

Adam Tomasz Kukła

TWÓRCZOŚĆ POLONEZOWA JANA STEFANIEGO

instytut muzyki i tańca



Niniejsza praca powstała w ramach programu „Muzyczne białe plamy” Instytutu Muzyki i Tańca

Kraków 2016

Spis treści

Wstęp	5
Polonez [B-dur]	15
Polonoise [nr 1. C-dur]	17
Polonez [nr 2. C-dur]	19
Polonez [nr 3. B-dur]	22
Polonez [nr 4. D-dur]	24
Polonez [nr 5. G-dur]	27
Polonez [nr] 6. [A-dur]	29
Polonoise [C-dur]	32
Polonoise pour Clavecinballo	35
Komentarz rewizyjny	40
Zasady transkrypcji	42
Szczegółowy wykaz korektur	43

Niniejsza praca jest objęta ochroną prawa autorskiego i jej wykorzystania w jakiegokolwiek formie wymaga zgody autora lub Instytutu Muzyki i Tańca.

Wstęp

Mniej więcej od lat 80. XVIII wieku gatunek poloneza przeżywał swój rozkwit, sięgali po niego kompozytorzy polscy i obcy, amatorzy i profesjonalści. O jego popularności świadczy ogromna liczba zachowanych rękopisów i druków muzycznych. W panoramę twórców uprawiających ten gatunek wpisuje się Jan Stefani – kompozytor czeskiego pochodzenia, urodzony między 1746 a 1751 rokiem¹. Jego rodzice, Jan i Katarzyna z Rożyczków², w trosce o wykształcenie swojego dziecka, posłali je do szkoły prowadzonej przez oo. Benedyktynów, w której zdobyło podstawowe wykształcenie muzyczne. Dalszą edukację w tym zakresie Stefani kontynuował w nieznanym nam włoskim mieście. Po ukończeniu studiów, w wieku dwudziestu lat, rozpoczął współpracę z austriacko-czeskim rodem Kinskich, lecz nie wiemy z jaką organizacją był związany – nekrolog kompozytora umieszczony w „Kurjerze Warszawskim”³ mówi o pułku austriackim imienia wspomnianej rodziny, a Maurycy Karasowski w *Rysie historycznym opery polskiej* wymienia nadworną kapelę⁴. Mniej więcej w ósmej dekadzie XVIII wieku artysta otrzymał posadę skrzypka nadwornej orkiestry cesarza Józefa II w Wiedniu⁵. W tym przypadku także nie znamy źródeł potwierdzających zajmowanie stanowiska przez Stefaniego, ponieważ w spisie członków kapeli dworskiej nie widnieje jego nazwisko⁶. Kompozytor mógł działać w tym zespole, ale nie być w nim na stałe zatrudniony.

Niedługo później artysta otrzymał propozycję pracy, która odmieniła jego dotychczasowe życie zawodowe. Z ofertą zatrudnienia na polskim dworze królewskim miał wyjść sam książę Andrzej Poniatowski – brat Stanisława Augusta Poniatowskiego⁷. Za jego przyczyną Stefani wraz z ośmioma muzykami, według Maurycego Karasowskiego, przybył

¹ Początkowa data została zaczerpnięta z publikacji Kazimierza Władysława Wójcickiego *Cmentarz Powązkowski pod Warszawą* (t. 1, Drukarnia S. Orgelbranda, Warszawa 1855), zaś końcowa została wyliczona na podstawie aktu zgonu Jana Franciszka Stefaniego, syna Jana, z 1826 roku (Archiwum Archidiecezjalne Warszawskie zespół 9233/D, jedn. 511). W dniu zgonu syna kompozytor miał 76 lat.

² Według aktu zgonu kompozytora, Archiwum Archidiecezjalne Warszawskie zespół 9233/D, jedn. 512.

³ „Kurjer Warszawski” 1829, nr 53. Ten sam nekrolog zamieszczono w czasopiśmie „Powszechny Dziennik Krajowy” 1829, nr 46.

⁴ Maurycy Karasowski, *Rys historyczny opery polskiej poprzedzony szczegółowym poglądem na dzieje muzyki dramatycznej powszechnej*, Nakładem księgarni i składu nut muzycznych Michała Glücksberga, Warszawa 1859, s. 218.

⁵ Kazimierz Władysław Wójcicki, *Cmentarz Powązkowski pod Warszawą*, t. 1, Drukarnia S. Orgelbranda, Warszawa 1855, s. 67.

⁶ Constantin von Wurzbach, *Biographisches Lexikon des Kaiserthums Österreich*, t. 37, Druck und Verlag der k.k. Hof- und Staatsdruckerei, Wien 1878, s. 302–305. Tłumaczenia na użytek autora niniejszej pracy dokonała Marcela Spiszak.

⁷ K. W. Wójcicki, *Cmentarz Powązkowski...*, op. cit., s. 67.

do Warszawy 2 lutego 1771 roku⁸. Zaś nazwisko kompozytora po raz pierwszy odnajdujemy w dokumentach dworskich z 1779 roku, co nie wyklucza, że artyści mogli przybyć do Warszawy znacznie wcześniej⁹. W Rzeczypospolitej Jan Stefani pełnił funkcję kapelmistrza zespołu zwanego „kapelą z Wiednia” lub „kapelą wiedeńską”, w skład której wchodziło po dwóch skrzypeków, oboistów/klarncistów, fagocistów, waltornistów/trębaczy oraz flecista. Do głównych obowiązków artysty należało dostarczanie repertuaru muzycznego, czyli pisanie własnych utworów lub zdobywanie dzieł innych kompozytorów oraz adaptowanie ich do miejscowych warunków i potrzeb. Ze względu na skład instrumentalny zespołu Stefani komponował „ustępy na same dęte instrumenta”¹⁰, czyli prawdopodobnie modne w drugiej połowie XVIII wieku harmonie, partity, kasacje, serenady i divertimenta, ale tworzył także inne gatunki, takie jak: kantaty okolicznościowe, msze i polonezy. W 1780 roku kapela królewska powiększyła się o grupę instrumentów smyczkowych kierowanych przez Gaitana¹¹, przekształciwszy się w orkiestrę mniej więcej właściwą normom epoki klasycznej (14 osób: 5 skrzypiec, 1 kontrabas, 2 flety, 2 oboje/klarnety, 2 fagoty, 2 rogi). Lata 1781–1795 to najdłuższy okres stabilizacji zespołu. Kapela liczyła wówczas prawdopodobnie dwudziestu trzech lub dwudziestu czterech muzyków¹². Jednak na początku tego okresu (1781) Stefani z nieznanых powodów utracił tytuł kapelmistrza, lecz pozostał w orkiestrze do kwietnia 1795 roku, czyli do jej rozwiązania. W tym roku, z powodu katastrofy narodowej, zespół przestał być finansowany przez ustępującego Stanisława Augusta i utracił w związku z tym status muzyki królewskiej, lecz król przebywający w Grodnie miał kontakt z niektórymi członkami byłej kapeli¹³. W latach 1795–1796 otrzymywał od Stefaniego rachunki za wykonane przez niego transkrypcje oper i baletów na małe zespoły instrumentalne – kwartety, tria oraz na instrument klawiszowy¹⁴. Od lipca 1796 do października 1797 roku Stefani, trzech innych muzyków byłej „kapeli wiedeńskiej” oraz kilkunastu tancerzy i tancerek z rozwiązanego królewskiego zespołu baletowego otrzymywali od Stanisława Augusta zapomogę wynoszącą 2 dukaty miesięcznie. Po raz ostatni kompozytor pobrał wynagrodzenie w wysokości 24 dukatów 1 października 1797

⁸ M. Karasowski, *Rys historyczny opery polskiej...*, op. cit., s. 227.

⁹ Alina Żórawska-Witkowska, *Muzyka na dworze i w teatrze Stanisława Augusta*, Arx Regia, Ośrodek Wydawniczy Zamku Królewskiego w Warszawie, Warszawa 1995, s. 55.

¹⁰ M. Karasowski, *Rys historyczny opery polskiej...*, op. cit., s. 230.

¹¹ Gaitano (Gaetano, Gajetano, Gaetani) wł. Kajetan Mayer, ur. w 1. poł. XVIII wieku, zm. ok. 1792 roku w Warszawie – kapelmistrz i dyrektor muzyczny dworu oraz teatru publicznego.

¹² A. Żórawska-Witkowska, *Muzyka na dworze i w teatrze...*, op. cit., s. 58.

¹³ A. Żórawska-Witkowska, *Związki Stanisława Augusta z muzyką w ostatnich latach jego życia*, „Muzyka” 1984, nr 3, s. 30.

¹⁴ *Ibid.*, s. 31.

roku¹⁵. Od 1799 do 1818 roku Stefani był skrzypkiem (grupa I skrzypiec) w orkiestrze teatralnej w Warszawie¹⁶. Niemal osiemdziesięcioletni kompozytor okazjonalnie dyrygował zespołami grającymi w warszawskich kościołach (oo. Kapucynów oraz św. Jana), o czym anonsuje ówczesna prasa z 1823 oraz 1824 roku¹⁷. Najprawdopodobniej koncerty były organizowane przez „Towarzystwo Muzyki Religijnej i Narodowej” działające w latach 1814–1825, którego współzałożycielem był Józef Elsner¹⁸. Doniesienia prasowe dostarczają ostatnich informacji o około sześćdziesięcioletniej działalności muzycznej Stefaniego. Następnie oddał się życiu domowemu, które spędzał wraz z żoną Fryderyką z Monterów (poślubioną ok. 1782 roku)¹⁹.

Jan Stefani jest autorem dziesięciu oper, z których do naszych czasów zachowała się tylko jedna – *Cud mniemany, czyli Krakowiacy i Górale*²⁰. Ponadto komponował utwory na instrumenty dęte, balety, kantaty, utwory sakralne, pieśni oraz polonezy, których – jak podaje nekrolog kompozytora w „Kurjerze Warszawskim” – miał skomponować „przeszło 200”²¹. Na temat tego rodzaju twórczości krytycznie wypowiada się Karol Kurpiński, który na łamach „Tygodnika Muzycznego” z 1820 roku podaje, iż Stefani „nadał im [polonezom] więcej mocy harmoniczej, lecz za to osłabił charakteryzującą posuwistość”²². Zaś trzydzieści siedem lat później Maurycy Karasowski wychwalając zalety utworów tego rodzaju pisze²³:

[Polonezy] nie tylko ulubione były niezmiernie w całej[!] Polsce, lecz nawet za granicą cenić je z tego względu umiano; wielu bogatych panów utrzymujących na swoich dworach orkiestry, często zamawiali polonezy u Stefaniego.

I dalej²⁴:

¹⁵ Ibid., s. 36.

¹⁶ M. Karasowski, *Rys historyczny opery polskiej...*, op. cit., s. 252.

¹⁷ „Kurjer Warszawski” 1823, nr 150, „Gazeta Korrespondenta Warszawskiego i Zagranicznego” 1824, nr 185, 203.

¹⁸ Hanna Pukińska-Szepietowska, *Życie koncertowe w Warszawie (1800–1830)*, w: „Szkice o kulturze muzycznej XIX wieku. Studia i materiały”, t. 2, pod red. Zofii Chechlińskiej, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1973, s. 44.

¹⁹ M. Karasowski, *Rys historyczny opery polskiej...*, op. cit., s. 236.

²⁰ *Król w kraju rozkoszy* (1786), *Cud mniemany, czyli Krakowiacy i Górale* (1794), *Drzewo zaczarowane* (1796), *Wdzięczni poddani panu* (1796), *Frozyna, czyli Siedem razy jedna* (1806), *Rotmistrz Gorecki, czyli Oswobodzenie* (1807), *Polka, czyli Oblężenie Trembowli* (1807), *Stary myśliwy* (1808), *Kochankowie przemienieni, czyli Nie trzeba ryb przed siecią łapać* (1808), *Papirius, czyli Ciekawość dawnych kobiet* (1808).

²¹ „Kurjer Warszawski” 1829, nr 53.

²² Karol Kurpiński, *O tańcu Polskim czyli tak przezwanym Polonezie*, „Tygodnik Muzyczny” 1820, nr 11.

²³ M. Karasowski, *Rys historyczny opery polskiej...*, op. cit., s. 230.

²⁴ Ibid.

Polonezy jakich około sto sztuk napisał, zalecały się wielką śpiewnością, wyborną instrumentacją, a mianowicie wielką cechą charakteru narodowego.

Niestety do naszych czasów zachował się tylko jeden kompletny, przeznaczony na orkiestrę i głos wokalny polonez, pochodzący z opery *Cud mniemany, czyli Krakowiacy i Górale*, który wraz z całą partyturą przechowywany jest w bibliotece Warszawskiego Towarzystwa Muzycznego pod sygnaturą 14/op²⁵. Prawdopodobnie w innych operach Stefaniego również występowały arie polonezowe. Natomiast kolejne rękopisy stanowią jedynie niekompletne źródła kompozycji. Pierwszym z nich jest manuskrypt głosu pierwszych skrzypiec ze Zbiorów Starożytności Władysława Tarczyńskiego w Muzeum w Łowiczu, który został sporządzony 28 marca 1806 roku przez J. Zagórzyńskiego²⁶. Wbrew temu, co jest napisane na karcie tytułowej rękopis zawiera osiem polonezów (D, B, Es, D, G, Es, C i F) przeznaczonych na flet, flet piccolo, dwa klarnety, dwa rogi, dwoje skrzypiec oraz „basso”, czyli zgodnie z ówczesną konwencją zapisu wiolonczelę, kontrabas i być może altówkę. Drugim źródłem fragmentarycznie przekazującym twórczość Stefaniego jest fletowa księga głosowa zawierająca jednego poloneza autorstwa „Stephana”²⁷. W zbiorze sporządzonym przez wielu skryptorów, w którym znajduje się utwór, występują głównie miniatury taneczne. Być może polonez został skomponowany nie na orkiestrę, a na zespół instrumentów dętych, wskazywać na to mogłoby powierzenie fletowi głównej linii melodycznej w prawie całym utworze. Do tej pory uważano, że rękopis zawierający głos I skrzypiec dziesięciu polonezów, przechowywany w Bibliotece Czartoryskich w Krakowie zawiera utwory Stefaniego²⁸. Nie wiadomo, co było przyczyną takiego wnioskowania, ponieważ manuskrypt ani nie jest sporządzony, ani przez niego podpisany, a przez bliżej nieznanego F. Rozla. Ponadto w bazie RISM możemy odnaleźć wrocławski rękopis poloneza przeznaczonego na skrzypce solo i orkiestrę wskazujący na Stefaniego jako twórcę utworu i Klinghóra jako skryptora²⁹. Jednak, na podstawie innych, odnalezionych w bazie rękopisów, które są odpisami z druku, należy odrzucić autorstwo Stefaniego na rzecz, mającego w swoim dorobku utwory tego gatunku i na taką obsadę, skrzypka szwajcarskiego pochodzenia,

²⁵ [na środku:] *Jan Stefani | Cud Mniemany | R. 1663*. Polonez Doroty znajduje się na kartach 17 r–22 v.

²⁶ [w prawym górnym rogu:] *L[ovicensis?]. E[cclesiae?]. a 1806 | 28 Marty | [na środku:] Polonoises 7 | a | Violini Due. | Clarinetti Due | Flauti et Picolo | Corni Due | et. | Basso | Compoze Je[an]. Steffani* [w prawym dolnym rogu:] *J. Zagorzynski*, Biblioteka Muzeum w Łowiczu, Zbiory Starożytności Władysława Tarczyńskiego, sygn. B. 3190.

²⁷ [na środku:] *Flauto Traverso. | — | L. A. F. Buhles, [s. 112–113] Polonoise. di Stephan*, PL-WRu 60455 Muz.

²⁸ [na środku:] *Pollonoisses | Violino Primo. | F. Rozl*, PL-Kc 100609.

²⁹ [na środku:] *Polonoise concertante | Violino Principalo. | 2 Violin | I. Viola | I. Basso | 2 Oboe | 2 Cornu | 2 Clarino | et | Tympani | del Sige Stephani* | [w prawym dolnym rogu, przekreślone:] *Klingohr*. PL-WRu 61966 Muz.

Jeana Baptiste'a Edouarda Dupuy. Zaś sprawcą popełnionego błędu być może był kompozytor Joseph Klingohr, urodzony w Opawicy (nieдалеко Głubczyc w województwie opolskim) w 1735 roku, a zmarły w 1829 roku³⁰. Niewykluczone, iż nie znając właściwego autora kompozycji skryptor wpisał nazwisko Stefaniego, ponieważ był on znany jako twórca utworów polonezowych.

Wszystkie kompletnie zachowane i prezentowane w niniejszym wydaniu utwory są miniaturami na instrument klawiszowy, choć niewykluczone, że któreś z nich posiadały również opracowanie orkiestrowe. W kwestii datowania źródeł pewność mamy jedynie w przypadku *Poloneza* B-dur, który – obok jednego utworu Michała Kleofasa Ogińskiego oraz kilku Józefa Elsnera – został wydany w *Wyborze Pięknych Dzieł Muzycznych i Pieśni Polskich* w 1803 roku³¹. Natomiast rękopis sześciu utworów znajdujący się w Bydgoszczy oraz należący do bogatej kolekcji muzykaliów po Henriettcie Bąkowskiej³², dedykowany jest Tekli z Bielińskich Łubieńskiej, co pozwala sądzić, że utwory powstały między rokiem 1806, w którym adresatka przeprowadziła się do Warszawy i rozpoczęła działalność literacką oraz polityczną, a 1810, kiedy umarła³³. W rzeczywistości zbiór opatrzony cyfrą opusową 4, wbrew temu, co widnieje na karcie tytułowej, zawiera siedem polonezów, z czego przedostatni napisał Henri Bergmann – gitarzysta żyjący na przełomie XVIII i XIX wieku³⁴. Należy zaznaczyć, iż umieszczenie dedykacji, która miała przynosić chlubę adresatce i korzyści materialne autorowi, oraz opusu (w przypadku Stefaniego występującego tylko na drukach) może świadczyć o tym, że polonezy były wydane. Szczególną grupę stanowią trzy rękopisy powiązane ze sobą materiałem muzycznym – dwa znajdujące się w Bibliotece Uniwersytetu Wrocławskiego³⁵ oraz jeden z Biblioteki Czartoryskich w Krakowie³⁶. Ostatni, który jest autografem kompozytora³⁷, ze względu na formę (temat z trzema wariacjami utrzymanymi w charakterze poloneza) wpływającą na nieużytkowe (nietaneczne) przeznaczenie kompozycji stanowi wyjątkowy zabytek polskiej muzyki klawesynowej.

³⁰ *Die Tonkünstler Schlesiens, ein Beitrag zur Kunstgeschichte Schlesiens, vom Jahre 960 bis 1830*, red. Carl Julius Adolph Hoffmann, G. P. Aderholz, Breslau 1830, s. 249–252.

³¹ *Wybór Pięknych Dzieł Muzycznych i Pieśni Polskich*, wyd. Józef Elsner, 1803, nr 1.

³² Ewa Ostaszewska, *XIX-wieczne polonezy ze zbiorów Henrietty Bąkowskiej*, „Muzyka” 1985, nr 1, s. 71–95.

³³ Szczególnym rokiem w życiu Tekli Łubieńskiej był 1807. Wtedy wystawiono w teatrze warszawskim teksty jej autorstwa – pierwszą tragedię narodową pt. *Wanda* oraz operę *Karol Wielki i Witykind* z muzyką Józefa Elsnera. Być może te dwie premiery skłoniły Jana Stefaniego do zadedykowania polonezów Łubieńskiej. <<http://www.ipsb.nina.gov.pl>> [dostęp: 17.06.2016].

³⁴ Robert Eitner, *Quellen-Lexikon der Musiker und Musikgelehrten der christlichen Zeitrechnung bis zur Mitte des neunzehnten Jahrhunderts*, t. 1, Breitkopf und Härtel, Leipzig 1903, s. 461

³⁵ Niesygnowany nazwiskiem kompozytora polonez C-dur w zbiorze o sygnaturze 60532 Muz. oraz oznaczony „di Stephan” pochodzący z fletowej księgi głosowej sygn. 60455 Muz.

³⁶ *Polonoise | pour | Clavecinballe* [lewy dolny róg:] *De Steffani*, PL-Kc 100637.

³⁷ Charakter pisma poloneza porównano z innymi autografami – kantatą *Niechaj wiekom wiek podawa* (PL-Wtm R. 1662) i operą *Cud mniemany, czyli Krakowiacy i Górale* (PL-Wtm R. 1663 14/op.).

Wrocławski rękopis anonimowy, o sygnaturze 60532/19, także w układzie na instrument klawiszowy, stanowi podstawę kompozycji z przekazu krakowskiego – pierwsza część jest w rękopisie Czartoryskich tematem, zaś trio trzecią wariacją. Poprzednio opisany utwór z księgi fletowej jest zaś spoiwem dwóch wspomnianych wersji, ponieważ zapis posiada ich charakterystyczne cechy melodyczno-rytmiczne. Stąd wniosek, iż Stefani przearanżował poloneza na większy skład instrumentalny wzbogacając kompozycję o nowe pomysły muzyczne lub – co bardziej wątpliwe – dokonał tego skryptor posiadający rozeznanie w obu wersjach utworu. Należy również dodać, iż źródło materiału melodycznego dla tej grupy kompozycji stanowi wokalnie-instrumentalny polonez Kasi zaczerpnięty z opery Jana Dawida Hollanda – *Cudzy majątek nikomu nie służy*³⁸. Premiera, do 1859 ośmiokrotnie wystawionej opery, odbyła się w 1780 roku³⁹ i nie wiemy dlaczego Stefani sięgnął po jeden z mniej popularnych utworów. Na podstawie tej daty możemy stwierdzić, że kompozycje nie powstały wcześniej – być może najbardziej podstawowa wersja poloneza Stefaniego (PL-WRu 60532 Muz.) powstała zaraz po warszawskiej premierze, natomiast krakowski autograf (polonez z wariacjami) datowany jest na początek XIX wieku⁴⁰, ponadto wykazuje zbieżne cechy stylistyczne z kompozycjami tego gatunku, z tego właśnie okresu.

Wśród niezachowanych kompozycji polonezowych Stefaniego znajduje się, wymieniony w *Rysie historycznym opery polskiej* Maurycego Karasowskiego, zbiór dwunastu polonezów skomponowanych dla warszawskiego bankiera Piotra Fergussona Teppera⁴¹, który – jak głosi anegdota – sownie wynagrodził Stefaniego „dwoma garściami dukatów”⁴². O ile opowieść jest prawdziwa, to kompozycje powstały przed lutym 1793 roku, ponieważ wtedy finansista na skutek kryzysu w Polsce stracił majątek⁴³. Poza tymi utworami *Polonoises pour le Clavecin* widniejące na rachunku wystawionym Stanisławowi Augustowi 29 kwietnia 1796 roku również mogły być autorstwa Stefaniego⁴⁴. Do zaginionych należy także rękopis, który przed ostatnią wojną znajdował się w Bibliotece Narodowej. *Polonoisse pour le clavecin* (sygn. Franc. F. XII. 14.) można było oglądać podczas warszawskiej wystawy zbiorów muzycznych i teatralnych w 1934 roku⁴⁵. Helena Dorabialska w wydanej w 1938

³⁸ [na środku:] *Cudzy Majątek nikomu | Niesłuży[!] | Opera | Akt Pierwszy*, PL-Wn Mus.59 Cim., k. 11r–17r.

³⁹ M. Karasowski, *Rys historyczny opery polskiej...*, op. cit., s. 354.

⁴⁰ Stefan Burhardt, *Polonez: katalog tematyczny*, t. 2: 1792–1830, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1976, s. 519.

⁴¹ Piotr Fergusson Tepper (po 1713–1794) – warszawski bankier.

⁴² M. Karasowski, *Rys historyczny opery polskiej...*, op. cit., s. 235.

⁴³ A. Żórawska-Witkowska, *Muzyka na dworze i w teatrze...*, op. cit., s. 66.

⁴⁴ A. Żórawska-Witkowska, *Związki Stanisława Augusta z muzyką...*, op. cit., s. 32.

⁴⁵ *Katalog wystawy zbiorów teatralnych i muzycznych Biblioteki Narodowej w Warszawie*, Drukarnia Techniczna. Spółka Akcyjna, Warszawa 1934, s. 127.

roku książce pod tytułem *Polonez przed Chopinem* pisze, iż w Bibliotece Warszawskiego Towarzystwa Muzycznego znajdował się polonez C-dur (trio F-dur) oparty na tematach z *Cyrulika Sewilskiego*⁴⁶. Autorka nie wskazuje na kompozytora opery, którym mógł być Giovanni Paisiello (prapremiera w 1782, polska premiera w 1785 roku) lub Gioacchino Rossini (prapremiera w 1816, polska premiera w 1825 roku). Należy nadmienić, iż w kolekcji po Zdzisławie Jachimeckim znajdującej się w Bibliotece Jagiellońskiej występuje druk pt. *Polonez i Anglez ułożone (...) z Tematów Opery Cerulik[!] Sewilski przez J. Stefaniego*, jednak polonez jest w tonacji D-dur, a trio w G-dur i odbiega stylistycznie od utworów pisanych przez Jana, przez co autorstwo należy przypisać synowi kompozytora – Józefowi⁴⁷. Ten druk wydany w 1826 roku⁴⁸ oraz inne, które ukazały się w latach 20. XIX wieku, i których autorem był „J.” lub „I.” Stefani, należy uznać za polonezy Józefa. Wskazuje na to bliższa romantycznej stylistyka utworów oraz dedykacje hołdujące postaci młodszego niż Jan pokolenia.

Pod względem formy *sensu largo* polonezy Jana Stefaniego w większości prezentują standardową, powszechnie praktykowaną od lat 80. XVIII wieku trzyczęściową budowę (ABA), w której środkową część stanowi trio. Wyjątkiem jest wspomniana wcześniej miniatura z trzema wariacjami. Każda z części składa się z trzech odcinków (aba), które tak prezentują się w zapisie: ||:a:||:b:|| *da Capo*. Poza tym schematem w polonezie i triu może występować wstęp: *wstęp* ||a:||:b:|| *dal Segno*. Natomiast dla części B występuje trzecia możliwość: a:||:ba¹:|| *Polonoise da Capo*, którą Karol Hławiczka uważa za późniejszą niż dwie poprzednio opisane⁴⁹. Na gruncie zdań muzycznych możemy odnaleźć najpowszedniejsze frazy zbudowane z czterech czy ośmiu taktów, ale również z sześciu (np. *Polonez* [nr 3. B-dur], t. 9–14, *Polonez* [nr 5. G-dur], t. 13–18), które – jak sądzą badacze – są cechą typową dla polonezów pochodzenia polskiego⁵⁰. Do nietypowych dla muzyki tanecznej, a występujących w twórczości Stefaniego, należą zdania o nieparzystej liczbie taktów (np. *Polonez* [nr 4. D-dur], t. 17–21, *Polonez* [nr] 6. [A-dur], t. 15–19, polonez nr 3. z łowickiego rękopisu⁵¹, t. 5–11).

⁴⁶ H. Dorabalska, *Polonez przed Chopinem*, Gebethner i Wolff, Warszawa 1938, s. 75.

⁴⁷ Biblioteka Jagiellońska, kolekcja Zdzisława Jachimeckiego, karton nr 23, sygn. 1527 „Album utworów różnych”.

⁴⁸ „Kurjer Warszawski” 1826, nr 26.

⁴⁹ Karol Hławiczka, *Wstęp*, w: „Polonezy ze zbiorów Anny Marii Saskiej, II poł. XVIII w., na klawesyn lub fortepian”, t. 2, red. K. Hławiczka, «Źródła do historii muzyki polskiej», pod red. Z. M. Szwejkowskiego, z. 17, PWM, Kraków 1968, s. V.

⁵⁰ K. Hławiczka, *Zbiór nieznanych polonezów polskich z początku XVIII wieku*, „Muzyka” 1961, nr 1., s. 54.

⁵¹ Biblioteka Muzeum w Łowiczu, Zbiory Starożytności Władysława Tarczyńskiego, sygn. B. 3190, k. 3r.

Ścisłe z budową formalną polonezów wiąże się tonacja, w której utrzymane są poszczególne odcinki oraz trio. W przypadku tego drugiego u Stefaniego części B – zgodnie z ówczesną praktyką – najczęściej są osadzone w tej samej tonacji co A (np. *Polonez* [B-dur] z *Wyboru pięknych dzieł muzycznych i pieśni polskich*, *Polonoise* [C-dur]) lub w tonacji subdominanty (np. *Polonez* [nr 2. C-dur], *Polonez* [nr 4 D-dur]). Jednokrotnie trio zostaje umieszczone w paraleli głównej tonacji (VI stopień, *Polonez* [nr 3. B-dur]) oraz w tonacji jednoimiennej (*Polonez* [nr.] 6 [A-dur]). Zaś w łowickim rękopisie kompozytor wprowadza środkową część w dominancie (polonez nr 3.⁵²) oraz – co wyjątkowe – w tonacji mollsubdominanty (polonez nr 4.⁵³), przy czym należy zaznaczyć, że wszystkie znane miniatury tego typu napisane są w tonacjach durowych. Na gruncie mniejszych odcinków, co można zauważyć w pierwszym polonezie tego wydania, Stefani stosuje zboczenia do dominanty (t. 33–36), wprowadza szeregi dominant wtrąconych (t. 18–20) oraz molltonikę VI stopnia (t. 17). Bardzo nietypowym przypadkiem są takty 16–20 w *Polonezie* [nr 4. D-dur], gdzie kompozytor z D-dur (toniki) do A-dur (dominanty) przechodzi przez akord B-dur, który naturalnie nie występuje w żadnej z tych tonacji. Wydaje się, że należy go interpretować jako akord neapolitański w tonacji A-dur, lecz aby złagodzić jego brzmienie, jego „dziwność” w kontekście harmonicznym, Stefani według „książkowych” reguł powinien między B a A wstawić E-dur (dominantę do A). Tutaj zastosował jedynie dźwięk prowadzący, tercję akordu *gis*² (t. 18).

W związku z harmoniką utworu pozostaje kształt linii melodycznej, która najczęściej ukształtowana jest z pochodów gamowych i tercjowych, interwałów w obrębie oktawy, rzadziej wykraczających poza nią. Stefani skomponowane zdania muzyczne poddaje technice wariacyjnej, polegającej na rozdrobnieniu dłuższych wartości lub ich przyozdobieniu (obiegniki, tryle), choć ornamentacja pojawia się także przy krótko trwających nutach. Przeważnie kompozytor rozpoczyna polonezy odtaktowo, wyjątek stanowi utwór z łowickiego rękopisu (nr 8.)⁵⁴. Rozpoczynanie tego typu utworów przedtaktem, zdaniem XVIII-wiecznych teoretyków – Marpurga i Kirnbergera, miało być cechą polonezów niemieckiego pochodzenia⁵⁵.

Trzeba zwrócić uwagę, na szczególnie często, niemalże we wszystkich polonezach, stosowany przez kompozytora zabieg, opierający się na przeniesieniu na instrument

⁵² Ibid.

⁵³ Ibid., k. 3v.

⁵⁴ Biblioteka Muzeum w Łowiczu, Zbiory Starożytności Władysława Tarczyńskiego, sygn. B. 3190, k. 6r.

⁵⁵ Szymon Paczkowski, *Styl polski w muzyce Johanna Sebastiana Bacha*, «Studia et Dissertationes Instituti Musicologiae Universitatis Varsoviensis», seria B, t. 16, Polihymnia, Lublin 2011, s. 81.

klawiszowy charakterystycznej dla smyczków techniki *bariolage'u* (np. *Polonez z Wyboru pięknych dzieł muzycznych i pieśni polskich*, t. 11). Zastosowanie tej techniki, którą chętnie i na szerszą skalę wykorzystywali kompozytorzy piszący w stylu brillant, ma na celu podkreślenie napięcia harmonicznego, stworzenia *quasi* wielogłosowości oraz, być może mniej wyraziście niż na instrumentach smyczkowych, zróżnicowania kolorystycznego. Równie śmiało, co wspomniany zabieg, Stefani stosuje szybkie, drobno nutowe przebiegi sekundowe w kierunku wznoszącym (np. *Polonoise* [nr 1. C-dur], t. 9). Jako konwencjonalny dla utworów przeznaczonych na instrumenty klawiszowe w partii lewej ręki pojawia się bas Albertiego, ale także wspomniane przebiegi drobno nutowe.

Prezentowane w niniejszym zbiorze utwory charakteryzują się rozwiniętą, dojrzałą rytmiką polonezową, zawierają całą gamę figur rytmicznych, w które należy włączyć także nieregularne podziały (triole) spotykane już w polonezach z 1. połowy XVIII wieku⁵⁶. W kompozycjach także odnajdziemy różne warianty rytmów punktowanych, z synkopą, regularnych ósemkowych czy szesnastkowych, natomiast typ instrumentalny w akompaniamencie (♩♩♩♩) należy do rzadkości, tak jak najbardziej podstawowy rytm mazurkowy. Szczególną uwagę należy zwrócić na rytmikę kadencji, która zapisana jest jako cztery szesnastki i półnuta poprzedzona przednutką lub cztery szesnastki, ćwierć nuta, ósemka i pauza ósemkowa.

Zdecydowanie unikatowym zjawiskiem dla całego gatunku, z którym to zjawiskiem autor niniejszego wydania spotkał się pierwszy raz, jest występowanie hemiole. Nie mamy pewności czy zabieg znajdujący się w *Polonezie* [nr 2. C-dur] (t. 15) został świadomie wprowadzony przez Stefaniego, czy wynikał on z powodu błędnego belkowania dokonanego przez skryptora. W tym przypadku obserwujemy zmianę typowego metrum 3/4 na 6/8, choć liczba ósemek jest taka sama to zmianie ulega rozkład i ilość naturalnych akcentów w takcie. Jako potwierdzenie słuszności takiej wersji rozłożenia mocnych miar w takcie może posłużyć nam partia prawej ręki – wznosząca się linia melodyczna osiąga najwyższy dźwięk na akcentowanej w nowym metrum mierze taktu, po czym opada. W niniejszym wydaniu pozostawiono wersję przedstawioną w źródle, być może przyszłe badania wykażą szersze występowanie hemiole na gruncie poloneza.

Większość zawartych wyżej spostrzeżeń możemy również odnaleźć w ostatniej miniaturze tego zbioru. Pierwszą, dobitnie rzucającą się w oczy różnicą w stosunku

⁵⁶ Więcej na temat rytmiki polonezowej, systematyka w: K. Hławiczka, *Zbiór nieznanych polonezów polskich z początku XVIII wieku*, „Muzyka” 1961, nr 1, tegoż, *Polska proportio*, „Muzyka” 1963, nr 1–2, Ewa Dahlig-Turek, *Rytmy polskie w muzyce XVI–XIX wieku: studium morfologiczne*, Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk, Warszawa 2006.

do pozostałych polonezów jest forma muzyczna – temat z trzema wariacjami, co stanowi o wyjątkowości tego utworu. Pośród europejskiej literatury muzycznej 2. połowy XVIII i początku XIX wieku odnajdujemy polonezy jako części większych form (oper, sonat, symfonii, koncertów), jako rondo oraz pojedyncze wariacje w stylu *alla polacca* lub *la polonoise*, lecz do zupełnej rzadkości należy polonez z wariacjami. Utwór w tonacji C-dur charakteryzuje się prostym planem harmonicznym, w którym występują relacje toniczno-dominantowe – tego planu trzymają się także poszczególne wariacje. Temat oraz kolejne części podzielone są na dwa lub trzy fragmenty. Pierwsza wariacja odznacza się przeniesieniem linii melodycznej do lewej ręki, znacznym rozdrobnieniem rytmiki, prowadzeniem melodii w oktawach, oraz, co nowe dla polonezów, zastosowaniem pasażowego akompaniamentu w triolowej rytmice. Natomiast w pierwszej części drugiej wariacji Stefani przeważnie prowadzi linię melodyczną w miksturach tercjowych, okazjonalnie stosując przesunięcia chromatyczne. Zaś w drugiej wyjątkowo, w dwóch taktach, wprowadza imitację. Jak wspomniano wyżej, temat, pierwsza i druga wariacja tego poloneza oraz część A *Polonoise* [C-dur] wykorzystują fragment arii Kasi z opery *Cudzy majątek nikomu nie służy* Jana Dawida Hollanda. Natomiast trzecia wariacja, wprowadzająca znaczne rozdrobnienie rytmiki oraz figuracje, bazuje na triu *Polonoise* [C-dur] (por. t. 25–44 *Polonoise* [C-dur] i t. 73–92 *Polonoise pour Clavecinballo*). Ponadto mniej typowym dla tego typu formy, a wprowadzonym przez Stefaniego, jest ponowne wykonanie, tutaj fragmentu (*Da Capo al Fine*), tematu wariacji.

Polonez [B-dur]

p

5 [8]

f

8

f *f*

11

14 *tr* *rf* [Fine]

17

f

21

Dal Segno

p dolce

Trio

p

29

[Fine]

f

33

Trio da Capo

rf

Polonoise [nr 1. C-dur]

The musical score is written for piano in 3/4 time, C major. It consists of six systems of music, each with a treble and bass clef staff. The first system begins with the instruction *dolce*. The second system starts at measure 5 and includes a triplet of eighth notes in the treble staff. The third system starts at measure 9 and features a fifth-fingered chord in the bass staff. The fourth system starts at measure 12 and includes the instruction *f* and the word **[Fine]** above the staff. The fifth system starts at measure 15 and the sixth system starts at measure 17. The piece concludes with a final cadence in the sixth system.

Polonoise da Capo

19

Musical notation for measures 19-24. The piece is in 3/4 time and G major. The right hand features a complex, flowing melody with many beamed eighth and sixteenth notes, often with slurs. The left hand provides a steady accompaniment with chords and moving bass lines.

Trio

Musical notation for measures 25-26. The Trio section begins with a change in texture. The right hand has a more rhythmic, chordal accompaniment, while the left hand has a simple, steady bass line.

27

[Fine]

Musical notation for measures 27-30. This section concludes the Trio and features a return of the complex, flowing melody from the beginning of the piece. The notation includes repeat signs at the end of the section.

Trio da Capo

31

Musical notation for measures 31-34. The Trio da Capo section repeats the Trio's accompaniment. The right hand has a rhythmic, chordal accompaniment, and the left hand has a simple, steady bass line.

Polonez [nr 2. C-dur]

The musical score is written for piano in 3/4 time, C major. It consists of five systems of two staves each. The first system starts with a piano (*p*) dynamic. The second system begins at measure 5. The third system begins at measure 9 and features a forte (*f*) dynamic. The fourth system begins at measure 12 and also features a forte (*f*) dynamic. The fifth system begins at measure 15 and concludes with a trill (*tr*) and a double bar line labeled "Fine". The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings.

17

Musical score for measures 17-19. The right hand features a melodic line with eighth and sixteenth notes, including trills and slurs. The left hand provides a steady accompaniment of eighth notes.

20

tr

Musical score for measures 20-23. Measure 20 includes a trill (*tr*) in the right hand. The right hand continues with melodic lines, while the left hand has a consistent eighth-note accompaniment.

24

Da Capo al Fine

Musical score for measures 24-26. Measure 24 includes a trill (*tr*) in the right hand. The right hand features a melodic line with a slur over measures 25-26. The left hand has a simple accompaniment.

Trio

Musical score for the Trio section, measures 27-30. The key signature changes to one flat and the time signature to 3/4. The right hand has a melodic line with slurs, and the left hand has a bass line with chords and eighth notes.

31

Musical score for measures 31-34. The right hand features a melodic line with eighth and sixteenth notes, including slurs and repeat signs. The left hand has a bass line with chords and eighth notes.

35

Musical notation for measures 35-37. Treble clef, bass clef, key signature of one flat. Measure 35: Treble has eighth notes G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5; Bass has eighth notes G2, A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3. Measure 36: Treble has eighth notes G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5; Bass has eighth notes G2, A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3. Measure 37: Treble has eighth notes G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5; Bass has eighth notes G2, A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3.

38

Musical notation for measures 38-40. Treble clef, bass clef, key signature of one flat. Measure 38: Treble has eighth notes G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5; Bass has eighth notes G2, A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3. Measure 39: Treble has eighth notes G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5; Bass has eighth notes G2, A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3. Measure 40: Treble has eighth notes G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5; Bass has eighth notes G2, A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3.

41

Musical notation for measures 41-43. Treble clef, bass clef, key signature of one flat. Measure 41: Treble has eighth notes G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5; Bass has eighth notes G2, A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3. Measure 42: Treble has eighth notes G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5; Bass has eighth notes G2, A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3. Measure 43: Treble has eighth notes G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5; Bass has eighth notes G2, A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3.

44

Polonez da Capo

Musical notation for measures 44-46. Treble clef, bass clef, key signature of one flat. Measure 44: Treble has eighth notes G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5; Bass has eighth notes G2, A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3. Measure 45: Treble has eighth notes G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5; Bass has eighth notes G2, A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3. Measure 46: Treble has eighth notes G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5; Bass has eighth notes G2, A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3.

Polonez [nr 3. B-dur]

The musical score is written for piano in B-flat major (one flat) and 3/4 time. It consists of five systems of music, each with a treble and bass clef staff. The first system (measures 1-4) is marked *dolce* and features a melody in the treble staff with chords and a bass line. The second system (measures 5-7) is marked *f* and contains a repeat sign at the beginning. The third system (measures 8-10) continues the piece with more complex melodic lines. The fourth system (measures 11-14) ends with a *[Fine]* marking. The fifth system (measures 15-18) includes a trill (*tr*) and concludes the piece.

18

Musical score for measures 18-19. Treble clef, bass clef, key signature of two flats, 3/4 time. Measure 18 features a melodic line in the treble and a rhythmic accompaniment in the bass. Measure 19 continues the melodic line with a trill in the treble and a steady bass accompaniment.

20

Dal Segno

Musical score for measures 20-22. Treble clef, bass clef, key signature of two flats, 3/4 time. Measure 20 starts with a melodic line in the treble and a bass accompaniment. Measure 21 has a melodic line in the treble and a bass accompaniment with a fermata. Measure 22 continues the melodic line in the treble and the bass accompaniment.

Trio

Musical score for measures 23-25. Treble clef, bass clef, key signature of two flats, 3/4 time. Measure 23 features a melodic line in the treble with a trill and a bass accompaniment. Measure 24 continues the melodic line with a trill and a bass accompaniment. Measure 25 continues the melodic line with a trill and a bass accompaniment.

26

Musical score for measures 26-28. Treble clef, bass clef, key signature of two flats, 3/4 time. Measure 26 features a melodic line in the treble with a trill and a bass accompaniment. Measure 27 continues the melodic line with a trill and a bass accompaniment. Measure 28 continues the melodic line with a trill and a bass accompaniment.

29

[Fine]

Musical score for measures 29-31. Treble clef, bass clef, key signature of two flats, 3/4 time. Measure 29 features a melodic line in the treble with a trill and a bass accompaniment. Measure 30 continues the melodic line with a trill and a bass accompaniment. Measure 31 continues the melodic line with a trill and a bass accompaniment, ending with a fermata and a forte (*f*) dynamic marking.

32

Trio da Capo

Musical score for measures 32-34. Treble clef, bass clef, key signature of two flats, 3/4 time. Measure 32 features a melodic line in the treble and a bass accompaniment. Measure 33 continues the melodic line in the treble and the bass accompaniment. Measure 34 continues the melodic line in the treble and the bass accompaniment, ending with a fermata.

Polonez [nr 4. D-dur]

The image displays a musical score for a piece titled "Polonez [nr 4. D-dur]". The score is written for piano and is in 3/4 time with a key signature of one sharp (F#). It consists of five systems of music, each with a treble and bass clef staff. The first system (measures 1-3) is marked *f assai*. The second system (measures 4-6) is marked *p* and includes a triplet of eighth notes in the right hand. The third system (measures 7-9) continues the piece. The fourth system (measures 10-12) includes a triplet of eighth notes in the right hand. The fifth system (measures 13-15) is marked *ff* and features a repeat sign at the beginning of the first measure. The score concludes with a double bar line at the end of the fifth system.

16

Musical notation for measures 16-18. Measure 16 features a rapid sixteenth-note run in the right hand. Measure 17 has a dynamic marking of *p*. Measure 18 has a dynamic marking of [*p*].

19

[Fine]

Musical notation for measures 19-21. Measure 19 has a dynamic marking of *p*. Measure 21 ends with a double bar line and repeat dots. The section is marked [Fine].

22

p

Musical notation for measures 22-25. Measure 25 has a dynamic marking of *p*.

26

f *p* *f*

Musical notation for measures 26-29. Measure 26 has a dynamic marking of *f*. Measure 27 has a dynamic marking of *p*. Measure 28 has a dynamic marking of *f*.

30

Dal Segno

[3]

Musical notation for measures 30-33. Measure 30 has a dynamic marking of [3]. The section is marked Dal Segno.

Trio

34 35 36

37

38 39

40 **[Fine]**

41 42

43 **Trio da Capo**

44 45

Polonez [nr 5. G-dur]

The musical score is written for piano in G major and 3/4 time. It consists of six systems of two staves each (treble and bass clef). The first system starts with a forte (*f*) dynamic. The second system begins with a repeat sign and a piano (*p*) dynamic. The third system features a forte (*f*) dynamic and a triplet of eighth notes. The fourth system starts with a piano (*p*) dynamic and ends with a forte (*f*) dynamic. The fifth system contains a long melodic line in the treble clef. The sixth system concludes with a 'Fine' marking and repeat signs.

19

23 **Dal Segno**

Trio

30

33 **[Fine]**

36 **Trio da Capo**

Polonez [nr] 6. [A-dur]

The musical score is written for piano in A major (three sharps) and 3/4 time. It consists of six systems of music, each with a treble and bass clef staff. The first system starts with a piano (*p*) dynamic. The second system begins at measure 5. The third system starts at measure 9 with a forte (*f*) dynamic and a repeat sign. The fourth system begins at measure 12. The fifth system starts at measure 15 with a forte (*f*) dynamic. The sixth system begins at measure 18 with a piano (*p*) dynamic and a crescendo (*cresc.*) marking. The piece concludes with a final cadence in the sixth system.

21 [Fine]

Musical score for measures 21-23. The piece is in 3/4 time with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). Measure 21 starts with a forte (*f*) dynamic. The right hand features a series of chords and a melodic line, while the left hand plays a steady eighth-note accompaniment. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

24

Musical score for measures 24-26. The right hand has a more complex texture with chords and a melodic line. The left hand continues with an eighth-note accompaniment. The piece ends with a double bar line and repeat dots.

Dal Segno

27

Musical score for measures 27-29. The right hand features a series of chords and a melodic line. The left hand plays an eighth-note accompaniment. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

Trio

Musical score for measures 30-32. The time signature changes to 3/4. The right hand has a melodic line with some grace notes. The left hand plays a steady eighth-note accompaniment. The piece ends with a double bar line and repeat dots.

33

Musical score for measures 33-34. The right hand has a melodic line with grace notes. The left hand plays an eighth-note accompaniment. A repeat sign is present above measure 34. The piece ends with a double bar line and repeat dots.

[Fine]

35

Musical score for measures 35-37. The right hand has a melodic line with grace notes. The left hand plays an eighth-note accompaniment. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

38

f

41

44

[Trio] dal Segno

47

Polonoise [C-dur]

First system of musical notation (measures 1-4). The piece is in 3/4 time and C major. The right hand features a melody with eighth and quarter notes, including a fermata over the second measure. The left hand plays a steady eighth-note accompaniment.

Second system of musical notation (measures 5-8). The right hand continues the melody, with a sharp sign indicating a key change to C minor for the final two measures. The left hand maintains the eighth-note accompaniment.

Third system of musical notation (measures 9-11). The right hand melody resumes in C major. The left hand accompaniment becomes more rhythmic, featuring a pattern of eighth notes with a dotted quarter note. A dynamic marking of *f* (forte) is present at the beginning of the system.

Fourth system of musical notation (measures 12-13). The right hand melody continues. The left hand accompaniment remains consistent with the previous system.

Fifth system of musical notation (measures 14-16). The right hand melody concludes with a fermata. The left hand accompaniment ends with a final chord. The system concludes with a double bar line and repeat dots, followed by the instruction **[Fine]**.

17

Musical notation for measures 17-20. Measure 17 has a repeat sign. Measure 19 has a triplet of eighth notes in the right hand.

21

[Da Capo al Fine]

Musical notation for measures 21-24. Measure 21 has two triplet markings over eighth notes in the right hand.

Trio

Musical notation for measures 25-27. The key signature changes to one sharp (F#) and the time signature changes to 3/4. The right hand has a complex sixteenth-note pattern.

28

Musical notation for measures 28-29. The right hand continues with sixteenth-note patterns.

30

Musical notation for measures 30-32. Measure 30 has a sharp sign over a note in the right hand. Measure 32 has a repeat sign.

33

Musical score for measures 33-36. The piece is in G major (one sharp). The right hand features a complex, fast-moving melodic line with many sixteenth notes and some grace notes. The left hand provides a steady accompaniment with eighth notes and some chords.

37

Musical score for measures 37-40. The right hand continues with intricate sixteenth-note patterns. The left hand has a more rhythmic accompaniment with eighth notes and some chords.

41

Polonoise da Capo

Musical score for measures 41-44. The right hand features two triplet markings over eighth notes. The left hand continues with eighth-note accompaniment. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

Polonoise pour Clavecinballe

p

5

f

9

13

17

f

21

Fine

The musical score is written for a single system with a grand staff (treble and bass clefs). The time signature is 3/4. The piece begins with a piano (*p*) dynamic. The first system (measures 1-4) features a melody in the treble clef with a trill (tr) at the end of the first measure and a triplet of eighth notes in the second measure. The bass clef accompaniment consists of a steady eighth-note pattern. The second system (measures 5-8) continues the melody and accompaniment. The third system (measures 9-12) features a forte (*f*) dynamic and a more active bass line with eighth-note patterns. The fourth system (measures 13-16) continues the forte section. The fifth system (measures 17-20) includes a key signature change to one sharp (F#) and a triplet of eighth notes in the treble clef. The sixth system (measures 21-24) concludes the piece with a 'Fine' marking and a repeat sign at the end.

25

f

[3] [3]

Var. 1

3/4

33

37

f

3 [simile]

39

[3]

41

43

Musical notation for measures 43-45. Measure 43: Treble clef has eighth notes G4, A4, B4, C5; Bass clef has eighth notes G2, A2, B2, C3. Measure 44: Treble clef has eighth notes G4, A4, B4, C5 with a sharp sign; Bass clef has eighth notes G2, A2, B2, C3. Measure 45: Treble clef has quarter notes G4, A4, B4, C5; Bass clef has quarter notes G2, A2, B2, C3.

45

Musical notation for measures 46-47. Measure 46: Treble clef has quarter notes G4, A4, B4, C5 with rests; Bass clef has eighth notes G2, A2, B2, C3. Measure 47: Treble clef has quarter notes G4, A4, B4, C5; Bass clef has eighth notes G2, A2, B2, C3.

48

Musical notation for measures 48-50. Measure 48: Treble clef has quarter notes G4, A4, B4, C5; Bass clef has quarter notes G2, A2, B2, C3. Measure 49: Treble clef has quarter notes G4, A4, B4, C5; Bass clef has quarter notes G2, A2, B2, C3. Measure 50: Treble clef has quarter notes G4, A4, B4, C5; Bass clef has quarter notes G2, A2, B2, C3. Triplet markings '3' are under the bass clef notes in measures 49 and 50.

51

Musical notation for measures 51-52. Measure 51: Treble clef has quarter notes G4, A4, B4, C5; Bass clef has quarter notes G2, A2, B2, C3. Measure 52: Treble clef has quarter notes G4, A4, B4, C5; Bass clef has quarter notes G2, A2, B2, C3.

53

Musical notation for measures 53-55. Measure 53: Treble clef has quarter notes G4, A4, B4, C5 with triplet markings '3'; Bass clef has quarter notes G2, A2, B2, C3. Measure 54: Treble clef has quarter notes G4, A4, B4, C5 with a sharp sign; Bass clef has quarter notes G2, A2, B2, C3. Measure 55: Treble clef has quarter notes G4, A4, B4, C5; Bass clef has quarter notes G2, A2, B2, C3. A dynamic marking 'f' is present in measure 53.

Var. 2

Musical notation for Variation 2. Treble clef has quarter notes G4, A4, B4, C5 with triplet markings '3' and various accidentals. Bass clef has quarter notes G2, A2, B2, C3. The time signature is 3/4.

60

Musical notation for measures 60-61. Measure 60 features a treble clef with a series of chords and a bass clef with a single note. Measure 61 features a treble clef with a triplet of chords and a bass clef with a series of notes.

62

Musical notation for measures 62-64. Measure 62 features a treble clef with a series of chords and a bass clef with a series of notes. Measure 63 features a treble clef with a series of notes and a bass clef with a series of notes. Measure 64 features a treble clef with a series of notes and a bass clef with a series of notes.

65

Musical notation for measures 65-68. Measure 65 features a treble clef with a series of notes and a bass clef with a series of notes. Measure 66 features a treble clef with a series of notes and a bass clef with a series of notes. Measure 67 features a treble clef with a series of notes and a bass clef with a series of notes. Measure 68 features a treble clef with a series of notes and a bass clef with a series of notes.

69

Musical notation for measures 69-72. Measure 69 features a treble clef with a triplet of notes and a bass clef with a series of notes. Measure 70 features a treble clef with a series of notes and a bass clef with a series of notes. Measure 71 features a treble clef with a series of notes and a bass clef with a series of notes. Measure 72 features a treble clef with a series of notes and a bass clef with a series of notes.

Var. 3

Musical notation for measures 73-75, labeled "Var. 3". Measure 73 features a treble clef with a series of notes and a bass clef with a series of notes. Measure 74 features a treble clef with a series of notes and a bass clef with a series of notes. Measure 75 features a treble clef with a series of notes and a bass clef with a series of notes.

76

Musical notation for measures 76-78. Measure 76 features a treble clef with a series of notes and a bass clef with a series of notes. Measure 77 features a treble clef with a series of notes and a bass clef with a series of notes. Measure 78 features a treble clef with a series of notes and a bass clef with a series of notes.

78

Musical score for measures 78-80. Treble clef has a melodic line with slurs and a sharp sign. Bass clef has a rhythmic accompaniment with rests and chords.

81

Musical score for measures 81-83. Treble clef features trills and triplets. Bass clef has a steady accompaniment.

84

Musical score for measures 84-86. Treble clef has a melodic line with slurs. Bass clef has a rhythmic accompaniment with eighth notes.

87

Musical score for measures 87-88. Treble clef has a melodic line with a trill and triplet. Bass clef has a steady accompaniment.

89

Da Capo al Fine

Musical score for measures 89-91. Treble clef has a melodic line with slurs and triplets. Bass clef has a steady accompaniment. A forte (*f*) dynamic marking is present.

Komentarz rewizyjny

Zawarte w niniejszym zbiorze dziewięć polonezów Jana Stefaniego starano się uporządkować chronologicznie. Stąd jako pierwszy występuje utwór z *Wyboru pięknych dzieł muzycznych i pieśni polskich*, dalej sześć miniatur dedykowanych Tekli z Bielińskich Łubieńskiej, a na końcu zostały zamieszczone dwa polonezy o wspólnym materiale melodycznym, choć można przypuszczać, że *Polonoise* [C-dur] powstał najwcześniej ze wszystkich zawartych w zbiorze polonezów.

Jak wspomniano poprzednio, pierwszy utwór pochodzi z druku wydanego przez Józefa Elsnera w 1803 roku (nr 1.) pt. *Wybor Pięknych | Dzieł Muzycznych | y | Pieśni Polskich*⁵⁷. Utwór Stefaniego znajduje się na stronie piątej i szóstej oraz jest trzecią z pięciu kompozycji zawartych w druku⁵⁸. Przed akoladą pierwszego systemu znajduje się tytuł „Polonez”, natomiast z prawej strony nad tym systemem nazwisko kompozytora – „przez P: Stefaniego”. W przypadku tego utworu nie ma wątpliwości, że został napisany przez Jana, ponieważ jego syn, Józef, miał dopiero trzy lata.

Kolejne utwory zawarte w niniejszym wydaniu pochodzą z rękopisu o sygnaturze 3022/3 (4), znajdującego się w Wojewódzkiej i Miejskiej Bibliotece Publicznej w Bydgoszczy. Manuskrypt znajduje się w dziesiątym tomie (4 zachowane) kolekcji zgromadzonej przez Henriettę Bąkowską, o czym świadczy zapis na okładce („H. B. | 10”). Wolumin powstał prawdopodobnie w pierwszej ćwierci XIX wieku, na co wskazują zawarte w nim utwory (np. *Tańce Balowe i Redutowe na rok 1816*) oraz to, że Henrietta nosiła swoje panieńskie nazwisko (Bąkowska) do 1827 roku⁵⁹. Klocek introligatorski zawiera utwory na instrumenty klawiszowe, głównie tańce, w tym inne polonezy, mazurki, krakowiaki, kozaki, anglezy i marsze, ale także wariacje. W tomie znajdują się także rękopiśmienne odpisy z druków i same druki muzyczne. Interesujący nas manuskrypt w układzie leżącym, o kartach przyciętych do jednego formatu i wymiarach 22 x 31,6 cm, posiada tytuł:

⁵⁷ Zob. on-line: <<https://polona.pl/item/1211226/2/>>.

⁵⁸ Poza *Polonezem* Stefaniego znajdują się również: *Polonez* Michała Ogińskiego, pieśni *Sen Fillidy* z muzyką Józefa Elsnera do tekstu Ludwika Osińskiego i *Do Zosi* z muzyką tego samego i słowami Juliana Ursyna Niemcewicza oraz *Marsz* z opery *Przerwana Ofiara* Petera Wintera z wariacjami Elsnera.

⁵⁹ Eulalia Ryszkowska, *Zbiór nut Henrietty Bakowskiej w Wojewódzkiej i Miejskiej Bibliotece Publicznej w Bydgoszczy*, w: „Biblioteka Muzyczna Music Library 2000–2006, Wydawnictwo SBP, Warszawa 2008, s. 151.

[inną ręką niż pozostała inskrypcja:] N^[rel] 84^[60] | 6 *Polonoises* | *Pour le Clavecin ou Piano Forte* | *composée et dédiée* | *a Son Excellence Madame la Comtesse* | *Thecle Lubienska* | *Starostino de Nakło née Comtesse Bielinska* | *par* | *Mr: J Steffani* | *Oeuvre* 4. | [nieco z prawej:] *Prix 3f* | [w prawym dolnym rogu:] *M-63*

Polonezy zostały zapisane na siedmiu kartach, na papierze niewiadomego pochodzenia (jedynie karta 72 posiada filigran „JJ”):

k. 67r: karta tytułowa

k. 67v: pusta

k. 68r–v: *Polonoise* [nr 1. C-dur]

k. 69r–v: *Polonez* [nr 2. C-dur]

k. 70r: *Polonez* [nr 3. B-dur]

k. 70v–71r: *Polonez* [nr 4. D-dur]

k. 71v–72r: *Polonez* [nr 5. G-dur]

k. 72r–72v: *Polonois* [inną ręką:] *de l'adieu par Henri Bergmann.*_

k. 73r–73v: *Polonez*. 6. [A-dur]

Z oczywistych względów polonez Henriego Bergmana nie jest włączony do niniejszego wydania i nie wiadomo dlaczego został wpisany do źródła przez kopistę. O tym, że kolejny po tym polonezie utwór jest autorstwa Stefaniego świadczy dodanie przez skryptora cyfry 6. Tekst muzyczny oraz tytuły są sporządzone przez jednego kopistę, zaś wyjątek stanowi inskrypcja wskazana powyżej.



Podstawę źródłową dla kolejnego poloneza Stefaniego stanowi rękopis o sygnaturze 60532 Mus. pochodzący z Biblioteki Uniwersytetu Wrocławskiego i nie posiadający tytułu. *Polonoise.*, którego atrybucję ustalono na podstawie zawartego w nim materiału melodycznego i porównanie z innymi rękopisami, znajduje się na karcie 19r–v. Utwór w układzie leżącym zapisano na papierze o wymiarach 21,7 x 34 cm i znaku wodnym przedstawiającym herb Wrocławia. Podobnie jak poprzedni rękopis, to źródło zawiera głównie repertuar taneczny (polonezy, menuety, anglezy, kadryle, walce) na instrument klawiszowy, ale także wyjątki z oper i pieśni przeważnie z tekstem w języku niemieckim. Znajdujemy tutaj utwory m. in. Anfossiego, Bendy, Grètriego, Vanhala oraz sporą liczbę anonimowych autorów. Sądząc po kompozycjach zawartych w zbiorze i mnogości kopistów można przypuszczać, iż powstawanie tego źródła było dłuższym procesem obejmującym 2. połowę XVIII i początek XIX wieku (obecność walca).

Ostatnim źródłem wykorzystanym do niniejszego wydania jest autograf Stefaniego znajdujący się w Bibliotece Książąt Czartoryskich w Krakowie pod sygnaturą 100637.

⁶⁰ Numer prawdopodobnie został wpisany przez właścicielkę rękopisu. Wskazuje na nią analiza porównawcza charakteru pisma z innymi rękopisami, które zostały odpisane przez Henriettę Bąkowską, świadczą o tym zamieszczone inicjały H. B.

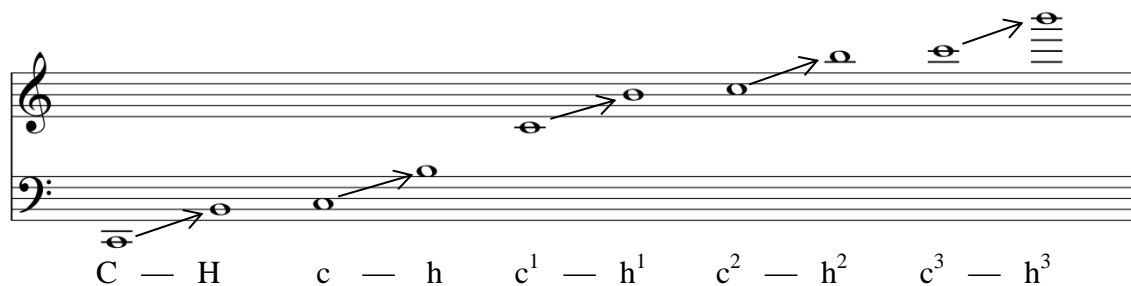
Jego karta tytułowa brzmi: [na środku:] *Polonoise* | *pour* | *Clavecinballo* | [w lewym dolnym rogu:] *Del Steffani*. Utwór z początku XIX wieku, na co wskazuje występowanie użytych technik kompozytorskich, analogicznych jak w innych polonezach z tego czasu, został zapisany starannym charakterem pisma na czterech kartach o wymiarach 23 x 36 cm, na papierze pochodzenia wrocławskiego (filigran: *BRESLAU* | *CAMMER PAPIER*).

Zasady transkrypcji

1. Partia prawej ręki większości polonezów została zanotowana w kluczu wiolinowym, wyjątek stanowi *Polonoise* [C-dur], w którym została zapisana w kluczu C₁ – partię przeniesiono do G₂.
2. Tytuły poszczególnych numerów pozostawiono takie, jakie widnieją w źródłach, w nawiasach kwadratowych dodano numer (zbiór polonezów dedykowanych Tekli Łubieńskiej) oraz tonację. Zachowano odchylenie (*polonoise*) od współczesnego zapisu francuskiego słowa *polonaise* oraz słowo *clavecinballo*, które jest syntezą francuskiego *clavecin* i włoskiego *clavicemballo*.
3. Skrótowe zapisy występujące w notacji muzycznej, jak na przykład *z*, *z*, *z*, i tremola rozpisano bez komentarza. Tak samo postąpiono z różnym zapisem dynamiki (np. „*pia*”, „*for*”) oraz symbolem *segno*, które wyrównano do współczesnych norm. Jedynym przypadkiem, kiedy postąpiono inaczej był schemat rytmiczny . Edytorzy innych wydań polonezów interpretują go jako , co wprowadza dychotomię w rozumieniu kropki przy nucie – może przedłużać ją o połowę, ale i o ćwierć. Wyjściowy schemat można także zinterpretować jako ćwiartkę z kropką i triolę szesnastkową. W niniejszej publikacji rozwinięto rytm według pierwszego zaprezentowanego sposobu. Niemniej miejsca, w których występuje problematyczny zapis zostały odnotowane w wykazie korektur.
4. Wszystkie dodatki pochodzące od redaktora zostały zapisane w nawiasach kwadratowych lub – w przypadku łuków – odznaczono je jako przerywane. Zaś wprowadzone zmiany odnotowuje „Szczegółowy wykaz korektur”.

Szczegółowy wykaz korektur

W uwagach szczegółowych pierwsza liczba oznacza kolejny takt, po kropce następuje skrótowa nazwa dla górnej i dolnej pięciolinii (P–górna, L–dolna), cyfra po średniku oznacza kolejną nutę w takcie, gdzie małymi literami – w razie potrzeby – oznaczono kolejne dźwięki w akordzie („a”–najwyższy, zaś kolejne litery alfabetu odpowiadają niższym dźwiękom), po dwukropku podana jest sytuacja w źródle.



Polonez [B-dur]

- | | |
|-----------|---|
| przed 1. | przed systemem: <i>Polonez</i> |
| 1. | L; 2–6: partię zapisano na górnej pięciolinii |
| 2. | L; 2–6: partię zapisano na górnej pięciolinii |
| 3. | P; 1–3: ^, przeniesiono nad 1–4 |
| | L; 2–6: partię zapisano na górnej pięciolinii |
| 4. | P; 5–7: ^, przeniesiono nad 4–7 |
| | L; 2–4, 6: partię zapisano na górnej pięciolinii, |
| 7. | P; 8–11: ^, przeniesiono nad 7–12 |
| 9. | P; przed 4: ♯ |
| | L; 2–5: ^, przeniesiono nad 2–6; |
| | pod 3: <i>f</i> , przeniesiono pod 2 |
| 10. | L; pod 3: <i>f</i> , przeniesiono pod 2 |
| 11. | L; 2–4: ^, przeniesiono nad 1b–6 |
| 13. | P; 2–11: ^, przeniesiono nad 1–12 |
| 16. | P; przed 2a: ♭ |
| 17. | P; 1–3: ^, przeniesiono nad 1–4 |
| 19. | P; 6–9: ^, przeniesiono nad 5–9 |
| 20. | P; 9–11: ^, przeniesiono nad 9–12 |
| 21. | L; przed 1: $\frac{3}{4}$, przeniesiono do taktu 20 po 5 |
| po 24. | między pięcioliniami: <i>dal Segno</i> , przeniesiono nad górną pięciolinie, na koniec taktu 24 |
| przed 25. | przed systemem: <i>Trio</i> , przeniesiono nad górną pięciolinie |
| 25. | L; 1–3: ^, przeniesiono nad 1–4; |
| | 7–9: ^, przeniesiono nad 6–9 |
| 28. | P; 1–3: ^, przeniesiono nad 1–4 |
| 31. | P; 3–9: ^, przeniesiono nad 3–10 |

- L; przed 2b: ♯
34. P; 5–9: ^, przeniesiono nad 5–8
35. P; 1–3: ^, przeniesiono nad 1–4;
7–9: ^, przeniesiono nad 7–10
36. L; przed 1: ♩ , przeniesiono do taktu 35 po 6;
pod 4: .
- po 36. między pięcioliniami: *Trio dacapo*, przeniesiono nad górną pięciolinie,
na koniec taktu 36

Polonoise [nr 1. C-dur]

1. P; nad pięciolinie: *Polonoise*.
P; 3–5: ^, przeniesiono nad 2–7
3. P; przed 8: ♯
5. P; przed 1a: ♯;
3–6: ^, przeniesiono nad 2–7
9. P; 7–10: ^, przeniesiono nad 7–11;
15–18: ^, przeniesiono nad 13–18
L; przed 2a, 2b: ♯
10. P; 2–3: ^, przeniesiono nad 1–4
13. P; pod 3: *f*, przeniesiono pod 2
19. P; 4–6: ^, przeniesiono nad 3–8
20. P; nad 7: *h / d*;
nad 8: *c / e*
L; przed 2a: ♯
21. P; 6–7: ^, przeniesiono nad 5–8
- po 22. między pięcioliniami: *Pol. Da Capo*, przeniesiono nad górną pięciolinie
23. nad P: *Trio*.
26. L; 4–7: ^, przeniesiono nad 1–9
29. P; 3–6: ^, przeniesiono nad 1–6
32. L; 2–4: partię zapisano na górnej pięciolinii
33. P; 2–4: ^, przeniesiono nad 1–4;
6–7: ^, przeniesiono nad 5–8;
10–11: ^, przeniesiono nad 9–12
L; 1ab–4ab: partię zapisano na górnej pięciolinii
34. P; 2–6: ^, przeniesiono nad 1–6
L; 2–5: ^, przeniesiono nad 1–6
- po 34. po systemie: *Trio Da Capo*.

Polonez [nr 2. C-dur]

1. P; nad pięciolinie: *Polonez*;
4–9: ^, przeniesiono nad 4–11
2. P; 2–4: ^, przeniesiono nad 1–4
3. P; 1–3: ^, przeniesiono nad 1–4;
6–7: ^, przeniesiono nad 5–8;
9–10: ^, przeniesiono nad 9–12
L; przed 1a: ♯

6. P; 2–6: \frown , przeniesiono nad 1–8
7. P; 1–3: \frown , przeniesiono nad 1–4;
6–7: \frown , przeniesiono nad 5–8;
9–11: \frown , przeniesiono nad 9–12
8. P; przed 1: \natural ;
2–6: \frown , przeniesiono nad 1–8
9. P; 1–2: \frown , przeniesiono nad 1–4;
przed 2: \natural
L; przed 1: \mathfrak{P} , przeniesiono do taktu 8 po 5
11. P; przed 2: \natural
14. P; przed 7b: \natural
15. P; nad 7: *tr.*, przeniesiono nad 5
16. P; 1–3: \frown , przeniesiono nad 1–4;
pod 5: *Fin.*, przeniesiono nad górną pięciolinie
17. L; przed 1: tr. , przeniesiono do taktu 16 po 4
21. P; 1–3: \frown , przeniesiono nad 1–4
22. P; 3: ślad korekty
L; przed 1a: \natural ;
nad 1a: $h^1 \text{ ♩}$
24. L; przed 1: \mathfrak{P}
25. P; 3–10: \frown , przeniesiono nad 1–12
- po 26. za systemem: *Da Cap. al Fine.*
27. nad P: *Trio.*
33. L; przed 3b: \flat ;
przed 6: \natural
35. P; przed 1: \natural
42. L; przed 1b: \flat
- po 46. za systemem: *Pol: Da Capo.*, przeniesiono nad górną pięciolinie, na koniec taktu 46

Polonez [nr 3. B-dur]

1. P; nad pięciolinie: *Polonez*;
3. P; 2–3: \frown , przeniesiono nad 1–4
5. P; 6–8: \frown , przeniesiono nad 6–9
8. P; 3–4: ♩ ;
5–8: \frown , przeniesiono nad 5–10
9. P; 3–5 \frown , przeniesiono nad 3–6
10. P; 2: ♩ ;
3–5: \frown , przeniesiono nad 3–6
11. L; 1a: ♩ (kropka daleko od nuty)
13. P; 3–9: \frown , przeniesiono nad 1–12
15. P; 1–2: \frown , przeniesiono nad 1–3
- po 22. pod P: *D: C.* przeniesiono nad górną pięciolinie, na koniec taktu 22
23. P; 2–3: \frown , przeniesiono nad 1–4
L; przed 1: \flat
24. P; 3–4: ♩
27. P; 1–3: \frown , przeniesiono nad 1–4
przed 5: \natural

- 28. L; przed 6: ♭
- 28. P; przed 1: ♭
- 30. P; przed 1: ♯, przeniesiono do taktu 29 po 12
- 34. pod P: *Trio Da Capo*, przeniesiono nad górną pięciolinie

Polonez [nr 4. D-dur]

- 1. P; nad pięciolinia: *Polonez*;
pod 3–6: *assai*, przeniesiono pod 1
- 5. L; przed 1: ♩ , przeniesiono do taktu 4 po 9
- 6. L; 1c: d^1
- 7. P; 1–3: \frown , przeniesiono nad 1–4;
5–7: \frown , przeniesiono nad 5–8
L; 1c: d^1
- 8. L; 1c: d^1
- 9. L: ślad korekty: pod spodem pierwotny, błędny tekst
- 14. P; 3–10: \frown , przeniesiono nad 1–12
- 16. P; 3–12: \frown , przeniesiono nad 1–12
- 17. P; przed 1: ♭
- 19. P; przed 2: ♯
L; przed 3: ♯
- 21. P; 2–3: \frown , przeniesiono nad 1–4
- 22. L; przed 5b: ♯
- 24. L; przed 5b: ♯
- 27. P; 1–3: \frown , przeniesiono nad 1–4
pod 10: *f*, przeniesiono do taktu 28 pod 1
- 29. P; nad 2: fragment \frown , przeniesiono nad 1–4
- 32. P; 1–3: \frown , przeniesiono nad 1–4;
przed 9: ♯
- po 33. między pięcioliniami: *Dal Segno.*, przeniesiono nad górną pięciolinie taktu 33
- 34. P; nad pięciolinia: *Trio*.
nad 2: \frown , przeniesiono nad 1–3
- 38. P; 2, 3: ♩
- 40. P; pod 1: *rf*;
pod 3: *rf*, przeniesiono pod 2;
pod 5: *rf*, przeniesiono pod 4
- 42. P; 1–3: \frown , przeniesiono nad 1–4
- 43. P; 1–3: \frown , przeniesiono nad 1–4;
6–8: \frown , przeniesiono nad 5–8;
9–11: \frown , przeniesiono nad 9–12
- 44. P; 1–3: \frown , przeniesiono nad 1–4;
5–7: \frown , przeniesiono nad 5–8;
przed 9: ♯;
9–11: \frown , przeniesiono nad 9–12
- 45. P; pod 10–12: *Trio Da Capo.*, przeniesiono nad górną pięciolinie

Polonez [nr 5. G-dur]

1. P; nad pięciolinia: *Polonez*;
3–5: ^, przeniesiono nad 2–5
2. P; nad 2: *d*
3. P; 4–5: ^, przeniesiono nad 2–5
5. P; 2–3: ^, przeniesiono nad 2–5
6. P; 2–3: ^, przeniesiono nad 1–4
8. P; przed 1: ♯
9. L; ślady korekty: widoczny pierwotny, błędny tekst
12. P; przed 5: ♯
13. P; 2–11: ^, przeniesiono nad 1–12;
przed 12: ♯
L; przed 1: ♯, przeniesiono do taktu 12 po 6
14. P; 2–12: ^, przeniesiono nad 1–12
16. L; przed 2: ♯;
przed 3: ♯
17. P; 2–4: ^, przeniesiono nad 1–4;
6–8: ^, przeniesiono nad 5–8;
10–12: ^, przeniesiono nad 9–12
21. P; przed 7: ♯
23. P; przed 4: ♯
24. P; 2–3: ^, przeniesiono nad 1–4
26. P; pod 5: *dal Segno.*, przeniesiono nad górną pięciolinia
27. P; nad pięciolinia: *Trio.*;
między 5 a 6: dwie wymazane ćwierćnuty
31. L; przed 1: ♯, przeniesiono do taktu 30 po 9
38. P; pod 5: *Trio da Capo.*, przeniesiono nad górną pięciolinia

Polonez [nr] 6. [A-dur]

1. P; nad pięciolinia: *Polonez. 6.*, częściowo obcięty;
pod 2: *p*, przeniesiono pod 1
2. P; 4–5: ^, przeniesiono nad 4–7
4. P; 2–3: ^, przeniesiono nad 1–4;
6–7: ^, przeniesiono nad 5–8
7. P; 3–6: ^, przeniesiono nad 3–8
8. P; przed 8: ♯
13. P; przed 2: ♯
14. P; 8: ♯;
9–12: ^, przeniesiono nad 6–14
L; 1a–5a: dźwięki wpisane na górnej pięciolinii
15. L; 3–4: ^, przeniesiono nad 2–5
16. L; 2–4: ^, przeniesiono nad 2–5
19. P; 1b: ♯;
pod 3: *cresc.*, przeniesiono pod 1
20. P; pod 3: *f*;
przed 10: ♯
22. P; przed 1: ♯

- po 23. między pięcioliniami: *V. S.*
 24. P; 3–5: \frown , przeniesiono nad 2–5
 28. P; 6–7: \frown , przycięta karta, przeniesiono nad 5–8
 29. L; nad 4: \frown , przeniesiono nad 3–5
 po 29. między pięcioliniami: *Dal Segno.*
 30. P; nad pięciolinia: *Trio.*
 między pięcioliniami: *Minore.*
 31. P; 2–3: \frown , przeniesiono nad 1–4;
 przed 7: \sharp
 33. P; przed 4: przednutka z \sharp
 34. P; przed 1: \natural
 35. P; 2–3: \frown , przeniesiono nad 1–4;
 przed 7: \sharp
 38. P; przed 1a: \natural
 L; 3–5: \frown , przeniesiono nad 1–8
 39. L; 4–6: \frown , przeniesiono nad 1–8
 40. P; 3–4: \frown , przeniesiono nad 3–6
 42. P; przed 1b: \natural
 L; przed 1a, b: \natural
 46. P; nad pięciolinia: *Majore.*
 48. L; przed 3b: \sharp
 po 49. między pięcioliniami: *del Segn.*

Polonez [C-dur]

1. P; nad pięciolinia: *Polonoise.*;
 przed 1: klucz C_1 , zmieniono na G_2
 L; przed 1: klucz C_1 , zmieniono na G_2
 12. P; przed 1: \natural
 24. P; po 5: $|||$;
 L; po 5: $|||$;
 25. P; nad pięciolinia: *Trio.*;
 przed 1: klucz C_1 , zamieniono na G_2 ;
 1–2: \natural
 L; przed 1: klucz C_1 , zamieniono na G_2
 29. P; 1–2: \natural
 32. P; 6b: a^2 , zamieniono na e^2 ;
 6c: d^2 , zamieniono na c^2
 43. P; przed 5: \natural
 po 44. między pięcioliniami: *Polonoise / da Capo.*, przeniesiono nad górną
 pięciolinia, na koniec taktu 44

Polonoise pour Clavecinballe

- przed 1. przed systemem: *Polonoise*
 1. P; 3–4: \frown , przeniesiono nad 3–5
 1–8. P; zanotowane oktawę niżej niż w transkrypcji, nad systemem *in 8^{va} piu alta*
 3. P; pod 5: \frown , przeniesiono nad 4–5

6. nad systemem: *in 8^a*
7. P; 4–5, 7–9: \frown , połączono i umieszczono nad 4–9
15. P; 8–9: \frown , przeniesiono nad 6–9
17. P; przed 4: $\#$
20. P; 2–4: \frown , przeniesiono nad 1–4
23. P; 5–8: \frown , przeniesiono nad 4–9
L; pod 5: *Fine*, przeniesiono nad system, na koniec taktu 24
24. L; pod 3: \smile , przeniesiono nad 4
26. P; 2–3, 5–7: \frown , połączono i umieszczono nad 2–7
29. nad systemem: *Varia: 1^{ma}*
L; przed 1: P^\flat
30. L; 4–6: \frown , przeniesiono nad 4–7
33. L; 2–3: \frown , przeniesiono nad 2–4;
6–7: \frown , przeniesiono nad 6–8
44. po systemie: *V: S:*
45. L; 6–7: \frown , przeniesiono nad 5–6;
10–11: \frown , przeniesiono nad 9–10
46. L; 2–3, 3–6: \frown , połączono i umieszczono nad 1–8
47. L; 7–8: \frown , przeniesiono nad 6–7;
nad 11: \frown , przeniesiono nad 10–11
54. P; 2–3, 6–7: \frown , połączono i umieszczono nad 2–7
57. przed systemem: *Varia: 2^{da}*, przeniesiono nad system
P; 9–10: \frown , przeniesiono nad 8–11
59. P; 5–6: \frown , przeniesiono nad 4–7;
9–10: \frown , przeniesiono nad 8–11
60. P; 3–4: \frown , przeniesiono nad 1–4;
7–9: \frown , przeniesiono nad 5–11
61. P; 1–2: \frown , przeniesiono nad 1–3;
6–7: \frown , przeniesiono nad 5–6;
8–9: \frown , przeniesiono nad 7–8
63. P; przed 5: $\#$;
9–11: \frown , przeniesiono nad 8–11
66. P; przed 9: P^\natural
72. po systemie: *V: S:*
73. przed systemem: *Varia 3^{tia}*, przeniesiono nad system
P; 1–2: P^\natural ;
1–2: \frown , przeniesiono nad 1–5
74. P; 3–4: \frown , przeniesiono nad 1–4
75. P; przed 1: P^\natural
76. P; nad 4: \frown , przeniesiono nad 3–4;
nad 6: \frown , przeniesiono nad 5–6;
nad 8: \frown , przeniesiono nad 7–8;
nad 10: \frown , przeniesiono nad 9–10;
nad 12: \frown , przeniesiono nad 11–12
77. P; 1–2: P^\natural ;
3–4: \frown , przeniesiono nad 1–5
78. P; 2–3: \frown , przeniesiono nad 2–4;
6–7: \frown , przeniesiono nad 6–8;
9: \blacksquare , zamieniono na \cdot
81. P; 9–10: \frown , przeniesiono nad 9–12

82. L; przed 1: trill , przeniesiono do taktu 80 po 4
P; 3–4: accent , przeniesiono nad 2–4;
nad 7: accent , przeniesiono nad 5–8
83. P; nad 1: dash , zamieniono na dot .
nad 7: accent , przeniesiono nad 6–8
84. P; 2–3: accent , przeniesiono nad 1–4
85. P; nad 8: accent , przeniesiono nad 6–9
86. P; 3–4: accent , przeniesiono nad 2–3
90. P; 1–2: accent , przeniesiono nad 1–3;
5–6: accent , przeniesiono nad 1–7
92. pod systemem: *Thema Da Capo. / al Fine*[^], przeniesiono
nad system, na koniec taktu

Adam Tomasz Kukla – absolwent muzykologii na Uniwersytecie Jagiellońskim. W 2015 roku obronił pracę magisterską pt. «*Cud mniemany, czyli Krakowiacy i Górale*» *Jana Stefaniego – geneza i charakterystyka kompozycji oraz wydanie krytyczne*. Obecnie swoją wiedzę pogłębia na studiach doktoranckich w Instytucie Muzykologii UJ, kontynuując badania nad twórczością wspomnianego kompozytora. Jego zainteresowania skupiają się na historii muzyki 2. połowy XVIII i początku XIX wieku, źródłoznawstwie oraz edytorstwie muzycznym.