

MUZYCZNOLITERACKI AGON TOŻSAMOŚCI: *KONRAD WALLENROD**

Adam Mickiewicz's *Konrad Wallenrod* [*Konrad Wallenrod*]:
A Musicoliterary Agon of Identities

JAN WAWRZYNIEC CZARNECKI
Universität zu Köln, Niemcy
E-mail: jan.czarnecki@uni-koeln.de
ORCID: 0000-0002-2884-944X

Abstract

The central scene of Adam Mickiewicz's historic tale *Konrad Wallenrod* [*Konrad Wallenrod*] (canto IV) is, diegetically speaking, a singing contest. Its poetic presentation is deeply anchored in Homeric, Pauline, and Troubadour traditions of agon intended both as musicopoetic rivalry and as spiritual struggle. What is at stake here are identities: Konrad-Alf's national/moral identity on the one hand, and the poem's medial identity (literary/musical) on the other. Walterscottian stylisation used here by Mickiewicz is typically taken to neutralise the text's overt and covert musical genetic self-identifications, which make up for the text's self-presentation as a song to be "sung in the tender reader's soul" (VI, *in fine*). The division of the work into musical numbers, with a variety of genres represented (hymn, different types of song, tale, ballad), is notoriously ignored. Critics take such musical *paratextes* as mere signs of historical convention, taking Mickiewiczian "singing" to be a dead metaphor for "storytelling in verse", sometimes going so far as to misread or misquote the last lines of the source text. The present paper challenges this common anti-musical interpretation, thus shedding new light on Wallenrod's contest ballad "Alpuhara" ["Alpuhara"] and its disturbing musical shape.

Keywords: *Konrad Wallenrod* [*Konrad Wallenrod*], "Alpuhara" ["Alpuhara"] ballad, Adam Mickiewicz, music in literature, agon, singing contest, identity, musicoliterary genre study

* Artykuł powstał w ramach samodzielnego projektu badawczego *Kalliope Slavica. Traditionen der epischen Musik in der Dichtung Adam Mickiewiczs*, realizowanego przez autora na Uniwersytecie w Kolonii. Publikacja artykułu dofinansowana przez Uniwersytet Warszawski.

Streszczenie

Agon śpiewaczy – topos organizujący centralną scenę *Konrada Wallenroda*, tj. *Ucztę* – stanowi klucz do muzycznoliterackiej interpretacji poematu Mickiewicza. Tradycje homerycka, paulińska i trubadursko-truwerska pozwalają dostrzec w śpiewaczych zmaganiach uczestników turnieju bój, którego stawką jest z jednej strony tożsamość Konrada-Alfa, a z drugiej – tożsamość gatunkowa „pieśni o Aldony losach”. Artykuł problematyzuje przekonanie o czystej konwencjonalności muzycznych sygnałów genologicznych tekstu i pokazuje korzyści z jego zawieszenia w badaniu, co rzuca nowe światło na balladę *Alpuhara*.

Słowa kluczowe: *Konrad Wallenrod*, ballada *Alpuhara*, Adam Mickiewicz, muzyka w literaturze, agon śpiewaczy, tożsamość, genologia muzycznoliteracka

1. Topoi: Agon śpiewaczy i uczta

1.1. Agon

Agon śpiewaczy (*singing contest*) zajmuje centralną i najobszerniejszą scenę *Konrada Wallenroda*¹, powieści poetyckiej, która – podobnie jak *Grażyna* – jest tekstem projektującym czytelnika jako słuchacza pieśni. Dziedzina rywalizacji – tak w Grecji, jak w czasach trubadurów i truwerów – jest w tych zawodach maestia poetycka i muzyczna, orężem – wykonywana przy akompaniamencie chordofonu pieśń². Stający w szranki konkursów śpiewaczych są bohaterami zarówno historii muzyki, jak historii literatury³, a także – jak kitaroda Apollo

¹ „*Uczta* długa nadto; nie moja wina”; Mickiewicz do Antoniego Edwarda Odyńca, list pisany w Petersburgu 28 kwietnia/10 maja 1828 r., WR XIV, s. 471. Wszystkie cytaty z dzieł Mickiewicza – jeśli nie zaznaczam inaczej – podaję za wydaniem: A. Mickiewicz, *Dzieła*, red. Z. J. Nowak et al., Wydanie Rocznicowe, Warszawa 1993–2005, t. 1–17 (=WR). Odniesienia do *Konrada Wallenroda* odsyłają do t. 2 tego wydania pod red. W. Floryana, cyfra rzymska oznacza pieśń, a arabska – wers. Kleiner mówi wręcz – bez krzty przesady – tak: „W tę scenę górującą, w której liryzm uwerturę dawał powadze eposu, tchnął Mickiewicz siłę ogniska, co skupia promienie całości, i potężne życie dramatyczne, czyniąc wydzwiękiem jej i szczytem *Alpuhare*”; J. Kleiner, *Mickiewicz. Dzieje Konrada*, cz. 2, Lublin 1948, s. 110.

² Grecy używali na oznaczenie zawodów różnego typu spokrewnionych słów: „ἀγών”, „ἀγωνισμα”, jak u Pauzanasza. Tenże autor personifikuje Agona jako bóstwo rywalizacji, przy którego posągu ustawia Dionizosa i Orfeusza Traka (Paus. 5.26.3); cf. *Pausaniae Graeciae descriptio*, Lipsiae 1903. Agony, w których śpiewano i grano na kitarze, lirze i aulosie, odbywały się na igrzyskach (cf. słowa Wajdeloty IV, 101) w Olimpii, Sparcie, Atenach (od 776 r. p.n.e.), a także w Delfach, Nemei, Eleusis i na Istmie; cf. E. Rohlf, *Geschichte der Musikwettbewerbe und Musikpreise*, w: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, hrsg. von F. Blume, L. Finscher, Bärenreiter, t. 9: *Sachteil*, Kassel–Basel–New York–Prag 1998, s. 1992 (=MGG). W *Konradzie Wallenrodzie* starożytny ten wątek przybrany jest w historyczną – i znajdującą oparcie w kronikach Strykowskiego i opracowaniu Kotzebuego – szatę turnieju trubadurów.

³ Mam tu na myśli dostojny orszak ajojdów, bardów, minstrelów, trubadurów, truwerów, minnesingerów i meistersingerów, skaldów i skopów, rapsodów i guslarów, a także rodzimych wajdelotów, lirników, kobziarzy i dudziarzy. Łączy on w sobie reprezentantów (skrajnie) różnych stanów społecznych; ramię w ramię z anonimowymi dziadami w orszaku naszym za Orfeuszem, Homerem

i auleta Marsjasz – mitologii. Pauzaniasz, opisując mityczne dzieje igrzysk pytyjskich, w których nagrodę otrzymywano za hymn na cześć boga, wspomina Orfeusza i Muzajosa, którzy w ogóle odmówili udziału, oraz Hezjoda, który został zdyskwalifikowany, bo „śpiewowi swemu nie nauczył się akompaniować na kitarze”, w przeciwieństwie do Homera, który to potrafił (Paus. 10.7.3). Sam jednak Hezjod zgoła w innym tonie opowiada o swych przygodach konkursowych; w *Pracach i dniach* chwali się trójnogiem, który zdobył na igrzyskach pogrzebowych Amfidamanta (Hes. Op. 655) i który zresztą po powrocie do domu ofiarował helikońskim Muzom; one wszak nauczyły go śpiewać hymny, których cudowności nie sposób wypowiedzieć (tak Hezjod). Przechwałki te dają asumpt do powstania wielkiej apokryficznej tradycji, wedle której śpiewakiem pokonanym w tym konkursie był Homer. Tradycję tę cementuje anonimowy tekst *Certamen Homeri et Hesiodi* z II wieku n.e. i długi korowód tekstów późniejszych⁴. Od wieku VII n.e. organizowano zawody śpiewaków-poetów w Walii, a od wieku XII turnieje minnesingerów w Niemczech i puys w północnej Francji⁵.

W *Konradzie Wallenrodzie* do agonu dochodzi podczas patronalnego święta, uczyty wydanej przez głowę państwa krzyżackiego (tak jak w Grecji przez basileusa), jest to zatem zarazem igrzysko świeckie i kultyczne, realizacja obu kontekstów tradycyjnych dla archaicznego agonu śpiewaczego. Do boju – na Konradowe zawezwanie „barda albo menestrela” – „różni śpiewacy powstali”⁶. Przebieg pierwszej części konkursu (skwitowanej słowem „łoskot”), podczas której znudzony sędzia zasnął, znamy tylko z lakonicznych wersów wymieniających „Włocha otylego”, który „słowiczymi tony/ Konrada męstwo i pobożność chwali”, oraz trubadura „od brzegów Garony”, który zaśpiewał romans (IV, 30–48). Jest to jakby etap wstępny, gra harcowników przed pojedynkiem zasadniczym. Uczestników tej wstępnej rywalizacji było więcej, żaden jednak nie zyskał aprobaty Wielkiego Mistrza, który – nim zażądał innej pieśni, jak Penelopa od Femiosa na uczcie gachów⁷ – odprawił ich kpinią i „nagrodami pocieszenia”: „trzosem

i Hezjodem postępują średniowieczni rycerze i mieszczanie o słodkich głosach: trubadurzy Bernart de Ventadorn, Bertran de Born, Raimbaut de Vaqueiras; truverzy Adam de la Halle i Ryszard Lwie Serce; minnesingerzy Walther von der Vogelweide, Wolfram von Eschenbach et al.

⁴ Cf. P. Bassino, *The Certamen Homeri et Hesiodi*, ed. by M. Dewar et al., Berlin–Boston 2019.

⁵ Cf. MGG, loc. cit. Świecko-duchowne konfraternie zwane – jak i same konkursy – puys organizowały uroczystości i wydawały uczyty z okazji świąt maryjnych; cf. E. C. Teviotdale, *Puy*, w: *Grove Music Online*, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.22580> (d.d. 12.11.2019).

⁶ Apoteozy tego toposu w kulturze literackiej i muzycznej romantyzmu dokonały późniejsze dzieła R. Wagnera: *Tannhäuser und der Sängerkrieg auf Wartburg* (1845) i *Die Meistersinger von Nürnberg* (1868), daty podaję za MGG, s. 1993.

⁷ Femios śpiewa pieśń ponurą o odwróceniu Greków spod Troi (Od. 1.170), a życzenie Penelopy, by zaśpiewał raczej pieśń sławiącą czyny bohaterskie, stanowi dokładne odwrócenie życzeń sformułowanych przez Konrada. Konradowi po zwycięskim boju nie będzie dany powrót do Itaki. Jak zobaczymy w konkluzji: podeptanie myśli o powrocie będzie kluczową bitwą jego diabolicznego agonu.

ładownym złotem” dla Włocha i niczym – w braku dziewicy, która doceniłaby wytworną *lai* – dla trubadura. Z nimi wszystkimi mierzy się „sędziwy starzec, który u podwojów / między giermkami i paziami siedział” (IV, 61–62). Dwornej muzyce Zachodu przeciwstawiona zostaje „pruska lutnia” i „posepne jęki / niezrozumiałej litewskiej piosenki”. Jego nagrodą będą zrazu szyderstwa: „Paziowie krzyczą świsając w orzechy⁸: / »Oto jest nuta litewskiego śpiewu«” (IV, 132–133). Retoryka agonu jest wyraźna – homeryckie porównanie zestawia występ śpiewaczy z honorową „dogrywką” po przegranym turnieju rycerskim:

Jak zwyciężony rycerz na igrzysku
Zachowa życie, ale **cześć** utracą;
I dni wzgardzone wlekać w pośmiewisku,
Znowu do swego **zwycięzcy** powraca;
I raz ostatni **wyteżając ramię,**
Broń swą pod jego stopami **rozłamie:**

Tak mię ostatnia natchnęła ochota,
Jeszcze do lutni ośmieliłem rękę,
Niech wam ostatni w Litwie wajdelota
Nuci ostatnią litewską piosenkę.
(IV, 102–110; podkr. – J. C.)

O ile pieśni w stylu minstrelskim nie wzbudziły zainteresowania, o tyle ta pieśń jest dla Konrada jak rzucona rękawica; podejmuje wyzwanie i w furii osiąga szczyt, którym jest jego *Alpuhara*. Co jest stawką tego agonu? Bez wątpienia los Konrada, jego decyzja rozumiana jako skutek walki pomiędzy dwiema sprzecznymi ze sobą tożsamościami: człowiekiem zewnętrznym-cieleśnym (krzyżakiem-kochankiem) i człowiekiem wewnętrznym (Litwinem składającym siebie w ofierze całopalnej – razem z duszą – na ołtarzu ojczyzny). Św. Paweł używa słowa „agon” na oznaczenie walki między sprzecznymi dążeniami człowieka „rozdwojonego w sobie”, „bojującego”, jak powie w ślad za nim Sęp Szarzyński⁹, a także na oznaczenie „pięknych zawodów” duchowych („τὸν καλὸν ἀγῶνα ἠγωνίσμααι” – 2 Tm, 4,7, cf. 1 Tm 6,12 etc.). To samo tyczy się Witolda, który pod wpływem pieśni

⁸ Talerz pustych orzechów był nagrodą dla Rixelusa, który stanął w szranki z niemieckim minnesingerem podczas uczty „z okoliczności obioru wielkiego mistrza Winrycha von Kniprode”. Niemca uczczono zaś złotym pucharem – objaśnia Mickiewicz w przypisie historycznym do *Grażyny*; WR II, s. 59–60.

⁹ Oczywiste w moich oczach zakorzenienie agonizmu Sępowego w antropologii teologicznej św. Pawła umknęło uwadze nadzwyczaj skądinąd wytrawnych komentatorów jego sonetu IV, którzy biblijnych źródeł tego „bojowania” i jego tradycji szukają jedynie w księdze Hioba. Cf. M. Sęp Szarzyński, *Poezje zebrane*, red. K. Mrowcewicz et al., Warszawa 2001, s. 145–147. Kontekst Pawłowy w ich komentarzu pojawia się dopiero w odniesieniu do zwrotu „ciemności hetman”, gdzie przywołują Ef 6, 11–12. Na ten „militarystyczny” wątek i jego tradycję („athleta Christi”) wskazywał już J. Błoński, *Mikołaj Sęp Szarzyński a początki polskiego baroku*, Kraków 1967, s. 208.

i rozpoznania Halbana (podkreśla to zwłaszcza libretto Antonio Ghislanzoni¹⁰) przeżywa swoją litewską *metanoię*. Na topos agonu śpiewaczego nakłada się więc topos Pawłowego agonu duchowego, walki moralnej z „człowiekiem zewnętrznym”. A że „nie można dwom panom służyć” – podczas agonu na uczcie Konrad-Alf stacza śmiertelny bój o własną tożsamość. Poległ – a śmierć jego antycypuje tu teatralnie deliryczne zamroczenie, sen, w który natychmiast po dokończeniu pieśni zapada. Triumfatem w tym boju jest więc bez wątpienia Halban:

Słuchałem pieśni, zanadto, niestety!...

[...]

Wygrałeś! wojna, tryumf dla poety!

(IV, 614–629)

Osobliwe te zapętlenia stanowią oś całej konstrukcji poematu, w którym pieśń popycha słuchacza do czynu w sensie czynu zbrojnego (czyli **walki**, czyli **agonu**), ale i czynu w sensie śpiewania. Tak jak Konrad na oba śpiewy wajdeloty odpowiada swoją balladą – swoim śpiewaczym *poiein* – tak „czuły słuchacz” ma „w duszy swej dośpiewać pieśń o Aldony losach”. W osobach antagonistów widzimy tu pieśń samą i jej publiczność, której poezja „wlewa w duszę najsroźsze trucizny / Głupią chęć sławy i miłość ojczyzny” (IV, 620–621). I tak jak od czynu zależy tożsamość bohatera (czy będzie żył jako Wielki Mistrz Krzyżacki, głuchy na pieśń wajdeloty, czy upojony jej brzmieniem, wypije truciznę jako wierny swej ojczyźnie Litwin), tak od czynu czytelnika (czy dośpiewa?) zależy tożsamość poematu (czy pozostanie – w zgodzie ze swym „tekstowym” zewnętrzem wyłącznie w domenie literatury, czy też – wierny swemu wewnętrznemu ukształtowaniu zawierającemu muzyczne dyrektywy – ożyje jako pieśń). Pauliński dualizm ciała/zewnątrz i ducha/wnętrza, rozumiany w ścisłej analogii do sensu cielesnego/zewnętrznego i duchowego/wewnętrznego, ma swą dostojną tradycję w alegorii Orygenesesa i ojców Kościoła. U Mickiewicza nie chodzi jednak o „sensy” figuralne, lecz o czyn jako efekt właściwego rozumienia jego pieśni. Tekst domagałby się od czytelników działania – na niwie politycznej jako „przedśpiew Belwederu” – a od czulego słuchacza – interpretacji muzycznej.

1.2. Uczta

W ścisłym zespoleniu z zawodami bardów współwystępuje tu topos śpiewu na uczcie, któremu nieodłącznie towarzyszy wznoszenie pucharów wina. Występuje on tu w postaci odpowiadającej homeryckiemu pierwowzorowi (w kostiumie średniowiecznym). To scena śpiewu na uczcie w obliczu nierozpoznanego (jeszcze) bohatera, któremu pieśń epicka opiewa własne jego losy. Model ten

¹⁰ Do opery *I Lituani* Amilcare Ponchiello (premiera: Mediolan, Teatro alla Scala, 1875).

ustanawia pieśń Demodoka na uczcie u Feaków wobec wzruszonego do łez Odysa incognito, który – wstrząśnięty rozpoznaniem własnych losów w słowach pieśni – zakrywa twarz płaszczem (Od. 8, 44–90). Struktura *mise en abyme* – pieśni śpiewanej wewnątrz pieśni, której zasadniczy wątek narracyjny zostaje uzupełniony – tym się różni w *Konradzie Wallenrodzie* od homeryckiego wzorca, że poeta nie ogranicza się do streszczenia głównego wątku pieśni i jej muzycznego oddziaływania na odbiorców, a przytacza ją *in extenso*. Stawia to odbiorcę w nowej sytuacji: musi się on zdecydować na jakąś strategię konkretyzacji.

2. Hipoteza interpretacyjna: czuły słuchacz w duszy swej ma śpiewać

2.1. Mickiewicz śpiewa

[...] gdy piszę wiersz, to przecież śpiewam i gram. Gdybym mógł przekazać również swoje melodie [...], ufam, że znajdę kiedyś duszę podobnie nastrojoną, która wysłyszy melodię ze słów i mi ją zwróci.

(Wilhelm Müller, 8 X 1815)¹¹

Znane i już może nazbyt często cytowane są wypowiedzi i *fiorelli* Mickiewiczowskie, w których poeta nasz wyraża tę samą co autor *Winterreise* nadzieję. Wiadomo też, co zwykle z tymi wyznaniem robimy: wkładamy je co prędzej między romantyczne bajki, przejawy niepowściągniętej muzykomanii, która, nawet jeśli przystoi egzaltowanym poetom, to już na pewno nie – znającym granicę rozsądku krytykom, a tym mniej – słowa wiernie miłującym filologom. Mickiewicz był zapamiętałym wielbicielem muzyki, znał się na niej poniekąd i od jej praktykowania w przyjacielskim kole nie stronił – rzeczy to wiadome¹², choć zdumiewająco rzadko traktowane przez filologów serio. Dla poniższego wywodu, spośród biograficznie poświadczonych praktyk muzycznych poety, najważniejsza jest jego sztuka improwizacji. Mickiewicz robił swymi salonowymi występami furorę. Miały one charakter muzyczny – poeta zwykle śpiewał, w każdym zaś wypadku stanowczo wymagał instrumentalnego akompaniamentu¹³. Często jedną z ulubionych melodii grał mu na flecie – całkiem jak Konradowi

¹¹ Cit. per H. Hryszczyńska, *Wilhelm Müller – zapomniany poeta niezapomnianych pieśni*, w: *Poeeci i ich muzyczny rezonans: od Petrarki do Tetmajera; studia*, red. M. Tomaszewski, Kraków 1994, s. 93–102.

¹² Cf. F. German, *Mickiewicz i Mozart*, Katowice 1971; A. Matracka-Kościelny, *Mickiewicz, muzyczność poezji i pieśń polska*, w: *Poeeci i ich muzyczny rezonans...*; M. Cieśla-Korytowska, *Mickiewicz a muzyka, muzyka a Mickiewicz*, w: *Mickiewicz w pieśni: na głos i fortepian = in song: for voice and piano*, red. B. Stryżewska, Kraków 1998, s. 8–11. Więcej pozycji przywołuję niżej.

¹³ Cf. Relacja Mikołaja Malinowskiego (z listu do Joachima Lelewela), cit. per S. Pigoń, *Adama Mickiewicza wspomnienia i myśli*, Warszawa 1958, s. 92. Rolę muzyki w improwizacjach Mickiewicza omawia w osobnym rozdziale J. Skarbowski, „*Taka pieśń jest siła, dzielność, taka pieśń jest nieśmiertelność!*”: *rola muzyki w życiu i twórczości Adama Mickiewicza*, Kraków 2003.

w III cz. *Dziadów* – Frejend. Dla Mickiewicza więc – gdy był w swoim żywiole, gdy nawiedzało go natchnienie – poetyckie *cano* nie było klasycystyczną ozdobą, a po prostu śpiewaniem¹⁴. Co więcej – śpiewaniem „na nutę” często niewyszukaną, która nie miała – jak to sobie wyobrażam – charakteru ekspresji sensów czy emocji tekstu, jak w romantycznej pieśni przekomponowanej i jak w wielu pieśniach pisanych później do słów Mickiewicza, lecz charakter wehikularny i generatywny. Świadcowie tych wydarzeń w relacjach przywołują tu stale kilka ulubionych melodii, na czele z *Laurą i Filonem* oraz Mozartowskimi hitami: arią *Non più andrai* z *Wesela Figara* oraz duetem *La ci darem la mano* i menuetem z *Don Giovanniego*¹⁵. Znana melodia, wygodna, domowa, w bezpiecznym ambitusie, niosła improwizowane słowa, nadając im wzorzec rytmiczny, w kontra-punkcie do którego powstawały finezyjne zjawiska wersyfikacyjnej różnorodności tak typowej dla poetyckiego kunsztu późniejszego autora liryki lozańskiej¹⁶.

Mickiewicz jako filolog klasyczny¹⁷ pojmuje poezję i muzykę grecką jako dwa aspekty jednej sztuki starożytnej, w której były nierozzerwalne, szczególnie w czasach archaicznych. Filologowi w rękę pozostały tylko teksty; muzyka starożytna przepadła¹⁸. Poezie jednak wolno może – na prawach dziedziczenia liry po Orfeuszu – nieco z tej muzyki „dośpiewać” (sic! będzie tu o tym uporczywym słówku Mickiewiczowskim więcej). Mickiewicz przekonany jest o istotowym pokrewieństwie pomiędzy epiką ludową – „pieśnią gminną” – a wielką tradycją homerycką. Choć nie dysponuje wynikami badań terenowych Parry’ego i Lorda¹⁹,

¹⁴ Takież sens ma *cano* Wajdeloty: „Ja śpiewam – zawoła. – / Dawniej Prusakom i Litwie śpiewałem” (IV, 71–71).

¹⁵ „Ulubioną melodią Mickiewicza, podług której układał swoje improwizacje, była nuta do piosenki: *Już miesiąc zeszedł, psy się uśpiły*, albo menuet z Don Juana: te melodie wygrywał na flecie Frejend, ile razy Mickiewicz w kole przyjaciół improwizował”; W. Nehring, *Kurs literatury polskiej dla użytku szkół*, Poznań 1866, s. 110.

¹⁶ Nie ma oczywiście prostego przejścia od improwizacji do poezji, to dwie osobne sztuki, czego słusznie dowodzi Skwarczyńska. Wiedział o tym dobrze Mickiewicz, który surowo zabraniał notowania swoich improwizacji; zbyt wyraźne i intymne są jednak powinowactwa tych dwóch rodzajów natchnienia u autora *Dziadów*, by zbyć je tak kategorycznie, jak czyni to Rymkiewicz. Cf. S. Skwarczyńska, *Istota improwizacji i jej stanowisko w literaturze*, „Pamiętnik Literacki” 1931, s. 185–212; J. M. Rymkiewicz, *Temat Mickiewicza*, w: *Adam Mickiewicz. Wiersze i powieści poetyckie*, red. idem, Warszawa 2004.

¹⁷ W ujmując rzeczowym skrócie dokumentuje ten fakt wstępny rozdział książki A. Stępniewskiej pt. *Mickiewicz w kręgu Homera: struktura epicka „Pana Tadeusza”* (Lublin 1998). Autorka – idąc w ślady Kleinera, Sinki, Chrzanowskiego i Skwarczyńskiej – przytacza szczegółowy program klasycznych studiów Mickiewicza na Uniwersytecie Wileńskim, łącznie z pytaniami egzaminacyjnymi, na które student Mickiewicz odpowiadał po łacinie.

¹⁸ Sytuacja nie zmieniła się wiele na lepsze od czasów Mickiewicza; cf. M. L. West, *Muzyka starożytnej Grecji*, tłum. A. Maciejewska, M. Kaziński, Kraków 2003; J. G. Landels, *Muzyka starożytnej Grecji i Rzymu*, tłum. M. Kaziński, Kraków 2003.

¹⁹ Vide A. B. Lord, *Pieśniarz i jego opowieść*, red. G. Godlewski, tłum. P. Majewski, Warszawa 2010.

jego prelekcje paryskie o epice serbskiej, podobnie jak same przypisy do *Grażyny* i *Konrada Wallenroda*, dobitnie o tym świadczą²⁰.

2.2. Konwencja jako *ograne-obstacle* interpretacji muzycznej

Muzycznoliterackie określenia genologiczne w tytułach części (II: hymn [do Ducha św.], pieśń [*Wilija*], III: pieśń z wieży, IV: pieśń i powieść wajdeloty, ballada) należą do *paratexte/péritexte* Genettiańskiego²¹ w pozycji tytułu. Pojawiają się także w samym tekście, który je muzycznie dookreśla: „z hymnu zstąpił do prostej piosenki” (IV, 254). Czy przez ich użycie – połączone z ich jednoznacznie muzycznym rozumieniem w warstwie diegetycznej – nie wpisuje Mickiewicz elementu muzycznego w strukturę swoich poematów poprzez rodzaj wcielenia, instrukcji wymagającej aktualizacji? Oto inna od utartej²² droga lektury poematu: „naiwnie” wziąć serio powyższe określenia i pozostałe wyznaczniki przynależności do tradycji muzyki epickiej. Hipoteza interpretacyjna jest więc prostym zawieszeniem przekonania o czystej konwencjonalności ewidentnych i licznych sygnałów muzycznej tożsamości prezentowanej pieśni; stwarza dodatkową perspektywę lektury estetycznej ponad „oczywistościami” konwencji gatunku w kontekście intelektualnym traktatu Królikowskiego, w którym ostry podział między poezją a muzyką jawi się jako przebrzmiały²³.

Załóżmy więc, że Mickiewicz, grając konwencją walterskottowsko-bajronowskiej kreacji historycznej²⁴, zasłaniając się tomami kronik, stworzył nie tylko „broszurę polityczną” czy niedoścignione studium tragizmu zdrady, ale i muzycznoliteracką

²⁰ Cf. T. Sinko, *Mickiewicz i antyk*, Wrocław–Kraków 1957, s. 489. Mickiewicz mówił też o „koniecznym połączeniu liryki z muzyką” i uważał, że „ułamki tej wzniosłej muzyki zachowane [są] między ludem”; T. Sinko, op. cit., s. 495. Cf. J. Krzyżanowski, *O ludowości Mickiewicza*, w: *Paralele: Studia porównawcze z pogranicza literatury i folkloru*, Warszawa 1961, s. 320–349. Krzyżanowski przypomina tu, że dla Mickiewicza Homer był poetą „arcy ludowym”, zaś kreacje typu wajdeloty są wyrazem poszukiwania „rodzimego Homera” na wzór Osjana. To wszystko naturalnie pokłosie poglądów Herdera: „Der größte Sänger der Griechen, Homerus, ist zugleich der größte Volksdichter”; J. G. Herder, *Werke in zehn Bänden*, t. 3, Frankfurt am Main 1990, s. 320. Cit. per J. Billings, *Epic and Tragic Music: The Union of the Arts in the Eighteenth Century*, „Journal of the History of Ideas” 2011, t. 72, nr 1, s. 99–117.

²¹ G. Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris 1982. Krótkie przypomnienie w: M. Roy, *Du titre littéraire et de ses effets de lecture*, „Protée” 2012, t. 36, nr 3, s. 47.

²² Nadzwyczaj kompetentny przegląd interpretacji *Konrada Wallenroda* na przestrzeni niemal dwóch wieków od powstania, począwszy od uwag samego poety przez kolejne pokolenia czytelników (krytyków, filologów, poetów), daje w swym wstępie do tego dzieła S. Chwin; A. Mickiewicz, *Konrad Wallenrod*, red. S. Chwin, Wrocław–Warszawa–Kraków 1998. Z. Libera opracował wcześniej poręczny przegląd wypisów i materiałów do lektury kontekstowej poematu: Z. Libera, „*Konrad Wallenrod*” *Adama Mickiewicza*, Warszawa 1966.

²³ Cf. J. F. Królikowski, *Prozodya polska, czyli o śpiewności i miarach języka polskiego z przykładami w nótach muzycznych*, red. J. A. Munk, Poznań 1821, s. 1.

²⁴ Cf. J. Ujejski, *Byronizm i skotyzm w „Konradzie Wallenrodzie”*, w: *Romantycy*, red. Z. Libera, Warszawa 1963, s. 23–54.

etiudę, udaną próbę wszczęcia sztuki dźwięków w tkanę czysto „tekstowego” utworu. „Maska historyczna nie wyczerpuje ukształtowania tej dziwnej struktury” – powiada Kleiner²⁵. Tak jak wykazanie daleko idących zbieżności z rozwiązaniami Scotta nie prowadzi do unieważnienia oryginalności artystycznej sumy pod względem idei (tj. wallenrodyzmu, umownie, dania mu żywego kształtu poetyckiego), tak tutaj konwencjonalność i wtórność muzyczno-literackich ustawiń nie unieważnia ich potencjalnie innowacyjnej funkcji artystycznej.

W książce, która zaprzętała umysł Mickiewicza podczas powstawania *Konrada Wallenroda*, Królikowski rozważa problem dwuznaczności poetyckiego „śpiewania”: „Nie wszystko, co poeta nazwał śpiewem, jest nim istotnie [...] ażeby śpiewy były dobrymi, powinien poeta choć w małej części być muzykiem”²⁶. Być może słowa te – rozumiane także w kontekście sporu z klasykami – Mickiewicz potraktował jako wyzwanie dla swego pióra.

Liczne muzyczne wyznaczniki genologiczne²⁷ tekstu są jednak dla nas całkowicie przezrocyste i funkcjonują jako wytarte etykiety konwencji²⁸. Jesteśmy na nie głusi. W „słowniku” walterskotowskiej stylizacji „pieśń” znaczy „wiersz”, „śpiewać” znaczy „pisać”; „minstrel”, „bard”, „śpiewak”, „wajdelota” znaczą – „poeta”. Oślepiąco jaskrawym świadectwem tego procesu jest leksykalizacja jednej z tych „wytartych metafor” z *Konrada Wallenroda*, która okazała się prawdziwie skrzydlata: „dośpiewać [sobie]”:

Taka pieśń moja o Aldony losach
Niechaj ją anioł <muzyki> harmonii²⁹ w niebiosach,
A czuły słuchacz w duszy swej dośpiewa.
(VI, 289–291)

²⁵ J. Kleiner, op. cit., s. 95.

²⁶ J. F. Królikowski, op. cit.

²⁷ Elementy te mogą być rozpatrywane jako szczególna klasa „interpretantów muzycznych” w terminologii Aleksandry Riemann, pod warunkiem, że rozumiane są **już** w perspektywie badań muzyczno-literackich; tutaj istotny jest ich „obiektywny” charakter niezależny od faktu, że zwykle **nie** prowadziły do przyjęcia „muzycznego stylu odbioru”. W tym sensie przedmiotem tego artykułu jest także zbadanie powodów, dla których muzyczne sygnały genologiczne neutralizowane były w odbiorze do tego stopnia, że nie stawały się w odczytaniach (nawet będących dziełem muzyków) muzycznymi interpretantami. Cf. A. Riemann, *Muzyczny styl odbioru tekstów literackich*, Poznań 2003.

²⁸ Tym różnią się od standardowych metafor wytartych/martwych, że postrzegane są tak nie tyle przez „nadużycie” i „utrata świeżości poznawczej”, ale raczej zostają z miejsca unieważnione jako należące do „słownika kodu konwencji”.

²⁹ W pierwszych wydaniach zamiast „harmonii” jest w tym miejscu „muzyki”, co zauważył J. Kleiner, op. cit., s. 98. Szczegółowo sprawa przedstawia się następująco (autografu pieśni IV nie mamy): „anioł muzyki” jest w pierwodruku; A. Mickiewicz, *Konrad Wallenrod: powieść historyczna z dziejów litewskich i pruskich*, nakładem Autora, K. Kray, Petersburg 1828, s. 88. Powtarza to naturalnie nieautoryzowany przedruk krakowski w drukarni Braci Gieszkowskich z tegoż roku (s. 88). Tak samo jest w wydaniu paryskim z 1829 r. (s. 103). „Anioł harmonii” [sic!]

Otóż *Praktyczny słownik współczesnej polszczyzny* pod redakcją Haliny Zgółkowej wprost (jako drugie znaczenie) podaje następującą definicję czasownika „dośpiewać”: „Zrozumieć coś, pojąć coś, co nie zostało jasno i do końca sformułowane”, i jako przykład tego znaczenia przytacza następujące zdanie: „**Resztę** czuły słuchacz w duszy swej dośpiewa (Adam Mickiewicz)”³⁰ (sic!, podkr. – J. C.). Trudno o bardziej dowodną ilustrację gwałtu na tekście poematu, którego dopuszczano się w ramach utartego, antymuzycznego paradygmatu jego lektury. Uprzedzenie doprowadziło leksykografa do **bardzo znamiennego** przeinaczenia cytowanych słów. Nie żadną przecieź „resztę” (w domyśle: biegu zdarzeń, sytuacji) ma „dośpiewać” czuły słuchacz, lecz właśnie **pieśń**. Leksykalizacja znaczenia, które obecnie SJP PWN kwalifikuje już jako potoczne, lapidarnie definiując je jako „domyślić się dalszego ciągu czegoś”, jest faktem. Powstaje pytanie, czy w cytowanym pierwotnym użyciu tego sformułowania miało ono li tylko charakter metaforyczny (jak twierdzą autorzy SJAM³¹), czy może – wedle naszej hipotezy – literalny.

Muzyczna konwencja powieści poetyckiej jest w świetle tych uwag wyraźnie *organe-obstacle* muzycznej lektury: zarazem stanowi do niej pobudkę, jak i skuteczne znieczulenie. Konwencja wytwarza właściwą jej, przynależną do gatunku – głuchotę. Carolyn Abbate pisze o operowej głuchocie na śpiew – wynikającej właśnie z konwencji. W operze wszak wszyscy śpiewają *de facto*, tj. na scenie, ale tylko czasem **w świecie przedstawionym**. Momenty, w których granica ta jest naruszana, gdy postaci świadome są tego, że właśnie śpiewają, stanowią miejsca szczególnej intensywności działania operowego medium. Warunkiem jednak „codziennego” rozumienia opery jest właśnie neutralizacja śpiewu poprzez konwencję, wzięcie go poza nawias „realności” świata rozgrywającego się na scenie. Odpowiada to przeciwstawieniu śpiewu **noumenalnego** śpiewowi **fenomenalnemu**³². O ile w operze **my, publiczność, słyszymy śpiew**, którego **nie słyszą operis personae**, o tyle w powieści poetyckiej **nie słyszymy żadnego śpiewu**, chociaż **słyszają go** i przeżywają bohaterowie poematu w scenach muzycznych. Nadto: śpiewający głos epickiego narratora jest dla nas fizycznie niesłyszalny, ale rozumiemy, że właśnie jako **głos śpiewający** należy do świata przedstawionego (odwrotnie niż w operze). Okoliczność ta zamiast prowadzić nasze czynności

pojawia się w wydaniu petersburskim z 1829 r. (s. 91). Pierwotne brzmienie ustępu wzmacnia tylko nasz kierunek interpretacyjny. Co więcej, paryskie wydanie Jełowickiego (*Poezje*, t. 2, Paryż 1838, s. 106) wraca do „anioła muzyki”. Także jest w wydaniu Nehringa, które nb. nie notuje „harmonii” wśród odmian tekstu; *Dziela Adama Mickiewicza*, Lwów 1893, s. 179.

³⁰ *Praktyczny słownik współczesnej polszczyzny*, red. H. Zgółkowa, Poznań 1996, t. 9, s. 190.

³¹ Cf. hasło „dośpiewać” w: *Słownik języka Adama Mickiewicza*, red. K. Górski, S. Hrabec, Wrocław 1971.

³² Cf. C. Abbate, *Unsung voices: opera and musical narrative in the nineteenth century*, Princeton 1991, passim.

czytelnicze do estetycznej konkretyzacji śpiewającego głosu – prowadzi zwykle do efektu wprost przeciwnego, mianowicie do jego przezroczystości estetycznej. Dla Kleinera „motywy historyczne – uczta rycerska, śpiewak [...] nie przekraczają bladej konwencjonalności”, a śpiewane przez Halbana i Konrada pieśni nie dają im nawet „piętna poety”³³ (a co dopiero: śpiewaka!).

W *Konradzie Wallenrodzie* chwyt przemiany czytanego tekstu w słuchaną pieśń epicką stosowany jest na znacznie szerszą skalę niż w *Grażynie* (cf. *Grażyna*, w. 424–430 oraz w. 99–103 w „Epilogu wydawcy”). Dzieje się to poprzez wszczęcie w jego ciąg „numerów muzycznych” śpiewanych w świecie przedstawionym pieśni, które stopniowo odsłaniając i sugerując – „jak w zwierciadle, niejasno” – przeszłe i przyszłe losy bohaterów, liczą zawierający je tekst poematu w ichże własny rząd genologiczny: w rząd pieśni. Tak jednak, jak chwiejne są i niepewne momenty „przejrzenia” czy „rozpoznania”, gdy tajemnicza tożsamość Waltera Alfa i wielkiego mistrza krzyżackiego (a także cudzego młodzieńca z *Wili* oraz męża Aldony) staje się dla słuchaczy coraz bardziej niewątpliwa, tak i utożsamienie ciała tekstu napisanego z pieśnią, której głos mamy za zadanie muzycznie usłyszeć, ma charakter migotliwy i rozedrgany. Kluczowa jest wspólnota środków, która buduje z tej „rozedrganej” tożsamości medialnej tekstu³⁴ zdumiewające *pendant* tak samo niepewnej tożsamości protagonisty. Można więc mówić o oscylacji tożsamości głównego bohatera między osobą Konrada i Waltera Alfa (a pod tym nazwiskiem – nieznanego z imienia syna litewskich wielmożów) w paraleli do muzycznoliterackiej oscylacji tożsamości utworu jako pieśni epickiej zawieszanej między bytem literackim a bytem muzycznym. Środkiem utożsamienia jest relacja między *mythosem* śpiewanym w pieśniach wewnątrz utworu a *mythosem* poematu jako całości: niosąc tę samą historię, stają się tymże samym, mianowicie pieśnią. Tekst jawi się jako partytura takiej pieśni epickiej, przeznaczona do śpiewania „w duszy”. Dostrzegamy oczywiście paradoks takiej „partyтуры”: wszak muzyka, którą zawiera, to tradycja oralna; tym bardziej więc jednak sam zapis sprowadza się do charakteru „podpórki”, drugorzędnej notatki, która ożywa dopiero w śpiewaniu; daleko mu do *opus perfectum et absolutum*, co zresztą widoczne jest aż nadto we fragmentarycznym i „nieuporządkowanym” układzie partii tekstu.

Być może pokrewny program szkicuje (choć pesymistycznie) metapoetycki sonet zderzający ze sobą ideę *ut pictura poiesis* z ideą *ut musica poiesis* [*Poezyjo! Gdzie cudny pędzel twojej ręki...*], w którym pióro „zamiast pieśni,

³³ J. Kleiner, op. cit., s. 94, 76.

³⁴ Cf. A. Wnuk, *Polska romantyczna powieść poetycka: wyznaczniki i konteksty gatunkowe*, Warszawa 2014, s. 9–11. Wewnętrzne sprzeczności i rozchwianie tożsamości gatunkowej powieści poetyckiej są opisywane przez autorkę na gruncie gatunków literackich – tutaj model ten rozszerza się na gatunki muzyczne.

znaki niepojęte kreśli: / Muzyczne znaki pieśni... Lecz ta pieśń, niestety, / Nigdy jej miłym głosem nie będzie śpiewana!...”³⁵. Umęczony skreśleniami brulion tego niedokończonego i nieogłoszonego przez poetę tekstu, pisanego tuż przed *Konradem Wallenrodem* (1825–1826), jawi się jak ślad po stoczonym przez Mickiewicza zmaganiu zakończonym klęską (poety – to jasne, bo pracę nad sonetem zarzucił – ale czy zatem i poezji?). Trudno nie dosłyszeć wewnętrznego, uporczywego („muzycznego”) asonansu „kręśli / pieśni”, który niebezpiecznie konkuruje z „ważniejszym” (poetyckim) porządkiem rymów łączących oba tercety sonetu: „myśli / kryśli”, „poety / niestety”, „pana / śpiewana”. Dwakroć w skreślonych wersach odcyfrowujemy w miejscu „znaków” – „noty” (sc. nuty): „<Noty, których nikt nigdy grać dla niej [nie będzie]> / <Chybaby nią litewskie ozwały się flety>”³⁶.

O ile u Królikowskiego tymczasowe rozłączenie muzyki i poezji miało prowadzić do przywrócenia jedności w **głośnym** wykonywaniu obu, o tyle u Mickiewicza powstałby inny model estetycznego zespolenia obu pierwiastków. Śpiewać ma bowiem czuły słuchacz „w duszy”, a anioł „w niebiosach” – wyraźnie nie chodzi tu zatem (w każdym razie: nie prymarnie) o „śpiewanie w głos”, lecz o zaangażowanie muzycznej wrażliwości i słuchowej imaginacji do odbioru dzieła; o muzyczną konkretyzację miejsc niedookreślenia jako alternatywę wobec ich estetycznego unieważnienia w duchu „lektury poprzez konwencję”.

3. Ostatni bój: *Alpuhara*

Rozważanie struktury agonu zogniskowanej w IV pieśni *Konrada Wallenroda* doprowadziło nas do miejsca, w którym paść musi pytanie o konkretny kształt muzyczny ballady *Alpuhara* zadysponowany przez tekst poematu. W tym jednak miejscu wypada zawiesić bieg wywodu. Zagadnienie to – choć kluczowe dla pełnego **wysłyszenia** kształtu Konradowego agonu – doniosłością swą przekracza skromne ramy tego szkicu. Teza jednak, na której obronę nie ma tu miejsca, jest taka: „dzikim tonem” Konrada stropiony Halban zmuszony jest akompaniować na „tę nutę dziecinną”, śpiewaną „w dolinie”, na którą Konrad zwykł „zawsze nucić”. To nic innego jak *Laura i Filon*, ulubiona piosenka, którą na flecie na Litwie grywał Mickiewiczowi Antoni Frejend. Jeśli hipoteza ta jest słuszna³⁷, *Alpuhara* byłaby nie tylko prefiguracją czy też pijackim wyznaniem wszem wobec

³⁵ A. Mickiewicz, *Poezye*, t. 1, Kraków 1899, s. 167. Wyjątkowo podaję tekst za tym wydaniem, ze względu na zachowanie zapisu uwypuklającego chwiejny status głoski zanotowanej tu jako „é”, a w WR jako „y”. Cf. WR I, s. 263.

³⁶ Uwagi o tekstach i ich odmiany, vide WR I, s. 559.

³⁷ Szczegółową argumentację, obejmującą także źródłowy przegląd kompozycji muzycznych do tekstu *Alpuhary* przedstawiam w studium pt. *Mickiewiczowska melodia ballady „Alpuhara”: „Laura i Filon”? (w przygotowaniu)*.

(a jednak wciąż bez ujawnienia się!) decyzji o zdradzie, która dokonała się w bohaterze, nie tylko „karykaturą” moralnej ohydy takiej zdrady, antycypującym wyrzutem sumienia czy też dojściem do głosu Konradowego Mr. Hyde’a, ale byłaby też upiornym, brutalnym zdeptaniem niewinnego marzenia o powrocie na Litwę w przeblasku straceńczego jasnowidzenia, po którym natychmiast następuje zamroczenie. Beztroska płynność sielankowej kantyleny *Filona* unieść musiałaby zgrozę naturalistycznych opisów zdradzieckiego pocałunku, konwulsji i śmierci. Jako taka byłaby prefiguracją samobójczej śmierci Konrada, który wyrzeka się wszystkiego, co najdroższe, w tym – o paradoksie! – miłości do Aldony, duszy własnej i własnej ojczyzny – z miłości do Litwy, w paroksyzmie wionącej wampiryczną grozą „patriotycznej frenezji”³⁸. Tym samym dopełniałby się obraz stoczonego tu agonu. Odpowiadając na oba śpiewy wajdeloty tak skonstruowaną balladą, ginąłby Konrad od ciosu zadanego sobie samemu, swoim najgłębszym pragnieniom, a zatem swojej własnej tożsamości. Jednocześnie wszak byłby to ostateczny triumf właśnie jego tożsamości narodowej, triumf prowadzący do unicestwienia jednostki i jej pragnień. Powyższe rozważania, choć dowodzą konieczności lektury muzycznej tekstu Mickiewicza, ograniczają się do warstwy funkcjonalno-symbolicznej takiej lektury. W całościowym opracowaniu konieczne jest ujęcie aspektu estetycznego wskazanego zestawienia tekstu z muzyką.

Uczta to w warstwie sytuacyjnej śpiewaczy turniej, podany w truwersko-trubadurskiej stylizacji i osadzony w homeryckiej tradycji genologicznej eposu. „Szkatułkowe” umieszczenie pieśni w pieśni – powielając chwyt homerycki – włącza w krąg tożsamościowego „rozchwiania”, „niejednoznaczności” właściwych prezentacji poszczególnych bohaterów – samą tożsamość medialną poematu. Agon muzycznoliteracki okazuje się tu figurą i inscenizacją istotnej walki wewnętrznej, która toczy się o tragiczną decyzję tożsamościową rozdwojonego w sobie bohatera. Sprawa rozstrzyga się w ogniu walki na pieśni, w której celnie ugodzony oboma śpiewami wajdeloty Konrad – odpowiada pieśnią samobójczą.

Bibliografia

- Abbate, Carolyn, *Unsung voices: opera and musical narrative in the nineteenth century*, Princeton 1991.
- Bassino, Paola, *The Certamen Homeri et Hesiodi*, ed. by M. Dewar, K. Pollmann, R. Scodel, *Texte und Kommentare. Eine alterumswissenschaftliche Reihe*, Berlin–Boston 2019.
- Billings, Joshua, *Epic and Tragic Music: The Union of the Arts in the Eighteenth Century*, „Journal of the History of Ideas” 2011, t. 72, nr 1.

³⁸ Cf. M. Janion, *Życie pośmiertne Konrada Wallenroda*, Warszawa 1990, s. 158.

- Błoński, Jan, *Mikołaj Sęp Szarzyński a początki polskiego baroku*, Kraków 1967.
- Cieśla-Korytowska, Maria, *Mickiewicz a muzyka, muzyka a Mickiewicz*, w: *Mickiewicz w pieśni : na głos i fortepian = in song : for voice and piano*, red. B. Stryżewska, Kraków 1998.
- Genette, Gérard, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris 1982.
- German, Franciszek, *Mickiewicz i Mozart*, Katowice 1971.
- Herder, Johann Gottfried, *Werke in zehn Bänden*, t. 3, Frankfurt am Main 1990.
- Hryszczyńska, Helena, *Wilhelm Müller – zapomniany poeta niezapomnianych pieśni*, w: *Poeci i ich muzyczny rezonans: od Petrarki do Tetmajera; studia*, red. M. Tomaszewski, Kraków 1994.
- Janion, Maria, *Życie pośmiertne Konrada Wallenroda*, Warszawa 1990.
- Kleiner, Juliusz, *Mickiewicz. Dzieje Konrada*, cz. 2, Lublin 1948.
- Królikowski, Józef Franciszek, *Prozodya polska, czyli o śpiewności i miarach języka polskiego z przykładami w nótach muzycznych*, red. J. A. Munk, Poznań 1821.
- Krzyżanowski, Jan, *O ludowości Mickiewicza*, w: *Paralele: Studia porównawcze z pogranicza literatury i folkloru*, Warszawa 1961.
- Landels, John Gray, *Muzyka starożytnej Grecji i Rzymu*, tłum. M. Kaziński, Kraków 2003.
- Libera, Zdzisław, „Konrad Wallenrod” Adama Mickiewicza, wyd. 1, Warszawa 1966.
- Lord, Albert Bates, *Pieśniarz i jego opowieść*, red. G. Godlewski, tłum. P. Majewski, Warszawa 2010.
- Matracka-Kościelny, Alicja, *Mickiewicz, muzyczność poezji i pieśń polska*, w: *Poeci i ich muzyczny rezonans: od Petrarki do Tetmajera; studia*, red. M. Tomaszewski, Kraków 1994.
- Mickiewicz, Adam, *Konrad Wallenrod: powieść historyczna z dziejów litewskich i pruskich*, nakładem Autora, K. Kray, pierwodruk, Petersburg 1828.
- Mickiewicz, Adam, *Dzieła Adama Mickiewicza*, Lwów 1893.
- Mickiewicz, Adam, *Poezye*, t. 1, Kraków 1899.
- Mickiewicz, Adam, *Konrad Wallenrod*, red. S. Chwin, Wrocław–Warszawa–Kraków 1998.
- Mickiewicz, Adam, *Dzieła*, red. Z. J. Nowak, M. Prussak, Z. Stefanowska, Cz. Zgorzelski, Wydanie Rocznicowe, Warszawa 1993–2005, t. 1–17.
- Nehring, Władysław, *Kurs literatury polskiej dla użytku szkół*, Poznań 1866.
- Pausanias, *Pausaniae Graeciae descriptio*, Lipsiae 1903, <http://www.perseus.tufts.edu/> (d.d. 30.03.2019).
- Pigoń, Stanisław, *Adama Mickiewicza wspomnienia i myśli*, wyd. 1, Warszawa 1958.
- Praktyczny słownik współczesnej polszczyzny*, red. H. Zgólkowa, wyd. 1, t. 9, Poznań 1996.
- Riemann, Aleksandra, *Muzyczny styl odbioru tekstów literackich*, Poznań 2003.
- Rohlf, Eckart, *Geschichte der Musikwettbewerb und Musikpreise*, w: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart: allgemeine Enzyklopädie der Musik*, hrsg. von F. Blume, L. Finscher, t. 9: *Sachteil*, Kassel–Basel–New York–Prag 1998, (=MGG).
- Roy, Max, *Du titre littéraire et de ses effets de lecture*, „Protée” 2012, t. 36, nr 3.
- Rymkiewicz, Jarosław Marek, *Temat Mickiewicza*, w: *Adam Mickiewicz. Wiersze i powieści poetyckie*, red. idem, Warszawa 2004.

- Sęp Szarzyński, Mikołaj, *Poezje zebrane*, red. K. Mrowcewicz, A. Karpiński, R. Grzeško-
wiak, Warszawa 2001.
- Sinko, Tadeusz, *Mickiewicz i antyk*, Wrocław–Kraków 1957.
- Skarbowski, Jerzy, „*Taka pieśń jest siła, dzielność, taka pieśń jest nieśmiertelność!*”: rola
muzyki w życiu i twórczości Adama Mickiewicza, Kraków 2003.
- Skwarczyńska, Stefania, *Istota improwizacji i jej stanowisko w literaturze*, „Pamiętnik
Literacki” 1931.
- Słownik języka Adama Mickiewicza*, red. K. Górski, S. Hrabec, Wrocław 1971.
- Stępniewska, Agnieszka, *Mickiewicz w kręgu Homera: struktura epicka „Pana Tadeusza”*,
red. Wydawnictw Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, wyd. 1, Lublin 1998.
- Teviotdale, Elizabeth C., *Puy*, w: *Grove Music Online*, 2001, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.22580> (d.d. 12.11.2019).
- Ujejski, Józef, *Byronizm i skottyzm w „Konradzie Wallenrodzie”*, w: *Romantycy*, red.
Z. Libera, Warszawa 1963.
- West, Martin Litchfield, *Muzyka starożytnej Grecji*, tłum. A. Maciejewska, M. Kaziński,
Kraków 2003.
- Wnuk, Agnieszka, *Polska romantyczna powieść poetycka: wyznaczniki i konteksty gatun-
kowe*, Warszawa 2014.

JAN WAWRZYNIEC CZARNECKI, urodzony w 1989 r. w Warszawie, dr filozofii (Padwa), absolwent MISH Uniwersytetu Warszawskiego i ZPSM II st. im. F. Chopina w Warszawie. Był badaczem wizytującym na uniwersytetach w Edynburgu i Lille. Wykłada język i literaturę polską oraz *Word and Music Studies* na Uniwersytecie w Kolonii.