

Mickiewicz

Mickiewicz Adam Bernard, *24 XII 1798 Zaosie (lub Nowogródek), †26 IX 1855 Konstantynopol, najwybitniejszy polski poeta, współtwórca europejskiego romantyzmu. Z dziejami muzyki związany głównie poprzez niezliczoną ilość (blisko 2000) pieśni, chórów i kantat zainspirowanych jego poezją.

Muzyka w życiu Mickiewicza. Szczególną rolę odgrywały w życiu i twórczości Mickiewicza pieśni ludowe i powszechne. Zachował w pamięci obszerny ich repertuar wywieziony z kraju; przeglądając zbiory Waława z Oleska, Z. Paulego i K. Wójcickiego, mógł powiedzieć do A. Chodźki: „wszystkie, z bardzo małymi wyjątkami, te pieśni słyszałem i wyuczyłem się ich dzieckiem, w Nowogródku, w rodzicielskim domu. Służąca nasza [...] umiała je wszystkie i śpiewała z dziewczętami przychodzącymi prząść. Mogę dziś jeszcze każdą zanucić” (1846). Według relacji I. Domeyki i A.E. Odyńca w czasach filomackich razem z J. Czeczotem (autorem *Piosnek wieśniaczych z nad Niemna i Dźwiny*) „brał udział w obrzędach ludu i śpiewach gminnych”, a I. Chodźkę zachęcał do zbierania i wydawania pieśni ludowych. Przez „śpiewy gminne” rozumiał „śpiewy polskie, ballady i sielanki, powtarzane między drobną szlachtą i klasą służących mówiących po polsku” (*Ballady i romanse*, wstęp, 1822). Ich wątki i struktury inspirowały go do własnych wierszy, a ich rangę i znaczenie uwypuklił i upamiętnił w wypowiedziach, które weszły w skład romantycznego programu: „O pieśni gminna, ty stoisz na straży / Narodowego pamiątek kościoła”; „Skarby mieczowi spustoszą złodzieje / Pieśń ujdzie cało” (*Konrad Wallenrod*, 1828). Wiele źródeł poświadcza i dookreśla ten repertuar. Mickiewicz śpiewał sam nie tylko pieśni ludowe (m.in. *Poleciała przepióreczka w proso*, *Nad wodą w wieczornej porze*, *Tańcowała Małgorzata*), lecz również tzw. powszechne (*Pojedziemy na łów*, *Idzie żołnierz borem lasem*) i religijne (m.in. *Gorzkie żale*). Do szczególnie ulubionych i cenionych należały kołędy. Mickiewicz znał również śpiewy białoruskie, dainy litewskie i dumki ukraińskie. W Wenecji poszukiwał dawnych pieśni gondolierów (list do Lelewela z 6 II 1830). W związku z wykładami na temat literatur słowiańskich (College de France w Paryżu, 1840–42) przestudiował gruntownie m.in. pieśni serbskie (ze zbioru V. Karadžicia) i czeskie (F. Čelakovskiego).

Swoje przemyślenia na temat roli pieśni wyraził Mickiewicz stwierdzeniem: „We wszystkich pieśniach narodowych panuje ten sam spokój, ta sama czystość, zbożność, jaką podziwiamy w poezji hebrajskiej [psalmy] i chórach greckich [hymny]. Przeciwnie, poezja oderwana od śpiewu popadła w abstrakcyjne rozumowanie [...]. Bez muzyki nie masz poezji lirycznej” (kurs II, wykład 13). Rozróżniał wyraźnie wiersze do śpiewania od tych do czytania. *Śpiewy* Niemcewicza ganił jako mało liryczne, czyli mało śpiewne: „Opowiadania historyczne równie mało zdadzą się do muzyki, jak i morały. Muzyka jest tylko głosem uczucia. Co nie jest namiętnem, nie jest właściwie śpiewnym” (list do T. Zana). W. Polowi, autorowi *Pieśni Janusza*, radził: „Zejdź do chaty i małego dworku i mów tym językiem, jakim zacząłeś [...]. Jeżeli poezje twoje [...] będą przepisywać i śpiewać i podawać sobie, nie pytając o to, skąd się wzięły [...] wówczas możesz śmiało drukować...” (w rozmowie, Drezno 1833). Zainteresowany również teoretycznie związkami między słowem a dźwiękiem, poezją i muzyką, studiował teksty J.G. Herdera i rozprawy J. Królikowskiego (*O śpiewach z muzyką*, 1817; *Prozodia polska*, 1821), zabierał głos w sprawie relacji między śpiewnością a wyrazistością języka polskiego (ideał widząc u J. Kochanowskiego, S. Trembeckiego i F. Karpińskiego), postulował wymagania wobec pieśniowego gatunku wiersza (niedokończone *Uwagi nad dumą*), wreszcie także, jeszcze w latach filomackich, z leksykonu J.G. Sulzera (*Allgemeine Theorie der Schönen Künste*, 2 t., 1771–74) przetłumaczył hasło dotyczące opery.

Próbował sam komponować, dorabiając melodie do paru tekstów. Umuzyczył w ten sposób B. Zaleskiego *Dumkę o hetmanie Kosińskim* (1823, przy pomocy I.P. Kozłowskiego), własną *Pieśń anioła* z III części *Dziadów* („Niedobre, nieczule dziecię”) i dedykowany B. Zaleskiemu późny liryk *Słowiczku mój, a leć, a piej*. Podobno również jakąś epodę z Horacego (*Ibis Liburnis*) i humoreskę *Szedł szlachcic do piekła*. Swoje głębsze zainteresowanie sferą muzyczną wyraził Mickiewicz w sposób żartobliwy: „jak będę miał pieniądze – i literaturę i książki porzucę, na wsi osiadę i będę muzyki komponował” (7 I 1840 do B. Zaleskiego).

Upodobania estetyczne w zakresie muzyki wyrażał Mickiewicz, wyróżniając *Don Juana* i *Wesele Figara* Mozarta, *Wolnego Strzelca* Webera, opery Rossiniego, psalmy B. Marcella oraz muzykę i grę fortepianową M. Szymanowskiej i F. Chopina. Dostyc często obracał się w kręgu muzyków; wyliczono, iż poznał ich ponad 80 (F. German, 1958). W najbardziej zażyłych stosunkach pozostawał z M. Szymanowską (Moskwa, 1827–29), w której domu często improwizował, której poświęcił sztambuchowy wiersz (*Na jakimkolwiek świata zabłyśnięłaś końcu*, 1827), której córkę Celinę w 1834 pojął za żonę. Skomponowane przez nią *Trzy śpiewy z Wallenroda* (1828) uznał za ideał zgodności między wierszem a muzyką (list do T. Zana z 24 XII 1828). W jej salonie poznał M. Glinkę, przyszłego autora paru pieśni do słów Mickiewicza. Podczas pobytu w Genui (1830) nawiązał bliższy kontakt z F. Mireckim, godząc się na współdziałanie przy tworzeniu opery na temat legionów polskich we Włoszech; libretto nie wyszło jednak poza stadium szkiców. Znajomość z Chopinem, jakkolwiek dosyć bliska, przechodziła różne fazy i dokumentowana jest przez relacje niekiedy sprzeczne. Parokrotnie improwizowali na paryskich spotkaniach emigracyjnych jako dwie gwiazdy wieczoru (1832–34). Mickiewicz bywał gościem salonów

Chopina (który dla niego grywał) i G. Sand, zaangażowanej w propagowanie twórczości poety w środowisku francuskim (*Essai sur le drame fantastique. Goethe, Byron, Mickiewicz*, 1839). Wraz z G. Sand bywał Chopin słuchaczem wykładów Mickiewicza. Poeta miał mu podobno za złe występy w salonach paryskiej elity („Mógłbyś porywać tłumy a trud sobie zadajesz łaskotaniem nerwów arystokratycznych”). Kompozytor negatywnie zareagował na towianizm Mickiewicza („Mickiewicz źle skończy, jeżeli z Was nie kpi” – do J. Fontany, 18 IX 1841). Poznański „Tygodnik Literacki” połączył oba nazwiska w symbolicznym geście: „Kiedy Mickiewicz strzaskał swą gęśl [...] Chopin odziedziczył jego władzę” (7 III 1842).

Muzyczne aspekty twórczości Mickiewicza. Dzieło poety objęło swoistą pełnię zakresów tematycznych: sferę filozoficzną i religijną, erotyczną i patriotyczną, tematy i wątki dotyczące natury i historii, własnego narodu i ludzkości. Zostało przy tym wyrażone poprzez wszystkie trzy rodzaje literackie: liryczny, epicki i dramatyczny, występujące najczęściej w charakterystycznym dla romantyzmu splocie, oraz poprzez bogaty, zróżnicowany, ewoluujący repertuar gatunków. W zakresie liryki: od klasycznej ody (*Oda do młodości*) i sonetu (*Do Niemna*), przez wczesnoromantyczne ballady (*Świtezianka*) i romanse (*Kurhanek Maryli*), do w pełni romantycznych liryków (*Na Alpach w Splügen*) i niemal modernistycznych wierszy wolnych (*Polaty się lzy*); w zakresie epiki: od poetyckich opowieści interpolowanych liryką pieśniową (*Konrad Wallenrod*) do narodowych epei (*Pan Tadeusz*); w zakresie dramatu: od balladyzującej semikantaty (*Dziady* „kowieńsko-wileńskie”) po „otwartą” serię tragicznych scen semioperowych (*Dziady* „drezdeńskie”). Na rodzaj i sposób wpisania się twórczości poetyckiej Mickiewicza w nurt twórczości muzycznej, wpływ znaczący – nierzadko dominujący – miały preferencje w zakresie wersyfikacji i ekspresji.

Systemem wersyfikacyjnym, który u Mickiewicza posiadał absolutną przewagę, był „tradycyjny” sylabizm. Dawał większe możliwości ekspresji słowa, tym bardziej że Mickiewicz traktował go swobodnie, odrzucając klasyczną zasadę zgodności między wierszem a składnią (z wyjątkiem uczynionym dla wierszy melicznych). Używał czterech formatów; dla wierszy w stylu wysokim: 13-zgłoskowiec (sonety, *Pan Tadeusz*) i 11-zgłoskowiec (powieści poetyckie i liryki). Najpiękniejsze pieśni liryczne (*Precz z moich oczu*, *Rozmowa*, *Niepewność*, *Moja pieszczotka*, *Sen*) zostały skomponowane w tym właśnie formacie (5+6). Dla wierszy w stylu niższym używał 10- (niekiedy 11-) i 8-zgłoskowiec – najczęściej w przeplocie; przede wszystkim jako formatów ballad (*Świtezianka*) i romansów (*Dudarz*) oraz stylizacji charakterystycznych (*Pani Twardowska*). Systemu sylabotonicznego, wprowadzonego do Polski w 1818 przez J. Elsnera i K. Brodzińskiego, Mickiewicz starał się unikać; jeśli to czynił, to dla stylizacji ludowo-pieśniowych lub parodyjnych. W grę wchodził trochej (*Pieśń żołnierza* i *Pieśń pielgrzyma*), jamb (*Bal u senatora* z III części *Dziadów*, *Słowiczku mój*) oraz amfibrach (*Pieśń strzelców*). Sam Mickiewicz poszerzył repertuar metrów poezji polskiej o anapest, zastosowany w dwóch późnych balladach (*Czaty*, *Trzech Budrysów*) i w dwóch wierszach balladyzujących (*Śmierć Pulownika*, *Nocleg*). Sporadyczną próbę stanowiło zastosowanie w wierszu polskiego heksametru (*Skąd Litwini wracali*).

Wyjątkowo bogaty jest zasób strof, poprzez które Mickiewicz wyraża zróżnicowanie stylu i charakteru tekstów. Najczęściej używa czterowersza; w stylizacjach pieśniowych (ludowych lub popularnych) stosuje strofę izometryczną, 8-sylabiczną (*Pieśń Filaretów*, *Pieśń pielgrzyma*, *Pieśń żołnierza*), w liryce w stylu wysokim – strofę 11-sylabiczną (*Precz z moich oczu*, *Gdy tu mój trup*), a w wierszach balladowych – najczęściej strofę heterosylabiczną złożoną z przeplotu 10 (5 + 5) + 8, zwaną „stanisławowską” (*Świtezianka*, *Alpuhara*) lub 11 (5 + 6) + 8 (*Świtez, Powrót taty*). Idąc tym samym tropem, wprowadził Mickiewicz strofę nową o przeplotcie 10 (7 + 7) + 8, nazwaną „mickiewiczowską” (*Czaty*, *Trzech Budrysów*). Wśród strof rzadziej używanych znaleźć można przede wszystkim sonet pisany z reguły wersem 13-sylabicznym (*Do Niemna*), poza tym 11-sylabiczne strofy: sześciowersowe (*Moja pieszczotka*, *Rozmowa*) lub wyjątkowo ośmiowersowe (*Rozmowa wieczorna*, *Śmierć Pulownika*), stosowane do liryki miłosnej i refleksyjnej. Wiersz nieregularny (heterosylabiczny i heterostroficzny) służy poecie do wyrażania treści lirycznych o znaczeniu szczególnym (*Oda do młodości*, *Polaty się lzy*). Polimetryczność sukcesywna charakteryzuje ponadto dzieła dramatyczne i epickie, szczególnie *Dziady* i *Konrada Wallenroda* (wstawki pieśniowe). Również repertuar rymów jest u Mickiewicza wysoce zróżnicowany co do układu i trybu – służy ekspresji. Dominują rymy „żeńskie” paroksytoniczne; „męskie” oksytoniczne pojawiają się dla celów charakterystyki (*Pieśń Filaretów*, *Lilie*, *Słowiczku mój*). Rymy styczne służą w zasadzie tekstom epickim, przeplatane i okalające – lirycznym. Jakkolwiek Mickiewicz nie stronił od stosowania chwytów eufonizacyjnych (*Precz z moich oczu*, *Rozmowa*) i dźwiękonaśladowczych (*Burza z Sonetów krymskich*, słynne sceny z *Pana Tadeusza*: gra Wojskiego, gra Jankiela), to jednak przede wszystkim stawiał na wyrazistość mowy poetyckiej, jej jędrność i ekspresyjne bogactwo.

Preferencje w zakresie ekspresji stworzyły swoisty repertuar „tonów” ekspresywnych cechujących i wyróżniających utwory Mickiewicza. Wyrazistość owych tonów stanowiła siłę inspirującą potencjalnych kompozytorów. Zgodnie z teorią tego czasu „ton podstawowy” (J.G. Sulzer: „gemeiner leidenschaftlicher Ton”) utworu poetyckiego, swego rodzaju „wspólny mianownik” jego ekspresji, będący zarazem jego „tonem śpiewnym” (J.G. Herder: „Gesangston”), jak gdyby „ogólnym technieniem duszy owiewającym utwór” (G.W.F. Hegel) – stawał się niemal obowiązującym punktem wyjścia przy umuzyceńnianiu tekstu słownego. Świadomość owego związku między słowem a muzyką za pośrednictwem wspólnego „tonu” istniała u Mickiewicza już w stadium własnej inspiracji twórczej. Mickiewicz należał do słynnych improwizatorów swej epoki. Przystępując do improwizacji – jak zanotowali świadkowie – potrzebował muzycznego „nastrojenia”, poddania tonu: „Tego wieczora słynny nasz poeta trzy improwizował rzeczy i jedną na nutę *Laury i Filona*, drugą na nutę *Non piü*

andrai [z *Wesela Figara*], trzecią na *Murmure* [nokturn M. Szymanowskiej]” (Helena Szymanowska, 1828). Wiadomo, iż dla niektórych tekstów i scen w *Dziadach* (część III) punkt wyjścia stanowiły kolędy (*Anioł pasterzom mówił*) i tańce (menuet z *Don Juana*). Szczególną wyrazistość posiadają w twórczości Mickiewicza następujące kategorie ekspresywne:

ton idylliczny przejęty z tradycji sielsko-sentymentalnej. W liryce odzywa się z rzadka (*Wilija naszych strumieni rodzica*). Apogeum osiąga w poemacie epickim pisanym w zachwycie nad pejzażem ojczystym (*Pan Tadeusz*);

ton nostalgiczny jako pogłębienie poprzedniego o wyraz poczucia nieodwracalnej straty (*Do Niemna*); pierwszy z tonów podjętych w pieśni;

ton tyrtowski, znaczący dla młodego Mickiewicza (*Oda do młodości*). Związanie z tradycją retoryczną inspirujące muzykę kantatową;

ton balladowy: „W zwykłą przestrzeń ojczystego pejzażu wpisana zostaje przestrzeń druga: cudów i dziwów – przestrzeń fantastyki romantycznej” (A. Witkowska, 1997). Obecny w paru odmianach jako ton ballady: rusałczanej (*Świtezianka*), diabelskiej (*Pani Twardowska*), upiornej (*Lilie*) lub realistycznej (*Czaty*);

ton romansowy, czyli wczesnoromantyczne pogłębienie uczuciowości sentymentalnej (reprezentowanej przez *Laurę i Filona*), dopełnienie tonu poprzedniego (*Dudarz, Pieśń z wieży*);

ton erotyczny, nacechowany autobiograficznie, nowy w poezji polskiej; przejawiał się w paru odmianach jako ton anakreontyczny (*Rozmowa*), ekstatyczny (*Moja pieszczotka*), oniryczny (*Sen*) i intymny, „ton poufnych zwierzeń” (*Niepewność*); zainspirował powstanie polskiej pieśni czysto lirycznej;

ton heroiczny, obecny w liryce patriotycznej w stylu wysokim (*Do matki Polki*), dziedziczony po pieśni hymnicznej;

ton medytacyjny, powstały w wyniku przemiany wewnętrznej Mickiewicza, oscylujący między refleksją religijną (*Rozmowa wieczorna*) a mistyczną (*Ze zdań i uwag*);

ton solilokwialny wierszy ostatnich, tzw. liryków lozańskich przynoszących „spojrzenie na własną egzystencję jakby z drugiego brzegu życia” (A. Witkowska, 1997), zdominowany przez lamentację (*Polaty się lzy*) lub głęboką i wzniosłą autorefleksję (*Nad wodą wielką i czystą*).

Strettę niemal wszystkich tonów ekspresywnych, esencję tego, co „mickiewiczowskie”, przyniosły *Dziady*, szczególnie ich części III i IV.

Rezonans muzyczny. Poezja Mickiewicza odcisnęła swój ślad na twórczości muzycznej kolejnych pokoleń zorientowanych romantycznie. Jest on najbardziej widoczny w muzyce polskiej, w nurcie pieśni solowej. Jej rezonans odezwał się również w innych krajach (szczególnie w Rosji, także w Niemczech), a nawet w innych gatunkach (pieśń chóralna, kantata, opera, muzyka instrumentalna), nie była to jednak obecność znacząca. Natomiast tak jak Goethe obudził pieśniarza w Schubercie a Heine w Schumannie, tak Mickiewicz powołał swoimi tekstami do życia romantyczną pieśń polską – przede wszystkim zainspirował Moniuszkę.

Nie wszystkie zakresy twórczości Mickiewicza wzbudziły zainteresowanie kompozytorów. Z utworów epickich (*Konrad Wallenrod*) i dramatycznych (*Dziady*) „upieśniowiono” jedynie ich fragmenty meliczne. Z lirycznych i epicko-lirycznych pomijano utwory nacechowane retoryką (*Rozum i wiara*) lub ekspresywnością ekstremalną (*Lilie*), te, w których podmiotem lirycznym była zbiorowość („my”, a nie „ja”), oraz te, których ekspresja wyczerpywała się doskonale w intonacji słownej (*Romantyczność*). Ze względów trudnych do zrozumienia poza pieśnią pozostało parę znakomitych tekstów czysto lirycznych (*Na Alpach w Splügen, Gdy tu mój trup, Rozmowa wieczorna*). Największym powodzeniem cieszyły się liryki miłosne: *Moją pieszczotkę* umuzyczniano 29 razy; już znacznie mniej, po 6–9 razy, parę innych erotyków (*Sen, Rozmowa, Niepewność, Znasz li ten kraj, Precz z moich oczu*). Wśród liryków refleksyjnych najczęściej sięgano po *Polaty się lzy* (18 razy), z ballad – po *Świteziankę* (12).

Zainteresowanie tekstami Mickiewicza przejawiało się w trzech fazach, z których dwie pierwsze przypadły na lata życia poety. Faza pierwsza, wczesnoromantyczna (1826–30), przyniosła – wraz z pierwszymi pieśniami K. Kurpińskiego, K. Lipińskiego, M. Szymanowskiej i Chopina – próbę przezwyciężenia idiomu sentymentalnego. Z mickiewiczowskich „tonów” ekspresywnych podjęte zostały głównie: idylliczny, nostalgiczny i romansowy. Miejsce wyróżnione należy się M. Szymanowskiej jako autorce *Świtezianki* oraz *Trzech pieśni z Konrada Wallenroda*, uznanych przez poetę za przykład idealnego „upieśniowienia” („tak zgodnie, tak wspaniale, tak przyjemnie przypadają do charakteru samej poezji” – do T. Zana, 24 XII 1828). Fazę następną otwiera w połowie lat 30. seria pieśni w pełni już romantycznych, konkretyzujących brzmieniowo różne odmiany „tonów” erotycznych i balladowych. Szczególne znaczenie mają wśród nich erotyki Chopina (*Moja pieszczotka*) i Moniuszki (*Trzy śpiewy*, 1837) oraz ballady C. Loewego (sześć, ok. 1835) i późniejsze od nich Moniuszki, zebrane w *VI Śpiewniku domowym* (1859). Zainteresowanie tekstami Mickiewicza zaczyna się przejawiać w

muzyce rosyjskiej (A. Alabjew, A. Dargomyżski, M. Glinka). Faza trzecia, późno- i postromantyczna przynosi próbę podjęcia wszystkich „tonów” ekspresyjnych; po raz pierwszy „tonu” solilokwalnego (liczne umuzycznienia liryków lozańskich). W pieśni polskiej najcelniejsze „odczytania” przyniosły pieśni I.J. Paderewskiego (*Sześć pieśni*, ok. 1890), W. Żeleńskiego (11) i S. Niewiadomskiego (12), w rosyjskiej – C. Cui (16). Sporadycznie po teksty Mickiewicza sięgali N. Rimski-Korsakow i P. Czajkowski. W XX w. zainteresowanie poezją Mickiewicza wprawdzie istnieje, lecz jedynie albo u kompozytorów mniejszej rangi (A. Szeluto, W. Friemann i in.) albo sprowokowane impulsami rocznicowymi. Szczególnie licznie zareagowano na setną rocznicę śmierci poety (1955); powstała seria interesujących pieśni w stylu neoromantycznym lub postklasycznym (K. Wilkomirski, T. Szeligowski, P. Perkowski, G. Bacewicz, S. Kisielewski, K. Mroszczyk i in.). Niekiedy ku tekstom Mickiewicza zwracają się kompozytorzy litewscy (B. Kutavičius i in.) i ukraińscy (B. Latoszynski i in.).

Rezonans tekstów Mickiewicza w innych poza pieśnią gatunkach nie przyniósł utworów rangi najwyższej. W zakresie muzyki chóralnej wyróżniają się dwie kantaty S. Moniuszki: *Sonety krymskie* i *Widma* (według *Dziadów* części II). Parokrotnie próbowano umuzyczyć bez wielkiego powodzenia *Odę do młodości* (m.in. T. Paciorkiewicz, R. Twardowski). Skomponowano kilkanaście utworów scenicznych zainspirowanych wątkami Mickiewicza; stanowią dzisiaj pozycje historyczne. Jedyną operą wystawioną do dziś pozostał *Konrad Wallenrod* W. Żeleńskiego (1885).

Spośród kilkunastu utworów instrumentalnych o tematyce mickiewiczowskiej wyróżnia się siłą ekspresji ballada symfoniczna *Wojewoda* P. Czajkowskiego (1891). Zainspirowana twórczością Mickiewicza (*Dziadów* części II) została również *II Symfonia* G. Mahlera (część I *Totenfeier*). Pozycję szczególną zajmują w tym względzie fortepianowe *Ballady* Chopina, według informacji R. Schumanna skomponowane pod wpływem *Ballad* Mickiewicza. W sposób nieuprawniony próbuje się znaleźć dla nich konkretne odpowiedniki wśród utworów poety (głównie: wątek *Konrada Wallenroda* dla *Ballady g-moll* i *Świtezianki* dla *Ballady F-dur*). Nie ma natomiast wątpliwości jedynie co do tego, że Chopin podjął w swoich *Balladach* i przetransponował w sferę muzyki fortepianowej mickiewiczowski „ton” balladowy.

Literatura: W. Wszelaczyński *Adam Mickiewicz w muzyce. Szkic muzyczno-bibliograficzny*, Lwów 1890; K. Michałowski *Poezje Adama Mickiewicza w kompozycjach muzycznych*, w: *Adam Mickiewicz. Dzieła wszystkie*, t. 1 cz. 4, Wrocław 1986 oraz nadbitka; Z. Jachimecki *Karol Loewe jako twórca muzyki do ballad Mickiewicza*, „Pamiętnik Literacki” VI, 1907; B. Wójcik-Keuprulian *O Mickiewiczowskich balladach Moniuszki*, w: *Szkice muzykologiczne*, Warszawa 1923; Z. Noskowski *Stanowisko Moniuszki wobec Mickiewicza*, „Śpiewak” 1931 nr 5–6; M. Smolarski *Mickiewicz a muzyka*, „Muzyka” 1931 nr 2; F. Starczewski *Melodia Adama Mickiewicza*, „Muzyka” 1931 nr 10 oraz *Adam Mickiewicz w muzyce*, „Muzyka” 1934 nr 6/7; S. Zetowski *Upodobania śpiewacze Adama Mickiewicza*, „Śpiewak” 1934 nr 6 i 7/8 oraz *Nieznana kompozycja Adama Mickiewicza*, „Muzyka” 1935 nr 1; A.P i M.M. Coleman *Mickiewicz in Music*, Nowy Jork 1947; Z. Lissa *Adam Mickiewicz i muzyka*, „Życie Śpiewacze” 1949 nr 1/2; Z. Jachimecki *Poezje Adama Mickiewicza w utworach polskich i obcych kompozytorów*, „Wiedza i Życie” 1949 nr 4; F. German *O muzycznych zainteresowaniach Adama Mickiewicza*, „Odra” 1949 nr 26–31; J.W. Reiss *Muzyczność Adama Mickiewicza*, „Życie Śpiewacze” 1949 nr 1/2; I. Bełza *Poezja M. w ruskim i polskim wokalnolirycznym*, w: *Romansy ruskich i polskich kompozytorów na słowa A. M.*, Moskwa 1955 oraz *Mickiewicz a muzyka rosyjska*, „Muzyka” 1955 nr 11/12; K. Musioł *Adam Mickiewicz w muzyce rosyjskiej* oraz *Mickiewicz w pieśni i muzyce niemieckiej*, „Świat i Życie” 1955 nr 28 oraz 30; F. German *Chopin i Mickiewicz*, „Rocznik Chopinowski” I, 1956; I. Bełza *Tematyka mickiewiczowska w twórczości Borysa Latoszyńskiego*, „Muzyka” 1957 nr 2; F. German *Pieśń ludowa w życiu i twórczości Adama Mickiewicza*, Katowice 1958; D. Zamącińska *Kompozycje wierszy lirycznych Mickiewicza*, „Roczniki Humanistyczne” VIII, 1959; I. Bełza *Adam Mickiewicz w muzyce polskiej*, w: *Między Oświeceniem a Romantyzmem*, Kraków 1961 oraz *Mickiewicz a muzyka rosyjska*, w: *Z dziejów polsko-rosyjskich kontaktów muzycznych*, Kraków 1963; J. Prosnak *Z mickiewiczowskiego teatru operowego*, „Ruch Muzyczny” 1963 nr 15 i 16; F. German *Mickiewicz i Mozart*, Katowice 1971; I. Bełza *Mickiewicz i muzyka*, w: *Portrety romantyków*, Warszawa 1974; Cz. Zgorzelski *O sztuce poetyckiej Mickiewicza*, Warszawa 1976; K. Musioł *Mickiewicz w muzyce europejskiej*, „Poradnik Muzyczny” 1976 nr 7/8; A. Matracka-Kościelny *Poezja a muzyka w twórczości pieśniarskiej Moniuszki do słów Mickiewicza*, w: *Szkice o kulturze muzycznej XIX w.*, red. Z. Chechlińska, t. 4, Warszawa 1980 oraz *Mickiewicz, muzyczność poezji i pieśń polska*, w: *Poeci i ich muzyczny rezonans*, «Muzyka i liryka» z. 4, red. M. Tomaszewski, Kraków 1994; M. Asikainen „Mickiewicz of the Piano”. *The National Style of Chopin’s Ballades*, w: *Interdisciplinary Studies in Musicology*, red. J. Stęszewski i M. Jabłoński, Poznań 1993 oraz „Czwarty wieszac narodowy” – echa twórczości Mickiewicza w recepcji dzieł Fryderyka Chopina, „Studia Slavico-finlandensia”, Helsinki 1998; E. Nowicka *Mickiewicz i sztuka opery*, w: *Księga Mickiewiczowska*, red. Z. Trojanowicz i Z. Przychodniak, Poznań 1998; M. Tomaszewski *Mickiewicz u źródeł liryki wokalne Stanisława Moniuszki*, w: *Dzieło muzyczne między inspiracją a refleksją*, księga pamiątkowa M. Podhajskiego, red. T. Błaszkiwicz, K. Droba, A. Kozłowska-Lewna, J. Krassowska, Gdańsk 1998; J. Sikorski „Widma” *Stanisława Moniuszki*, „Tygodnik Ilustrowany” 1866 nr 339, 1870 nr 146; O. Kolberg „Sonety Krymskie” *Moniuszki*, „Tygodnik Ilustrowany” 1868 nr 8; W. Wiślicki „Sonety Krymskie” *Stanisława Moniuszki* oraz „Widma” *Moniuszki*, „Kłosa” 1868 nr 140, 181; K. Stromenger „Świtezianka” *Morawskiego*, „Wiadomości Literackie” 1931 nr 21; M. Gliński *Premiera „Świtezianki” Morawskiego*, „Muzyka” 1931 nr 4/6; Z. Mycielski „Sonety krymskie”, „Odrodzenie” 1947 nr 51 /52; Z. Jachimecki „Czy znasz ten kraj”, „Ruch Muzyczny” 1948 nr 7; K. Tarnawska-Kaczorowska *Ignacy Jan Paderewski. „Nad wodą wielką i*

czystą”, *pieśń do słów Adama Mickiewicza*, w: *Forma i ekspresja w liryce wokalne 1808–1909*, «Muzyka i liryka» z. 2, red. M. Tomaszewski, Kraków 1989; A. Matracka-Kościelny „*Świtezianka*” *Mickiewicza w pieśniach Marii Szymanowskiej, Moniuszki i Rimskiego-Korsakowa*, w: *Wiersz i jego pieśniowe interpretacje*, «Muzyka i liryka» z. 3, red. M. Tomaszewski, Kraków 1991; M. Janicka-Słysz *Trzy sonety Broniusa Kutavičiusa – muzyka z poezji Adama Mickiewicza*, w: *W kręgu muzyki litewskiej*, red. K. Droba, Kraków 1997; Z. Kopczyńska, L. Pszczołowska *O wierszu romantycznym*, Warszawa 1963; L. Pszczołowska *Wiersz polski. Zarys historyczny*, Wrocław 1997; A. Witkowska *Romantyzm*, w: A. Witkowska, R. Przybylski *Romantyzm*, Warszawa 1997.

Dyskografia: *Adam Mickiewicz. Ballady. Recytują Danuta Michalowska i Ignacy Gogolewski*, PN/Muza, ok. 1955, XL 0406; *Daniel Olbrychski recytuje strofy romantyzmu*, PN/Muza, 1980, SX 1980; *Muzyka i Mickiewicz / Mickiewicz in Music*, Enigram 1998, EG 443601; *Adam Mickiewicz w pieśni / in Song. Jerzy Artysz / Katarzyna Jankowska-Borzykowska*, Polskie Radio 2, 1999, PRCD 120.

Mieczysław Tomaszewski

Teksty Mickiewicza w pieśni solowej, chóralnej i kantatach (spis wybranych utworów do tekstów i wątków A. Mickiewicza opracowany został głównie na podstawie katalogów K. Michałowskiego (1986) i E. Wąsowskiej (1998), zob. Edycje i Literatura)

ze zbiorów i cykli poetyckich

BALLADY I ROMANSE (wyd. 1822)

Dudarz:

I.J. Paderewski *Piosnka dudarza* („Idę ja Niemnem”), ok. 1880

P. Maszyński *Piosnka dudarza* 1891 (?)

W. Żeleński *Pieśni dudarza* nr 1, wyd. 1899

przejęty przez Mickiewicza triolet T. Zana („Komu ślubny splatasz wieniec”):

S. Moniuszko *Triolet* 1842

W. Troszel *Wieniec*, wyd. przed 1888

W. Żeleński *Pieśń dudarza nr 2*, wyd. 1899

Kurhanek Maryli:

S. Niewiadomski, 1. *Kurhanek Maryli*, 2. *Jaś*, wyd. 1928

B. Wallek-Walewski *Śpiew matki*

Pani Twardowska:

C. Loewe *Frau Twardowska* 1835

S. Moniuszko, ballada na głos solowy, chór mieszany i orkiestrę, 1869

T. Klonowski, na chór męski, wyd. 1880

H. Melcer *Ballada* na tenor, chór i orkiestrę, ok. 1898

Pierwiosnek:

C. Loewe *Die Schlüsselblume* 1835

K. Kraszewski 1849

F. Hiller *Primula veris*, wyd. ok. 1850

K. Lubomirski ok. 1865

M. Sołtys, kantata na głos solowy, chór żeński i fortepian, wyd. przed 1898

W.J. Gniot, kantata na tenor, chór mieszany i orkiestrę, 1949

Powrót taty:

S. Moniuszko, wyd. 1859

K. Klein, na chór męski i głos solowy, ok. 1910

Rybka:

S. Moniuszko, wyd. 1859

Świtezianka:

M. Szymanowska, wyd. 1828

C. Loewe *Das Switesmädchen* 1835

S. Moniuszko 1841

N. Rimski-Korsakow, fragm., 1867

A. Szeluto 1949

T. Klonowski, na chór męski, 1880

Z. Noskowski, kantata na głos solowy, chór mieszany i orkiestrę, 1887

N. Rimski-Korsakow, kantata na sopran, tenor, chór mieszany i orkiestrę, 1897

B. Dembiński, na chór męski, 1902

Poza zbiorem (wyd. 1829)

Czaty:

C. Loewe *Die Lauer* 1835

S. Moniuszko przed 1846

F. Brzezińska 1859

E. Naprawnik *Wojewoda* na głos i orkiestrę, ok. 1875

K.Z. Rund *Ballada* na chór męski, 1921

Renegat:

P. Maszyński, wyd. 1898

T. Szeligowski, wyd. 1954

Trzech Budrysów:

C. Loewe *Die drei Budrisse* 1835

S. Moniuszko 1839

C. Cui *Budrys i jego synowja*, wyd. 1916

J.S. Birjukow *Tri u Budrysa syna*, wyd. 1939

SONETY (tzw. „miłosne”, wyd. 1826)

Do Laury (I):

T. Roili 1860

Ranek i wieczór (VI):

P. Czajkowski *Na ziemi sumrak pał* 1880

C. Cui *Utro i wieczor*, wyd. 1892

Do Niemna (VIII):

K. Kurpiński 1826 (zag.)

K. Lipiński 1827

S. Moniuszko 1859

J. Karłowicz 1873

C. Cui *K Niemnu*, wyd. 1892

Błogosławieństwo (X):

J. Lefeld, na głos i orkiestrę, 1967

Rezygnacja (XI):

C. Cui *Otrieczenije* 1878

Dzień dobry (XV):

C. Cui *S dobrym utrom*, wyd. 1892

Pożegnanie (XX):

E. Urbanek, wyd. 1898

Danaidy (XXI):

M. Zawadzki

SONETY KRYMSKIE (wyd. 1826)

Stepy Akermańskie (I):

C. Cui *Akkermanskije stiepy* 1907

F. Blumenfeld, wyd. 1912

J. Lefeld, na głos i orkiestrę, 1964

B. Kutavičius, na głos i zespół kameralny, 1992

Cisza morska (II):

C. Cui *Morskaja tisz*, wyd. 1892

J.T. Wydźga, wyd. przed 1899

A. Szeluto 1949

Żegluga (III):

A. Szeluto 1849

Burza (IV):

H. Cyłkow, wyd. 1933

A. Szeluto 1949

Bakczysaraj (VI):

J. Lefeld, na głos i orkiestrę, 1964

Bakczysaraj w nocy (VII):

S. Kisielewski, wyd. 1955

Grób Potockiej (VIII):

W. Rzepko *W kraju wiosny* 1898

J. Lefeld, na głos i orkiestrę, 1964

Baj dary (X):

J. Lefeld, na głos i orkiestrę, 1964

Alusza w dzień (XI):

B. Kutavičius, na głos i zespół kameralny, 1992

Alusza w nocy (XII):

B. Kutavičius, na głos i zespół kameralny, 1992

Góra Kikineis (XVI):

X. Szeluto *Mirza* 1948

sonety *II, III, IV, VI, VII, XIII, XIV i XVIII:*

S. Moniuszko, kantata *Sonety krymskie* na tenor, chór mieszany i orkiestrę, 1867

z poematów epickich i utworów dramatycznych

GRAŻYNA (1823)

Konik Kiejstuta (litewska pieśń ludowa):

W. Sowiński, wyd. 1833

KONRAD WALLENROD (wyd. 1828)

Alpuhara („Już w gruzach leżą”):

M. Szymanowska 1828

S. Moniuszko (zag.)

W. Tarnowski

J. Sikorski, kantata na głos solowy, chór mieszany i fortepian, przed 1857

T. Klonowski, na chór męski, wyd. 1880

Hymn („Duchu, światło boże”):

P. Rytel, kantata na głos solowy, chór i orkiestrę, 1908

K. Garbusiński *Hymn do Ducha Świętego* na głos solowy, chór męski i organy, wyd. 1913

Pieśń Halbana („Wilija, naszych strumieni rodzica”):

M. Szymanowska *Pieśń o Wilii* 1828

K. Lipiński *Śpiew Halbana*, wyd. 1830

C. Loewe *Wilia und das Mädchen* 1835

F. Hiller 1851

S. Moniuszko *Pieśń do Wilii* 1851

I. Komorowski *Wilija*, wyd. ok. 1860

J. Zarębski *Wilija*, ok. 1868

A. Kačanauskas *Wilija*

W. Żeleński *Pieśń do Wiliji*, na chór męski, wyd. ok. 1870

Pieśń Wajdeloty („O pieśni gminna”):

Z. Noskowski *Hasło* na chór męski, 1887

M. Hertz *Hasło*, wyd. 1887

W. Kronenberg *Memento* na chór męski, wyd. przed 1908

Pieśń z wieży („Któż me westchnienia”):

M. Szymanowska 1828

I. Komorowski, wyd. ok. 1850

K. Lubomirski, wyd. ok. 1852

W. Studziński, S. Moniuszko, wyd. 1859

DZIADY (1823–1832)

Cz. I – Chór młodzieńców:

M. Sołtys, na chór męski, wyd. 1898

P. Maszyński, na chór męski, 1901

S. Wiechowicz Kantata romantyczna na sopran, chór mieszany i orkiestrę, 1. wersja 1927–34, 2. wersja 1949–50

Cz. II:

S. Moniuszko *Widma*, sceny liryczne na głos solowy, chór mieszany i orkiestrę, 1850–53

Guślarz i dziewczyna („Na głowie ma kraśny wianek”):

S. Moniuszko, duet, wyd. 1858

W. Rzepko, na chór i fortepian, wyd. 1898

B. Dembiński, na chór mieszany, 1899

Piosnka Zosi („Tu nigdyś w wiosny poranki”):

S. Moniuszko *Zosia* 1852

S. Niewiadomski *Zosia*, wyd. 1892

T. Szeliński *Zosia* na chór mieszany i orkiestrę, 1954

Cz. III – Pieśń więźniów („Nie dbam jaka spadnie kara”):

W. Sowiński *Wierny poddany*, wyd. 1833

W. Świerczek, na chór męski, przed 1934

Pieśń Konrada („Pieśń ma była już w grobie”):

W. Sowiński, wyd. 1833

Chór aniołów („Pokój temu domowi”):

W. Friemann, na chór i fortepian, 1955

Widzenie („Deszczyk taki świeży”):

W. Rzepko *Widzenie senne* na chór żeński, wyd. ok. 1898

Cz. IV — Pieśń pustelnika („Tylem wytrwał, tyle wycierpiałem”):

S. Moniuszko 1857

I.J. Paderewski *Tylem wytrwał*, ok. 1890,

S. Niewiadomski *Tylem wytrwał*, wyd. 1892

F. Godebski 1898

Pieśń Gustawa („Naprzód ciebie wspomina”):

S. Moniuszko, duet, wyd. 1851

S. Niewiadomski *Grzeczna dziewczyna*, wyd. 1928

S. Moniuszko *Stara piosenka* na tenor, chór żeński i fortepian, przed 1853

C. Cui *Ransze wspominajet* na tenor, chór żeński i fortepian, 1907

T. Baird *Biegną wody potoku* na chór mieszany, wyd. 1956

PAN TADEUSZ (1854)

Panno święta...:

W. Rzepko, na chór mieszany i fortepian, wyd. 1920

Któż zbadał puszczy litewskich przepastne krainy?:

J.T. Wydźga, na chór męski, wyd. przed 1908

KONFEDERACI BARSCY

Modlitwa księdza Marka:

J. Czubski, na bas, chór męski i fortepian, wyd. przed 1898

inne wiersze

z okresu wileńsko-kowieńskiego

Hej, radością oczy błysną:

A. Sokulski *Pieśń Filaretów* 1820

Hymn na dzień Zwiastowania N.P. Maryi:

E. Gruberski, kantata na tenor i chór męski, wyd. 1905

M. Surzyński *Hymn...* na głos solowy, chór mieszany i fortepian, wyd. 1905

Oda do młodości:

T. Stahlberger, wyd. 1888

S.J. Jasiński, wyd. ok. 1925

W. Czerwiński, kantata na chór, przed 1890

H. Jarecki, kantata na tenor, chór męski i orkiestrę, 1902

B. Szabelski *Kantata* na baryton, chór i orkiestrę, 1928 (zag.)

T. Paciorkiewicz, kantata na głos solowy, chór i orkiestrę, 1950

A.M. Klechniowska *Kantata symfoniczna* 1954

M. Kamiński, kantata na głos solowy, chór mieszany i orkiestrę, 1957

R. Twardowski, kantata na głos recytujący, chór mieszany i orkiestrę, 1969

Panicz i dziewczyna („W gaiku zielonym”, sł. A.E. Odyńca, dopełnione przez Mickiewicza):

C. Loewe *Der junge Herr und das Mädchen* 1835

S. Moniuszko 1842

A. Szeluto 1948

T. Szeligowski, na sopran, baryton, chór mieszany i orkiestrę/fortepian, 1949

Pieśń Filaretów („Hej, użyjmy żywota”):

Anonim, wyd. 1880

Z. Noskowski, I. Kossobudzki, wyd. 1898

P. Maszyński, na chór męski, wyd. 1888

*Piecz z moich oczu (Do M***)*:

F. Chopin 1827–30

K. Sobański, wyd. ok. 1860

W. Świeciński, wyd. 1937

N.M. Kuźnik 1987

Pozegnanie Czajłd Harolda („Bywaj mi zdrowy, kraju kochany”):

T. Klonowski, na chór męski, wyd. 1880

z okresu rosyjskiego

Chór strzelców („Śród opok i jarów”):

B. Dembiński, na chór męski, 1873

W. Żeleński *Jagdlied. Pieśń myśliwska* na chór męski, 1883

P. Maszyński *Pieśń myśliwska* na chór męski, 1883

H. Opieński *Pieśń myśliwska* na chór męski, wyd. 1927

Dwa słowa („Gdy sam na sam z tobą siedzę”):

F. Brzezińska 1859

S. Niewiadomski, wyd. 1892

C. Cui *Ostawaj się s toboju* 1907

Dzwon i dzwonki G. Bacewicz, wyd. 1955

Moja pieszczotka (Do D. D.):

A. Alabjew *Sosze*, wyd. 1832

F. Chopin, ok. 1837

S. Moniuszko *Pieszczotka (Do D. D.)*, 1837

M. Glinka *K niej*, wyd. 1843

A. Dubuc *Choczu celowat'*, wyd. 1854

W. Żeleński, ok. 1858

P. Czajkowski *Moja bałownica* 1875

C. Cui *Moja bałownica* 1877

E. Naprawnik *Kogda w czas wiesiołyj*, wyd. 1877

E. Kania, wyd. 1880

M. Łysenko *Moja myłowanko* ok. 1880

I.J. Paderewski ok. 1886

S. Niewiadomski, wyd. 1892

N. Rimski-Korsaków *Moja bałownica* 1897

F. Godebski, wyd. 1899, F. Nowowiejski ok. 1910

M. Gliński *Tylko całować*, wyd. 1931

W. Rowieki 1940

J. Świder, na chór mieszany, 1978

Niepewność („Gdy cię nie widzę”):

S. Moniuszko 1837

K. Lubomirski, wyd. ok. 1850

W. Żeleński, wyd. 1880

M. Świerzyński *Gdy cię nie widzę*, wyd. po 1892

F. Godebski 1898

J.K. Pawluśkiewicz ok. 1969

Poezyjo, gdzie cudny pędzel twojej ręki:

K. Wiłkomirski 1955

Przed wichrami i szronem:

W. Rzepko 1899

A. Szeluto *Z albumu* 1948

W. Friemann 1954

B. Latoszyński *W albom K. Jenisz*, wyd. 1956

Przypomnienie (z A. Puszkina):

B. Latoszyński *Napominanije*, wyd. 1956

Rozmowa („Kochanko moja, na co nam rozmowa”):

S. Moniuszko 1837

F. Hiller *Gespräch*, wyd. ok. 1840

M. Glinka *O, miłaja diewa* 1852

A. Dargomyżski *O, miłaja diewa*, wyd. 1856

K. Lubomirski, wyd. ok. 1860

C. Cui *Razgowor* 1876

A. Biliński, wyd. po 1910

W. Święcicki, wyd. 1936

Sen („Chociaż zmuszona będziesz mnie porzucić”):

S. Moniuszko 1837

M. Karasowski, wyd. ok. 1855

K. Lubomirski, wyd. ok. 1860

W. Żeleński 1865

C. Cui *Razłuka*, wyd. 1879

W imionniku („Błogo temu, kto w twojej pamięci utonie”):

W.J. Gniot, wyd. 1955

P. Perkowski, wyd. 1955

Zaloty („Póki córeczki opiewałem wdzięki”):

C. Cui *Swatowstwo* 1907

G. Bacewicz, na chór męski, wyd. 1975

z okresu rzymsko-dreźnieńskiego

Do matki Polki:

I.F. Dobrzyński 1845 (?)

Do samotności:

W. Rzepko 1899

J. Świder, na chór mieszany, 1978

Pieśń pielgrzyma („Te rozkwitłe świeżo drzewa”):

J. Zarębski ok. 1868

W. Żeleński 1886

H. Opieński *Kwiecień*, wyd. ok. 1895

F. Godebski 1898

M. Świerzyński ok. 1900

W. Rzepko *Mazurek* na chór żeński, wyd. ok. 1890

J. Świder, na chór mieszany, 1978

Pieśń żołnierza („Ja w mej chacie spać nie mogę”):

W. Rzepko 1899

S. Niewiadomski, wyd. 1928

P. Maszyński, wyd. 1934

M. Świerzyński 1949

S. Kwaśnik, na chór mieszany, wyd. 1830

B. Wallek- Walewski, na chór męski, wyd. 1930

W. Świerczek, na chór męski, przed 1934

Rozmowa wieczorna („Z Tobą ja gadam”):

C. Cui, fragm. *Mienia chłodnym ludzi nazywają* 1877

W. Rzepko, 2 fragm., 1899

Śmierć Pułkownika:

W. Sowiński 1833

J. Gawlas, na chór mieszany, wyd. 1946

Znasz-li ten kraj (*Do H***. Wezwanie do Neapolu*):

A. Woykowski *Wspomnienie Neapolu*, wyd. 1838

S. Moniuszko 1846

J. Nowakowski *Wspomnienie Neapolu*, wyd. przed 1860

S. Niewiadomski, wyd. 1928

W. Czerwiński, na chór męski, przed 1890

W. Rzepko, na chór żeński, 1895

z okresu parysko-lozańskiego

Gdy tu mój trup:

J. Młodziejowski *Jest u mnie kraj* na chór męski, wyd. 1957

Nad wodą wielką i czystą:

I.J. Paderewski ok. 1888

F. Blumenfeld *Nad wodną gładzą*, wyd. 1892

W. Święcicki, wyd. ok. 1935

W. Friemann 1954

K. Mroszczyk, wyd. 1955

G. Bacewicz 1955

S. Poradowski *Poemat* na chór mieszany, 1955

J. Świder, na chór mieszany, 1978

Polaty się łzy:

C. Cui *Piekut moi ślezy* 1876

I.J. Paderewski ok. 1888

W. Żeleński, wyd. 1889

S. Niewiadomski, wyd. 1892

P. Maszyński, F. Blumenfeld, wyd. 1900

I. Friedman, wyd. przed 1908

W. Świącicki, wyd. 1937

W. Friemann 1941

S. Laks 1949

W. Rzepko, na chór żeński, wyd. 1898

B. Wallek-Walewski, na chór męski, 1901

J. Świder, na chór mieszany, 1978

Słowiczku mój, a leć, a piej (Do B...Z.):

K.N. Wysocki ok. 1850

W. Żeleński *Do Bohdana Zaleskiego*, wyd. 1889

S. Niewiadomski, wyd. 1892

A. Kačanauskas

F. Nowowiejski, na chór mieszany, 1910

B. Wallek-Walewski, na chór męski, wyd. ok. 1910

Stopnie prawd („Są prawdy, które mędrzec”):

C. Cui *Istiny*, wyd. ok. 1913

Uwaga chromego („Kiedy pierwszy raz”):

C. Cui *Zamieczanije chromogo*, wyd. ok. 1913

Gdybym się zmienił we wstęgę złocistą (wiersz przypisywany Mickiewiczowi):

J. Nowakowski *Romans*

C. Cui *Jeslib' stał ja* 1878

I.J. Paderewski ok. 1890

S. Niewiadomski, wyd. 1892

F. Godebski *Improwizacja* 1898

Teksty i wątki Mickiewiczowskie w muzyce scenicznej

Lilie (1820), ballada:

F. Szopski, opera, 1902, wyst. Warszawa 1916

Powrót taty (1821), ballada:

H. Jarecki, opera, 1895, wyst. Lwów 1897

Pani Twardowska (1820), ballada:

W. Sowiński, opera komiczna, ok. 1870

Świtezianka (1821), ballada:

P. Błaramberg, opera *Diewica-Rusalka* 1888

E. Morawski, balet, wyst. Warszawa 1831

Grażyna (1823), powieść poetycka:

J. Karnavičius, opera, wyst. Kowno 1933

Konrad Wallenrod (1828), powieść poetycka:

I.F. Dobrzyński, opera, 1859–64

A. Ponchielli, opera *I Lituani*, wyst. Mediolan 1874

W. Żeleński, opera, 1880–84, wyst. Lwów 1885

R. Žigaitis, opera, wyst. Wilno 1957

Czaty (1827), ballada:

N. Rimski-Korsakow, opera *Pan wojewoda* 1903 (?)

Żywila:

A. Dworzaczek, opera, 1901, wyst. Poznań 1926

Pan Tadeusz (1834), poemat:

J.T. Wydźga, opera, 1905–06, wyst. Lwów 1907

E. Morawski, opera, nieukończona

A. Szeluto, opera, 1954

także W. Kilar, muzyka do filmu *Pan Tadeusz*, reż. A. Wajda, 1999

Wątki Mickiewiczowskie w muzyce instrumentalnej

Oda do młodości:

W. Żeleński, marsz uroczysty na orkiestrę op. 51, 1890

P. Rytel *Symfonia „Mickiewiczowska”*

Grażyna:

P. Rytel, poemat symfoniczny, 1908

B. Latoszyński, ballada symfoniczna, 1955

Konrad Wallenrod:

O. Zich, uwertura koncertowa

W. Friemann, poemat symfoniczny

Czaty:

P. Czajkowski *Wojewoda*, ballada symfoniczna, 1891

Dziady, cz. II:

G. Mahler *Totenfeier, II Symfonia c-moll* (cz. 1)

Pan Tadeusz:

L. Nowicki *Koncert nad koncertami Jankiela*, polonez na fortepian, 1862

Ku czci Mickiewicza skomponowane zostały m.in. następujące utwory:

Z. Noskowski *Kantata Mickiewiczowska* na chór męski i orkiestrę do słów L. Rydla, 1896

S. Niewiadomski *Pod kolumną wieszczą*, kantata na chór męski i orkiestrę dętą do słów K. Tetmajera, 1898

H. Pachulski *Marsz uroczysty dla uczczenia 100 rocznicy urodzin Adama Mickiewicza*, 1898.

Edycje:

Adam Mickiewicz. Dzieła, 16 t., «Wydanie Narodowe», wyd. L. Płoszewski, Warszawa 1948–55

Adam Mickiewicz. Dzieła, 16 t., «Wydanie Jubileuszowe», wyd. J. Krzyżanowski, Warszawa 1955

Adam Mickiewicz. Dzieła wszystkie, wyd. K. Górski, Wrocław od 1969 (nieukończone)

Adam Mickiewicz. Dzieła. Wydanie Rocznicowe 1798–1998, wyd. Z.J. Nowak, Z. Stefanowska, C. Zgorzelski, Warszawa od 1998

antologie kompozycji do słów Mickiewicza:

Pieśni do słów Adama Mickiewicza, wyd. Z. Lissa, Warszawa 1949

Romansy russkich i polskich kompozytorów na słowa A. M., wyd. I. Bełza, Moskwa 1955

Adam Mickiewicz w pieśni polskiej i obcej, wyd. Z. Lissa i O. Łada, Kraków 1955, 1963

Pieśni Mickiewiczowskie na chór a cappella, oprac. S. Wiechowicz, Kraków 1955

Pieśni solowe do słów Adama Mickiewicza, wyd. E. Wąsowska, Warszawa 1998

Mickiewicz w pieśni/Mickiewicz in Song, wyd. B. Stryszewska, Kraków 1998.

