

MAŁGORZATA KRÓL

PIOSNKI NIE TYLKO ZANA – NAWIĄZANIA I KONTYNUACJE

Zan przyznawał się w liście z 1830 roku kierowanym do Marii Puttkamerowej do tego, że pisał swe wiersze, piosnki, aby „[...] ułożyć w sposób wiernie przedstawiający historię wzruszeń serca i wyobraźni [...]”¹. Ten, jak mawiali o nim przyjaciele, profesor poezji czy jak go określiła Danuta Zamaćńska: „[...] uroczy uczeń szkoły uczuć, któremu profesorowali Karpiński, Książnin, Szymanowski [...]” – potrafił wzruszać. Powszechną opinię o jego młodzieńczych piosnkach zawiera list Malewskiego do Jeżowskiego:

Tomasz za swojego *Skowroneczka* ma już pomnik zapewniony. Ależ, bo jaka to pieśń! Podoba się każdemu, bo albo przeszłość przypomina albo przyszłość wróży albo teraźniejszość ozdabia. [KF IV, 39–40]²

Później bywało różnie. Wspomniana już Danuta Zamaćńska, przygotowawszy do druku *Wiersze i piosnki Tomasza Zana*, pokusiła się o refleksję, iż edytor nie cieszył się znaleziskami z lat 1835–1836:

Teksty z tego okresu spowijają gęste chmury grafomanii [...]. Z raju, jakim jest dla badacza konwencji literackich wczesna twórczość Zana, ze świata idylli, elegii żartobliwej i smutnej piosenki miłosnej trzeba się przenieść na jałowe piaski długich przeważnie okolicznościowych

¹ *Listy z zesłania*, t. 2: *Krąg Tomasza Zana, Jana Czeczota, Adama Suzina*, oprac. Zbigniew Sudolski, Warszawa 1999, s. 278.

² *Archiwum filomatów, cz. I: Korespondencja 1815–1823*, wyd. Jan Czubek, t. I–V, Kraków 1913, W tekście głównym posługuję się skrótem KF, po którym zamieszczam tom i numer strony.

i zupełnie niezobiektywizowanych utworów. [...] Właściwe Zanowi moralizowanie staje się coraz banalniejsze, nudniejsze, smutniejsze. Oczywiście potrzeby archiwalne usprawiedliwiają i tę część publikacji, ale edytor bardziej martwił się niż cieszył znaleziskami z tego okresu³.

Tę opinię można niestety odnieść może nie do większości, ale do znacznej części wierszy poetów krajowych drugiego czy dalszych szeregów. Wierszy najczęściej niewydanych, pozostających w literackich archiwach. Dla przykładu: ogłaszając odnalezione w zbiorach tej części Archiwum Filomatów, która przechowywana jest w Dziale Zbiorów Specjalnych Biblioteki Uniwersyteckiej KUL, późne wiersze i piosnki Czeczota, dostrzegając ich znikomą wartość poetycką, sama pokusiłam się o podobną refleksję:

Już zacytowane przeze mnie krótkie fragmenty [...] odczytanych wierszy Czeczota dość sugestywnie przekonują o nader niskiej ich wartości artystycznej i znikomej potrzebie zajmowania się nimi bardziej skrupulatnie aniżeli miało to miejsce powyżej [...]⁴.

Na koniec postawiłam pytanie o sensowność tego typu prac. Pisałam:

Działy rękopisów bibliotek polskich zawierają mnóstwo niepublikowanych utworów różnych czasów i epok, i nie tylko twórców drugorzędnej literatury, ale i tych z literackiej czołówki. Czy warto je wszystkie „odgrzebywać” skoro nawet ranga poetyckich utworów, powstających w najbliższym otoczeniu Mickiewicza, nie jest przesadnie wysoka?⁵

³ Danuta Zamaćńska, *Wiersze i piosnki Tomasza Zana*, w: *Archiwum literackie*, red. Kazimierz Budzyk i in., t. VII: *Miscellanea z lat 1800–1850*, red. nauk. Czesław Zgorzelski, Wrocław 1963, s. 5–6.

⁴ Małgorzata Cwenk [Król], *Czczot (jeszcze) nieznanym. Uzupełnienie «Poezyi Filomatów»* J. Czubka, w: *W cieniu Mickiewicza*, red. Jacek Lyszczyzna i Małgorzata Bąk, Katowice 2006, s. 214.

⁵ Tamże, s. 222.

Ale to nasz odbiór i nasze wartościowanie. Przekonania edytorów-fachowców, badaczy-znawców szukających konwencji, tradycji, intertekstualności... Nie chcę poddawać pod dyskusję istotnej części procesu analizy i interpretacji, jaką jest wartościowanie. Bo rzecz jasna nie można stawiać na równi tych tekstów i utworów Mickiewicza, Słowackiego i innych geniuszy poezji. Ale piosnki, pieśni, ballady – innymi słowy teksty, których ważnym elementem była muzyka – ówczasie, w XIX wieku, powstawały i były (i chyba nadal są – choć już z innych powodów) ważne. Ważne nie jako świadectwa szczytowych osiągnięć lirycznych, ale jako dokumenty pewnego zjawiska kulturowego. Te utwory zniewolonemu społeczeństwu były potrzebne i głównie dlatego powstawały. Wszak to do żyjących na przełomie XVIII i XIX wieku Polaków kierował swe słowa Jan Paweł Woronicz, przygotowując rozprawę *O pieśniach narodowych* (1803), rozprawę postulującą stworzenie narodowego pieśnioksięgu polskiego. Woronicz przekonywał:

[...] nie każdy może mieć kosztowne obrazy i sztychy, a każdy nieprzyjaciel może je wydrzeć i zatracić. Więc to pewniejsze, co w ustach niewygnanych pokoleń nie boi się oręza⁶.

Projekt Towarzystwa Przyjaciół Nauk miał za cel „[...] nie tylko język, ale i sławę narodową niespożytym narzędziem na rozwalinach świata wyżłobić”⁷. Podobnie motywował fakt powstania *Śpiewów historycznych* Julian Ursyn Niemcewicz. W odróżnieniu nawet od jego dum, które realizowały model gatunku, łącząc wątek historyczny z nastrojem i refleksją liryczną, a zalecenia poetyki klasycystycznej z wpływem osjanizmu, właściwe śpiewy historyczne to utwory pozabawione zasadniczo ambicji artystycznych, które swym łatwym kształtem służyć miały popularyzacji historii. Niemcewicz był – to określenie Kleina – najbardziej giętki wśród ówczesnych pisarzy, najlepiej rozumiejący chwilę i społeczeństwo, może nie najwyższy

⁶ Jan Paweł Woronicz, *O pieśniach narodowych*, w: *Pisma rozmaite J. P. Woronicza, biegiem lat ułożone*, t. 1, Kraków 1832, s. 118.

⁷ Tamże.

talentem i artyzmem, ale przewyższający wszystkich zręcznością i łatwością pisania. Spełnił najlepiej narodową dążność ówczesnej literatury. W *Śpiewach historycznych* wykonał częściowo Woronieczowy plan narodowego pięcioksięgu, którym gorąco zainteresowało się Towarzystwo Przyjaciół Nauk w Warszawie. Staszic w kwietniu roku 1806 dokładniej plan sprecyzował. Pragnął, aby „[...] przebiegłszy całą historię zebrać główne czyny obywatelskie, bohaterskie lub nadzwyczajne cnoty”. Miały być to śpiewy z dodaniem „muzyki i kopersztuchów”, bo w sentymentalnej epoce rozbudziło się zamiłowanie do pieśni z towarzyszeniem gitary lub klawikordu. Miały przybliżyć historię narodu i ojczyzny, a jak chciał Staszic, sprawić, „[...] aby matki gadając, czytając, śpiewając, okazywały nieustannie swoim dzieciom ich przodków dzieje, aby w swych zabawach nawet były zawsze polskich dzieci matkami, nie macochy”⁸. Śpiewy były pierwszym literackim narzędziem szerzenia patriotyzmu, pierwszą książką, która spełniła zadanie, mające potem przypaść poezji wieszczów. Oni tę potrzebę narodu ujęli w lapidarne Mickiewiczowskie „Pieśń ujdzie cało...” czy rozwinięte przez Słowackiego „Pieśń żyje wieki...”.

Ale pieśń XIX wieku, co podpowiadają słowniki: *Lindego, Warszawski* czy wcześniejsze poetyki, posiadała przynajmniej trzy odrębne znaczenia: 1) muzyczne, 2) muzyczno-poetyckie, 3) literackie. Linde utożsamiał pieśń z pieniem, śpiewaniem, ale też podkreślał jej związki z poezją. *Słownik warszawski* podawał dłuższy szereg synonimów: „śpiew, śpiewanie, pienie, melodia”, aby następnie zaznaczyć związki z poezją – czyli pieśń jako „utwór wierszowany do śpiewu, gatunek utworu poezji lirycznej”. Wreszcie dodawał też znaczenie z punktu widzenia kompozycji – czyli pieśń jako „część większego poematu”. Mnie będzie tu interesować pieśń w znaczeniu drugim.

⁸ Aleksander Kraushar, *Towarzystwo Warszawskie Przyjaciół Nauk 1800–1832*, t. VIII: *Wyciąg z protokołów T. P. N.*, zredagowany przez radcę Atanazego Iwanowicza Krassowskiego, Warszawa–Kraków 1911, s. 222 i n.

Związek pieśni z muzyką właściwy poezji antycznej i średnio-wiecznej, choć rozluźniany, przetrwał w twórczości ludowej. W dużej mierze wspomniane piosnki Zana ową ludowością były inspirowane. On wszak pisał swe teksty, dostosowując je do znanych, popularnych, istniejących już melodii. To narzucało utworom Zana melodyjność, zrytmizowanie poprzez odpowiednią organizację stroficzną, refreniczność czy wreszcie płynną linię intonacyjną, wywodzącą się z folkloru ludowego.

Nieco inne pieśni przynosił tzw. folklor dworkowy. Albowiem i wśród warstw wyższych funkcjonował zwyczaj śpiewania przy różnych okazjach. Śpiewały warstwy niższe, śpiewała oświecona inteligencja. Ten folklor nie wykluczał pieśni o proveniencji ludowej, ale się do nich nie ograniczał⁹. Wydaje się też, że jedną z charakterystycznych cech pieśni powstających w tym drugim środowisku społecznym była pierwotność tekstu w stosunku do skomponowanej później specjalnie dlań melodii. Ale cel był tożsamy – popularyzacja. Warstwy wyższe popularyzowały utwory pierwszych piór europejskiego romantyzmu.

Za przykład posłuży mi archiwalne znalezisko, które nie martwi, a bardzo raduje edytora-wydawcę. Bo dla mnie świadectwem ważności pieśni jako gatunku nierozzerwalnie związanego nie tylko z muzyką, ale też przejawem folkloru dworkowego, jest XIX-wieczny zbiór *Melodii daurskich*.

Jest to śpiewnik do niedawna uznawany za zaginiony. Powstał prawdopodobnie po 1845 roku na zesłaniu w Nerczyńsku. Wzmianki o zbiorze można spotkać przy okazji rozmaitych artykułów, rozpraw – ale co ciekawe z rzadka historycznoliterackich lub muzykologicznych. Tylko dla przykładu: Franciszek Nowiński wspominał o nim w książce *Polacy na Syberii Wschodniej: zesłańcy polityczni w okresie międzypowstaniowym*¹⁰, Barbara Jędrzychowska w pracy: *Polscy zesłańcy na Syberii 1830–1883. Działalność pedagogiczna, oświatowa,*

⁹ Marek Piechota, *Pieśń*, w: *Słownik literatury XIX wieku*, red. Józef Bachórz, Alina Kowalczykova, Warszawa 1994, s. 695.

¹⁰ Gdańsk 1995, s. 300.

kulturalna¹¹. Lektura jednej z rozpraw z tomu *Rewolucyjna konspiracja w Królestwie Polskim w latach 1840–1845. Edward Dembowski*¹², pod red. W. Dżakowa, S. Kieniewicz, W. Śliwowskiej, rozszerza naszą wiedzę informacją o kompozytorze. Czytamy tam bowiem: Gross podkładał muzykę pod ballady i poematy W. Scotta, A. Mickiewicza, G. Ehrenberga; a w 1883 wydano jego *Melodie daurskie*¹³. Ponieważ i kompozytor nie jest powszechnie znany – i jemu należało poświęcić nieco uwagi. Hasło „Adam Gross” znalazłam w *Słowniku adwokatów polskich*¹⁴. Zdzisława Czeszejko-Sochackiego, w jakże obecnie popularnym słowniku *Zesłańcy polscy w Imperium Rosyjskim w pierwszej połowie XIX wieku. Słownik biograficzny*¹⁵. Okazało się, że Adam Gross (1818–1878) to były patron Trybunału Cywilnego w Lublinie, który jako czołowy działacz tajnej organizacji lubelsko-warszawskiej, powiązany z Edwardem Dembowskiem, został aresztowany i skazany na pięć lat ciężkich robót. Od lipca 1845 przebywał na katordze nerczyńskiej. Samouk w zakresie muzyki, komponował tam melodie nie tylko do utworów swych kolegów: dwóch Aleksandrów – Krajewskiego i Wężyka, oraz Ehrenberga, ale także do tekstów Adama Mickiewicza i Bohdana Zaleskiego, Goethego i Waltera Scotta¹⁶. W czasie pobytu w Irkucku kierował chórem kościelnym. Udzielał lekcji muzyki, koncertował – co przynosiło mu zarobek. Po powrocie z zesłania kontynuował twórczość kompozytorską (wiele utworów ukazało się drukiem)¹⁷.

¹¹ Wrocław 2000, s. 145.

¹² Wrocław 1981.

¹³ Tamże, s. 396.

¹⁴ Warszawa 1981, t. 1, s. 108.

¹⁵ Warszawa 1998.

¹⁶ Zob. Wiktoria Śliwowska, *Materiały do historii zesłańców syberyjskich. Justynian Ruciński – Gustaw Ehrenberg – Aleksander Krajewski*, „Pamiętnik Literacki” 1990, z. 1, s. 158. Też, „Gross Adam”, w: *Zesłańcy...* dz.cyt., s. 194.

¹⁷ Zob. Julian Glaubicz-Sabiński, *Dziennik syberyjski*, t. 3, do druku z rękopisu przygotowali Wiktoria i René Śliwowscy, wstęp i indeksy Jan Trynkowski, Warszawa 2009, s. 44.

Wiktoria Śliwowska w 1990 roku, pisząc o Adamie Grossie, zaznaczyła:

„Żywego usposobienia i wymowny” Gross organizował chóry – w domach i w kościele, którego został organistą. O popularności, jaką cieszył się, wspomina także Agaton Giller, który zastał go w Kiachcie, gdzie ten „advokat i fortepianista z Lubelskiego, autor melodii do wielu pieśni polskich śpiewanych przez wygnańców” urządził koncerty. [...] Niestety nie udało się dotąd odnaleźć żadnego egzemplarza *Pieśni daurskich* Grossa, które po jego śmierci zebrał i wydał Aleksander Krajewski¹⁸.

Ale już w o rok późniejszym (dysponuję datą druku – nie powstania) artykule Jana Trynkowskiego *Chatka Antoniego. Komentarz do obrazka...* wspomniany autor zauważył, że:

[...] w 1883 roku Aleksander Krajewski [...] wydał w Warszawie u Gebethnera i Wolffa *Melodie daurskie* Adama Grossa, zbiór ośmiu utworów do słów Adama Mickiewicza, Bohdana Zaleskiego, Aleksandra Krajewskiego i Gustawa Ehrenberga¹⁹.

Co więcej, był tam zamieszczony przypis:

Warto zwrócić uwagę, że znajduje się tam m. in. nie zauważony przez badaczy twórczości G. Ehrenberga dokonany na Syberii przekład²⁰ fr. 3 aktu *Henryka IV* W. Szekspira (Pieśń Lady Mortimer). Zob. „Kurier Warszawski” 1883, nr 82²¹.

¹⁸ Wiktoria Śliwowska, *Materiały do historii zesłańców syberyjskich...*, dz.cyt., s. 159.

¹⁹ Jan Trynkowski, *Chatka Antoniego. Komentarz do obrazka «Obchód Imienin Antoniego Beaupré w Nerczyńsku w 1855 r.»* opublikowanego w «Przeglądzie Wschodnim» 1991, t. I, z. 2, „Przegląd Wschodni” 1991, t. I, z. 4, s. 881.

²⁰ Nie jest to przekład, a oryginalny tekst Gustawa Ehrenberga. Pełne uzasadnienie mego stanowiska prezentuję w rozprawie: *Gustaw Ehrenberg na nowo odkrywany* (w druku).

²¹ Jan Trynkowski, dz.cyt., s. 881.

Była to informacja niezwykle cenna, poświadczająca dostępność egzemplarza *Melodii*. Zanim jednak udało mi się dotrzeć do przechowywanego w Bibliotece Narodowej zbioru pt. *Melodie daurskie*²², sięgnęłam do polecanego przez historyka artykułu z „Kuriera Warszawskiego”. Znalazłam tam recenzję „wydanego niedawno zbioru zesłańczych pieśni”, w której anonimowy autor pisał:

Melodie daurskie

Pod tym tytułem ukazał się niedawno i znajduje się obecnie na składzie w Księgarni Gebethnera i Wolffa zbiór utworów do śpiewu mało znanego u nas kompozytora, który zresztą nie miał czasu dać się poznać artystycznym kołom, gdyż jak objaśnia notatka podana na drugiej stronie, autor *Melodii daurskich* pisał je podczas wieloletniego (1845–57) pobytu w odległej na Wschód krainie, między Górami Jabłonnymi a Mandżurią, rozciągającej się, Daurią zwanej (Syberia). Adam Gross (tak się nazywał autor śpiewnika) nie żyje, nazwisko jego niewiele komu wiadome, napotyka dopiero szersza publiczność na winetce tytułowej, wyobrażającej kamień grobowy pod targanymi wichrem cyprysami i symbolizującej życie, które nie mogło sprzyjać rozwojowi kompozytorskiego talentu [...].

Zbiór *Melodii daurskich* zawiera ośm utworów: *Świteziankę* do ballady Mickiewicza, *Pielgrzym*, *Trzeci szturm do Stawiszcz* i *Rojenia* do słów Bohdana Zaleskiego, *Ballada Małgosi* z Fausta i *Śpiewak* Goethego (tłumaczenie A. A. K.²³), *Pieśń Lady Mortimer* (z tragedii *Henryk IV* Szekspira, słowa G. E.) i *Polonez starej daty* na 4-ry ręce. Wszystkie kompozycje zalecają się prostotą melodii i szczerym, widocznie z serca płynącym, uczuciem, do którego kompozytor czerpał podniecie z natchnienia prawdziwych poetów. Wymienione wyżej tytuły zbyt dobrze znane są czytelnikom, ażebyśmy przypominać mieli jakich skarbów dostarczyli kompozytorowi Mickiewicz, Zaleski, Goethe [...] ²⁴.

²² BN, Mus. III 80728/1–2 Cim.

²³ Aleksander Krajewski.

²⁴ „Kurier Warszawski” 1883, nr 82, s. 3.

Gdy już udało mi się odnaleźć w Dziale Zbiorów Specjalnych Biblioteki Narodowej poszukiwany zbiór, okazało się, że o ile pierwsze wydanie ukazało się w roku 1883, o tyle już rok później wyszło z druku wydanie drugie, zawierające dodatkowo:

9. *Śpiewające jezioro*, fantazja Bohdana Zaleskiego;
10. *Wezwanie do Neapolu Goethego*, naśladowanie p. Mickiewicza;
11. *Wróci spokojność*, śpiew z *Marii* Malczewskiego;
12. *Śpiewak tęskniący*, dumka Bohdana Zaleskiego;
13. *Pytania i odpowiedzi* – [Karol Baliński – uzupełnienie moje M.K.];
14. Serenada Mefistofelesa z *Fausta* Goethego, tłum. A.A.K.;
15. Piosnka Mefistofelesa z *Fausta* Goethego, tłum. A.A.K.;
16. Walc na fortepian.

Zaznaczyć należy, że w przypadku *Melodii* nie zawsze uda się odnaleźć w ich budowie właściwości pieśni jako gatunku, utrwalające gotowość tekstu do realizacji muzyczno-wokalnej. Nie zawsze będzie to organizacja stroficzna, powtarzająca ten sam układ wersów w strofie, rytmizacja, paralelizmy leksykalne i częste posługiwanie się refrenem. Wskazane cechy zdarzają się, ale przesunięcie gatunkowe i uczynienie fragmentów innych większych całości utworami do śpiewu to decyzja kompozytora. To on trudził się nad melodią, która nie naruszałaby radykalnie pierwotnego tekstu. W przypadku *Melodii daurskich* mamy bowiem do czynienia z samodzielnymi utworami wokalno-muzycznymi tworzonymi do pierwotnego wobec nich tekstu poetyckiego, który też częstokroć był wyimkiem z większej całości. Mamy do czynienia z utworami, w których tekst literacki podlegał drobnym przekształceniom, na skutek podporządkowania go formie muzycznej²⁵.

Dlaczego tę historię przypominam? Bo: wszystkie kompozycje zalecają się prostotą melodii i szczerym, widocznym z serca płynącym, uczuciem, do

²⁵ *Pieśń*, w: *Słownik terminów literackich*, red. Janusz Sławiński, Wrocław 1998, s. 387.

którego kompozytor czerpał podniecie z natchnienia prawdziwych poetów.

Aż chciałoby się je usłyszeć. Obserwujemy więc w przypadku *Melodii daurskich* proces odwrotny aniżeli miało to miejsce w przypadku piosnek choćby Zana. Kompozytor sięgnął po teksty znane, dobre i wybitne, na tyle śpiewne, melodyjne, aby mogły spełnić rolę pieśni. Że były ważne, poświadczają to zapiski wspomnieniowe współczesnych, wśród których warto wspomnieć Agatona Gillera, dr. Antoniego Beaupré czy Juliana Glaubicz-Sabińskiego. Ten ostatni w swoim *Dzienniku syberyjskim* pod datą 6 lipca 1845 pisał:

[...] po obiedzie wszyscy razem wyruszyliśmy do Jachimowicza i spółki. Tam jest fortepian. Gross i Więckowski całkiem dobrze grają na tym instrumencie. Oba mają także głos przyjemny i wyrobiony muzycznie, osobliwie pierwszy. Śpiewali razem różne z nowszych oper kawałki i kilka narodowych piosnek. Tak dzień nam zszedł aż do samego zmroku²⁶.

Utwory w większości były znane. Melodie? Znali nieliczni. My dzięki odnalezionemu śpiewnikowi dysponujemy zapisem nutowym. Melodie są przeznaczone na fortepian, czasem na cztery ręce. Wiemy, że pieśni wykonywali wyłącznie mężczyźni – więc tytułową kontynuacją może być i może będzie próba rekonstrukcji możliwego XIX-wiecznego wykonania XIX-wiecznych pieśni – teraz, w XXI wieku²⁷.

Na koniec można postawić pytanie: co z pieśnią? W czym dostrzegam kontynuację badań Danuty Zamącińskiej jako przedstawicielki „szkoły lubelskiej”?

W śpiewniku daurskim próżno szukać czystej realizacji gatunku. Ale jest to zbiór, który mógł i powinien stać się tu materiałem poddawany oglądowi. Zawiera bowiem teksty, fragmenty większych

²⁶ Julian Glaubicz-Sabiński, *Dziennik syberyjski*, t. 2, dz.cyt., s. 143.

²⁷ Trwają prace nad ponownym wydaniem śpiewnika z dołączonymi doń wstępami (filologicznym, historycznym i muzykologicznym) oraz płytą zawierającą kameralne wykonanie pieśni.

całości, w których dostrzegamy to, co Danuta Zamącińska ceniła najbardziej. Przejście od poetyckiego mówienia do poezji. Dla niej gatunkowość wraz z upływem lat stawała się problemem coraz bardziej drugorzędny. Gdy jeszcze w latach pięćdziesiątych pochyliła się nad *Kompozycją wierszy lirycznych*²⁸ i śledziła konkretne realizacje, w jednym z ostatnich swych teksów pisała:

Teraz, na starość wracam do najbardziej prostej lektury wspartej codziennością języka i jego kształtem wpisanym w elementarne teksty, religijne, opisowe, notatki z doświadczeń codzienności²⁹.

Małgorzata Król – dr hab., adiunkt w Katedrze Literatury Oświecenia i Romantyzmu KUL, od 2013 w Katedrze Krytyki Literackiej Instytutu Filologii Polskiej KUL. Zainteresowania badawcze skupione wokół historii literatury i historii pierwszej połowy XIX w., szczególnie syberyjskich zesłań. Autorka książek (pod nazwiskiem Cwenk): *«Miasto żałoby»*. Lublin Onufrego Pietraszkiewicza (Lublin 2005); *Onufry Pietraszkiewicz. Biografia zesłańca* (Lublin 2006); *Felińska* (Lublin 2012); przygotowała edycję powieści E. Felińskiej pt. *Wigilia Nowego Roku, Pomyłka* (Lublin 2013) oraz wiele haseł *Encyklopedii katolickiej*, autorka prac edytorskich, zestawień bibliograficznych, artykułów historycznoliterackich, drukowanych w czasopiśmie i księgach pokonferencyjnych. Obecnie przygotowuje książkę o spuściźnie Gustawa Zielińskiego.

Summary

Małgorzata Król, “Songs, Not Only by Tomasz Zan”

This paper deals with the issues of the genre of the 19th century folk songs. It begins with the reflexion on the works of Tomasz Zan, and then moves to describe *Melodie daurskie* [Daursk Melodies].

²⁸ Danuta Zamącińska, *Ze studiów nad kompozycją wierszy lirycznych Mickiewicza*, „Roczniki Humanistyczne” 1959 [1960], t. VIII, z. 1, s. 7–119.

²⁹ Danuta Zamącińska, *Arcydzieła są pełne łez*, w: *Czterdzieści i cztery studia ofiarowane profesorowi Marianowi Maciejewskiemu*, red. Dariusz Seweryn, Wojciech Kaczmarek, Agata Seweryn, Lublin 2008, s. 257.