dzieło Mickiewicza. Improwizacja, rozumiana jako droga do spełnienia artystycznego powołania odegrała bowiem podobną rolę w życiu „cudownego dziecka” rodem z Salzburga, jak też u jednego z wielu jego spadkobierców... rodem z Wileńszczyzny.

W swoich upodobaniach estetycznych w dziedzinie muzyki Mickiewicz wielokrotnie wyróżniał dzieła operowe Mozarta (zwłaszcza opery *Don Giovanni*, *Wesele Figara*, i *Czarodziejski flet*), a także opery Webera i Rossiniego oraz muzykę fortepianową Chopina i Marii Szymanowskiej. Pozycja Mozarta – ugruntowana w preferowaniu opery jako potencjalnego źródła inspiracji dla własnej twórczości poetyckiej i dramatycznej – zajmuje w tej mozaice zdecydowanie pierwsze miejsce. Zainteresowanie Mickiewicza muzyką twórcy *Czarodziejskiego fletu* jest bardzo bogato poświadczone w literaturze źródłowej, przede wszystkim w wypowiedziach samego poety, wspomnieniach jego przyjaciół, w pierwszych biografiach, jak też w publicystyce krytyczno-literackiej epoki. Historycy literatury polskiej w ostatnich dziesięcioleciach wprowadzili nawet termin „mozartyzm” Mickiewicza jako jeden z aspektów badań nad dziełem poety<sup>4</sup>. Dotychczas nie podjęli oni jednak – być może z obawy przed ryzykiem wyjścia poza granice własnej dyscypliny – prób wnikliwego spenetrowania tego zagadnienia.

Dobłą znajomość muzyki Mozarta zawdzięczał Mickiewicz przede wszystkim bardzo wczesnej i szerokiej recepcji dzieł autora *Wesela Figara* w Polsce. Warto podkreślić, że polskie premiery trzech spośród największych oper Mozarta miały miejsce w Warszawie niemal bezpośrednio po ich prapremierach (*Don Giovanni* – 1789, *Urowadzenie z seraju* – 1783, *Don Giovanni* – 1789, *Czarodziejski flet* – 1793); wkrótce potem wystawiane były one w innych polskich miastach (m. in. w Wilnie – mieście studiów Mickiewicza), nie tylko w wersji oryginalnej, lecz także w tłumaczeniu na język polski, co w znacznym stopniu zadecydowało o ich rosnącej popularności. Niezwykle często rozbrzmiewało w polskich kościołach Mozartowskie *Requiem*, wykonywane w Warszawie, Krakowie, Wilnie i Lwowie podczas wszystkich większych uroczystości pogrzebowych, jak na przykład po śmierci Tadeusza Kościuszki w roku 1817.

Bogata recepcja twórczości Mozarta w Polsce w połączeniu z entuzjazmem, jaki dzieła Mozarta wywoływały u jednego z najwybitniejszych poetów polskich

tamtych czasów sprawiły, że to właśnie Mickiewicz stał się wielkim ambasadorem jego muzyki i tym samym współtwórcą owej recepcji. Z biegiem czasu na salonach wielu miast Europy coraz częściej wiedziano, że tam, gdzie będzie gościł polski poeta, winna rozbrzmiewać muzyka Mozarta; układano wręcz specjalne programy złożone głównie z Mozartowskich arii operowych tak, aby sprawić radość „bohaterowi wieczoru” i skłonić go do improwizacji poetyckiej.

Oto krótkie kalendarium wydarzeń z „mozartowskiej biografii” Mickiewicza – romantycznego wędrowca, podróżującego zawsze (na szlakach między Wilnem a Kownem, Odessą a Paryżem, Petersburgiem a Moskwą, Rzymem a Neapolem) z Mozartem w sercu... Przytoczone w tej kronice fakty, wypowiedzi i refleksje dokumentują rolę, jaką muzyka Mozarta odegrała w życiu poety, a także – w rezultacie – w życiu jego rodziny, przyjaciół i licznych wielbicieli jego talentu.

- Kowno, lipiec 1824. Mickiewicz pisze list do przyjaciela z okresu studiów w Wilnie Franciszka Malewskiego, w którym pojawia się pierwsza wzmianka o muzyce Mozarta: „Di piacere mi ball il core! (Z radości skacze mi serce!). Pozdrów ode mnie pannę Marię...” Zacytowany zwrot wywodzi się oczywiście z arii Zerliny z pierwszego aktu opery *Don Giovanni*: Se nel seno va bulica il core... Ah! Che piacer, che piacer...).
- Odessa, luty 1825. Mickiewicz ogląda spektakl *Wesela Figara*, wystawiony przez działający tam francuski zespół operowy.
- Petersburg, zima 1828. Opery Mozarta – przede wszystkim *Don Giovanni* i *Wesele Figara* – stają się przedmiotem wielkiej admiracji Mickiewicza; poeta uczestniczy w ich wystawieniach w Teatrze Wielkim, a także w teatrze domowym rosyjskiej arystokratki Zinajdy Wołkońskiej.
- Moskwa, jesień 1828. Arie z oper Mozarta śpiewa Mickiewiczowi Aleksander Ricci – sławny tenor, a przy tym kompozytor i poeta włoski, żonaty ze śpiewaczką rosyjską.
- Petersburg, grudzień 1828. W salonie księżnej Wołkońskiej ma miejsce słynna improwizacja poetycka Mickiewicza na cześć hetmana Lwa Sapiehy, przy akompaniamencie fortepianowym Malewskiego grającego arię *Non più andrai*.
- Weimar, sierpień 1829. Mickiewicz uczestniczy w uroczystościach jubileuszu 80-tej rocznicy urodzin Goethego. Spotyka się tam z Johannem Nepomukiem Hummlem, który – jak wiadomo – był w dzieciństwie uczniem Mozarta, a po latach mistrzem i przyjacielem Marii Szymanowskiej (przyszłej teściowej poety). Muzyka twórcy *Czarodziejskiego fletu* to jeden z głównych wątków wieczornej rozmowy obydwu artystów w pokoju hotelowym<sup>5</sup>.

- Wenecja, październik 1829. Mickiewicz wraz z przyjacielem, poetą Antonim Odyńcem podziwia nagrobek słynnego rzeźbiarza włoskiego Antonia Canovy. Nagrobek ten wykonał on sam i przeznaczył na grób Tycjana, tymczasem po śmierci twórcy postawiono go nad jego prochami. Mickiewiczowi – jak donosi jego towarzysz podróży – nasunęła się wówczas „dziwna analogia ze sławnym *Requiem* Mozarta, które napisał on dla kogoś innego, a które grano naprzód na jego własnym pogrzebie”<sup>6</sup>.
- Rzym, grudzień 1829. Nowa znajoma poety, Henrietta Ewa Ankwicz donosi w korespondencji do „Gazety Lwowskiej” m. in.: „Mickiewicz zna tak dobrze muzykę, jakby całe życie strawił na jej nauce, szczególnie unosi się nad dziełami Mozarta”<sup>7</sup>.
- Neapol, czerwiec 1830. Mickiewicz odwzajemnia komplement Henrietty w następujących słowach: „Panna Henrietta zna Neapol lepiej ode mnie, a o kraterze Wezuwiusza tyle słyszała opowiadań, ile menuetów Mozarta”<sup>8</sup>.
- Paryż, lata 1840-1844. Okres wykładów Mickiewicza w Collège de France tak wspomina córka poety Maria Gorecka: „Za czasów Collège de France, kiedy miał przygotować prelekcję, najczęściej w wilię wieczorem przechadzał się po salonie, a mama grywała mu Mozarta całymi godzinami. Notat nie robił nigdy żadnych i nazajutrz rano wychodził z prelekcją gotową”<sup>9</sup>.
- Florencja, kwiecień 1848. Mickiewicz wraz ze swoimi legionistami ucztuje w salonach księcia Karola Poniatowskiego. Relację z tego wieczoru przytacza w biografii poety jego syn Władysław: „W arcymuzykalnym domu Poniatowskich zapomniano na chwilę o polityce, aby rozprawić o muzyce i Karol Poniatowski, wiedząc jak Mickiewicz zachwyca się Mozartem, usiadł do fortepianu i odśpiewał mu pięknym barytonowym głosem parę kawałków z *Don Juana*”<sup>10</sup>.
- Paryż, październik 1849. Cała polska emigracja z Mickiewiczem na czele żegna Fryderyka Chopina. Podczas ceremonii pogrzebowych rozbrzmiewają wzniosłe tony Mozartowskiego *Requiem*.
- Paryż, styczeń 1853. Jeden z najbliższych przyjaciół poety w ostatnich latach jego życia, Armand Levy donosi w liście do siostry: „W pierwszych dniach roku obiadałem u Mickiewiczów. Słyszałem trochę muzyki i to dobrej... Pewien młody pianista wykonał kilka utworów Haydna i Mozarta, szczególnie Mozarta, po mistrzowsku i to zrozumiale dla serca. [...] Mozart był stale w repertuarze wieczorów u pana Adama”<sup>11</sup>.

Powyższe fakty i relacje świadczą dobitnie o istnieniu u Mickiewicza prawdziwej pasji, z jaką odnosił się on do muzyki Mozarta. Nie miałyby one jednak większego znaczenia – tak w aspekcie indywidualnej kariery poety, jak też w ogólniejszej perspektywie dziewiętnastowiecznej recepcji twórczości

Mozarta – gdyby nie znalazły swego dopełnienia w sferze artystycznego doświadczenia (resp. przesłania) tego polskiego autora o światowej renomie...

W twórczości Mickiewicza jedynym dziełem, w którym inspiracja Mozartowska przejawia się w całej pełni jest dramat *Dziady*. Można postawić tezę, iż utwór ten jako niekwestionowany skarb polskiej kultury narodowej właśnie niejako za pośrednictwem oper Mozarta niesie przesłanie uniwersalne, tj. ponadczasowe i ponadnarodowe. A związków z operami Mozarta da się tu znaleźć wiele. Ujawniają się one nie tylko na płaszczyźnie powierzchownej inspiracji – muzyka, a ściślej mówiąc *dramma in musica* twórcy *Czarodziejskiego fletu* współtworzy konstrukcję *Dziadów* oraz sprzyja pogłębieniu interpretacji poszczególnych scen. Kategoria dramatu jest – obok wspomnianej na wstępie improwizacji – drugim tropem do zbadania relacji: Mozart – Mickiewicz.

Obecność Mozarta w dramacie Mickiewicza wyrażona jest *expressis verbis* w części III *Dziadów*, tj. w tzw. *Dziadach* drezdeńskich, napisanych w roku 1932 – dziesięć lat później niż części II, IV i nieukończona I, składające się na tzw. *Dziady* kowieńsko-wileńskie. W didaskaliach do tekstu tej części dzieła poeta wskazał na trzy fragmenty z oper Mozarta: arię *Non più andrai* z *Wesela Figara* oraz menuet i arię Komandora z *Don Giovanniego*. Te trzy „momenty muzyczne” wyróżniają się spośród licznych śpiewanych lub też tańczonych partii dramatu (*Dziadów* część III to wszak z jednej strony dramat, z drugiej zaś „semi-opera”<sup>12</sup>); towarzyszą one zawsze nagłym zwrotom akcji, zapowiadającym kulminację dramaturgicznego napięcia.

Melodia arii *Non più andrai farfallone amoroso* towarzyszy tzw. pieśni zemsty Konrada, głównego bohatera III części dramatu, w pierwszej scenie I aktu – scenie raczej ponurej i posępnej („Pieśń ma była już w grobie, już chłodna...”). Może więc dziwić tu przywołanie radosnej, skocznej wręcz melodii. Uzasadnienie jej użycia odnajdujemy porównując sytuację dramatyczną bohaterów obydwu dzieł. Figaro w swej arii, będącej nauką dla Cherubina, opiewa na wstępie uroki beztroskiego życia, potem zaś zachwala życie wojskowe, pozbawione doraźnych przyjemności i poświęcone wyższemu celom. Zwrot ten koresponduje z przemianą Gustawa – romantycznego kochanka w Konrada – wojownika i wybawcę ojczyzny. Symboliczne znaczenie tej arii Mozarta można upatrywać również w odniesieniu do biografii samego Mickiewicza. Otóż stanowi ona ważny element ukrytej w *Dziadach* swego rodzaju spowiedzi poety, wynikającej z poczucia winy wobec rodaków walczących w powstaniu listopadowym. W tym czasie wiódł bowiem Mickiewicz beztroski i hulaszczy żywot mozartowskiego pafia – cieszył się powodzeniem (w wielorakim znaczeniu tego słowa) z dala od areny, na której ważyły się losy jego narodu. Sytuacja z opery, w której bezpośrednio po arii Figara wszyscy zwracają się do speszonego Cherubina upominając go, żywo przypomina tę, w jakiej znalazł się wówczas poeta, któremu liczni przyjaciele wypominali, że nie służył ojczyźnie na polu walki.

Po raz drugi muzyka Mozarta rozbrzmiewa w scenie VIII dramatu, która przedstawia bal u Senatora. Rzeczywistym wzorem tej postaci był dygnitarz rządu cara Aleksandra I Mikołaj Nowosilcow – sprawca prześladowań Polaków, w tym zwłaszcza patriotycznej młodzieży zrzeszonej w tajnych stowarzyszeniach, w latach 1823-1830. W didaskaliach do tej „sceny śpiewanej” Mickiewicz zamieszcza następujące wyjaśnienie: „Muzyka gra menueta z *Don Juana* – z lewej strony stoją czynownicy, czyli urzędnicy i urzędniczki – z prawej kilku z młodzieży, kilku młodych oficerów rosyjskich, kilku starych ubranych po polsku i kilka młodych dam. – Na środku menuet.” Mamy tu zatem do czynienia z typową inscenizacją baletu operowego. Menuet kształtuje formę wiersza i czyni ze „sceny śpiewanej” prawdziwe libretto operowe. W pieśni zemsty Konrada była harmonia rytmiczna wiersza z muzyką, tutaj zaś występuje harmonijne zespolenie trzech elementów: wiersza, muzyki i tańca. Ponadto można dostrzec wyraźne analogie treściowe pomiędzy porównywanymi fragmentami. I tak na przykład: na balu u Don Giovanniego Masetto nie chce tańczyć z Leporellem, na balu u Senatora zaś sowietnik odmawia tańczenia w parze z regestratorem jako człowiekiem niższego stanu. W świetle tych spostrzeżeń wydaje się oczywiste, że wpływ opery Mozarta wykracza tu zdecydowanie poza sferę czysto muzycznej inspiracji; Mickiewicz przeniósł niejako całą scenę z *Don Giovanniego* w realia swojego dramatu, sugerując tym samym jej odczytanie przez pryzmat Mozartowskiego przesłania.

„Nagle muzyka się zmienia i grają arię Komandora” – czytamy dalej w didaskaliach. Silny kontrast muzyczny towarzyszy gwałtownej zmianie sytuacji dramatycznej. Jeden z bohaterów, Justyn Pol pyta: „Czyż go [Senatora] nikt za nas nie skaże? Nikt się nie pomści!...”, na co Ksiądz Piotr odpowiada: „Bóg!”. Chwilę później słychać gromy, wszyscy uciekają... Potem dowiadujemy się, że od uderzenia pioruna zginął Doktor, jeden z zauszników Senatora. Analogicznie do opery Mozarta, aria Komandora jest w *Dziadach* zapowiedzią bliskiej kary Bożej – po niej dopełnia się miara nieprawości Senatora i jego niegodziwych kompanów.

Zawarte w dramatycznej fabule *Don Giovanniego* problemy religijne i etyczne: grzechu i pokuty, winy i kary, wreszcie ingerencji nadprzyrodzonego świata zmarłych w sprawy doczesne, były niewątpliwie bliskie poglądom i mistycznym skłonnościom Mickiewicza. W tym kontekście paralela między dwoma środowiskami moralnego zepsucia i zbrodni, między Senatorem i jego poplecznikami a Don Giovannim, mogła w sposób niemal oczywisty zaistnieć w wyobraźni poety.

Inspirację mozartowską w III części *Dziadów* można dostrzec także w perspektywie bardziej ogólnej, tj. interpretując samą konstrukcję dramatu w kategoriach wspomnianej „semi-opery”. *Pieśń zemsty* Konrada oraz scena balu u Senatora to bowiem nie jedyne muzyczne fragmenty tego dzieła, które wydaje się stanowić – z punktu widzenia muzykologa – utwór nawiązujący do gatunku singspielu. Ról śpiewanych – tak solowych i chóralnych – jest w nim bowiem

więcej. Według objaśnień poety zamieszczonych w didaskaliach dramatu brzmią w nim melodie polskich kolęd, pieśni wielkanocnych, a także popularnych wówczas w Polsce piosenek francuskich (jak *Quel honneur, quel bonheur!* Pierre'a Jeana Berangera w scenie VII). Warto dodać, że wiele z tych pieśni ma formę refrenową, co podkreśla – jak się wydaje – „muzyczny” tok akcji dramatycznej. Ponadto w komentarzu do jednej ze scen Mickiewicz wskazuje na flet jako instrument towarzyszący pieśni głównego bohatera. Chodzi o wspomnianą „pieśń zemsty” Konrada, śpiewaną na melodię arii *Non più andrai* – czyżby była to aluzja do ulubionego przez poetę *Czarodziejskiego fletu* Mozarta?...

Nowatorską cechą III części *Dziadów*, charakterystyczną zresztą dla dramatu romantycznego w ogóle, jest zerwanie z tradycyjną zasadą jedności estetyki, która w dramacie klasycznym wykluczała przeplatanie się scen tragicznych z komicznymi. W utworze Mickiewicza scen o wymowie tragicznej jest zdecydowana większość, ale występują również fragmenty komiczne, jak na przykład scena VI, przedstawiająca Senatora dręczonego we śnie przez diabły. Źródłem takiego przemieszania gatunków można – jak się wydaje – poszukiwać w operach Mozarta, które często cechuje łączenie różnych form wypowiedzi dramatycznej. Zacytowane przez Mickiewicza *Wesele Figara* oraz *Don Giovanni* reprezentują wszakże indywidualną koncepcję *dramma giocoso*; podobnie w Mozartowskich singspielach mamy do czynienia z zespoleniem gatunków opery buffa, opery seria i dialogu mówionego. Tendencja do swobodnego, nieskrępowanego konwencją traktowania formy operowej, wynikająca z zacieśnienia więzi pomiędzy warstwą muzyczną a warstwą dramatyczną, czyni Mozarta w pewnym sensie prekursorem dramatu romantycznego.

Analogie na poziomie samej konstrukcji dzieła, wskazane powyżej w odniesieniu do dramatu Mickiewicza i oper Mozarta, należy oczywiście rozważać jako pewną hipotezę, tj. jako trop całkowicie intuicyjny, nie poddający się łatwo naukowej weryfikacji. Pozostają one w sferze improwizacji – w tym przypadku improwizacji badacza. Faktyczna więź, łącząca Mickiewicza z Mozartem ujawnia się w pełni w aspekcie drugiej ze wskazanych wcześniej kategorii łączącej obydwu twórców, tj. w sferze dramatu. To właśnie przede wszystkim na płaszczyźnie idei (nie zaś formy), a zarazem za pośrednictwem muzyki, postawiony tu został ważny krok w historii twórczości artystycznej epok klasycyzmu i romantyzmu. Mickiewicz przywołał w *Dziadach* Mozartowskie przesłanie geniusza muzyki, przemawiającego w sposób uniwersalny, tj. poprzez dźwięki ale jednocześnie poprzez słowa i ukryte w nich sensory...

Dramat romantyczny, tj. dramat artysty–samotnika, którego źródło można dostrzec w operach Mozarta, znalazł w dziele Mickiewicza swoje pełne urzeczywistnienie, potem zaś powrócił niejako na łono historii muzyki. Warto bowiem przypomnieć na zakończenie, że *Dziady* odegrały znaczącą rolę w

twórczości Gustava Mahlera – ostatniego przedstawiciela tradycji muzycznej romantyzmu. Mickiewicz był – jak wiadomo – jednym z ulubionych autorów Mahlera, przy czym właśnie to dzieło polskiego poety nie tylko pobrzmiewa w jego *II Symfonii* (której pierwsza część nosiła pierwotnie tytuł *Totenfeier*), lecz także przywołane jest *expressis verbis* w listach kompozytora, pisanych w ostatnich latach życia do Bruno Waltera (w których cytuje on *Wielką Improwizację Konrada*)<sup>13</sup>. Nie ulega wątpliwości, że Mahler, łącząc w swoich symfoniach i pieśniach sferę instrumentalną z wokalną (resp. dramatyczną), wiele nauczył się od Mozarta i jego mniej lub bardziej bezpośrednich kontynuatorów. W tę wielką tradycję muzyki europejskiego romantyzmu wpisuje się – jak się wydaje – skromny epizod Mickiewiczowski.

## Przypisy

---

<sup>1</sup> Ignacy Domeyko, *Moje podróże. Pamiętniki wygnańca*, t. I, Wrocław 1962, s. 45.

<sup>2</sup> Por. Adam Mickiewicz, *Prelekcje paryskie*, t. II, przeł. F. Wrotnowski, Paryż 1843, kurs II, wykład 13.

<sup>3</sup> Władysław Mickiewicz, *Żywot Adama Mickiewicza*, t. III, Poznań 1894, s.44.

<sup>4</sup> Por. Franciszek German, *Mickiewicz i Mozart*, Katowice 1971, s. 15.

<sup>5</sup> Ibidem, s. 9.

<sup>6</sup> Antoni Edward Odyniec, *Listy z podróży*, t. III, Warszawa 1876, s. 14.

<sup>7</sup> „Gazeta Lwowska”, nr 17/1830.

<sup>8</sup> Adam Mickiewicz, *Dziela*, t. 14: *Listy*, Warszawa 1953, s. 484.

<sup>9</sup> Maria Gorecka, *Wspomnienia o Adamie Mickiewiczu*, wyd. III, Kraków 1897, s. 63-64.

<sup>10</sup> Władysław Mickiewicz, op. cit., s. 114.

<sup>11</sup> Cyt. za: Władysław Mickiewicz, op. cit., t. IV, Poznań 1895, s. 346-347.

<sup>12</sup> Por. Mieczysław Tomaszewski, *Mickiewicz* [hasło], w: *Encyklopedia Muzyczna PWM. Część biograficzna*, red. E. Dziębowska, t. VI, Kraków 2000, s. 244.

<sup>13</sup> Por. Constantin Floros, *Gustav Mahler*, t. III: *Die Symphonien*, Wiesbaden 1985; Tomasz Baranowski, *Wątek Mickiewiczowski w II Symfonii Gustava Mahlera*, „Muzyka”, nr 1/2003, s. 55-60.