„STUDIA I MATERIAŁY", t. 6
MARIA KAZIMIERA SOBIESKA (1641–1716)
W KRĘGU RODZINY, POLITYKI I KULTURY

Redakcja naukowa
Anna Kalinowska, Paweł Tyszka

Muzyczny Rzym Marii Kazimiery

Music in the Rome of Marie Casimire

ANETA MARKUSZEWSKA
ORCiD: 0000-0002-7087-0621

Słowa klucze:
Maria Kazimiera Sobieska, barokowy Rzym, muzyka barokowa, mecenat artystyczny, kardynał Pietro Ottoboni, Arcangelo Corelli, Georg Friedrich Händel, Teatro Capranica

ISBN 978-83-7022-231-4
ARX REGIA® WYDAWNICTWO ZAMKU KRÓLEWSKIEGO W WARSZAWIE – MUZEUM
ZAMEK KRÓLEWSKI W WARSZAWIE – MUZEUM 2015

Aneta Markuszewska

Muzyczny Rzym Marii Kazimiery

„Rzym nie przyjmuje pod swój dach muzyki, która tu żyje, żebrząc”[1] – skarżył się w liście skreślonym 30 maja 1705 r. do księcia Ferdynanda Medycejskiego Alessandro Scarlatti (il. 1), jeden z najwybitniejszych przedstawicieli muzycznego baroku. Z jego perspektywy – przede wszystkim kompozytora operowego – sytuacja mogła tak wyglądać. W 1703 r., po kilku wylewach Tybru i trzęsieniu ziemi, papież Klemens XI na pięć lat wydał zarządzenie zabraniające świętowania karnawału, co w praktyce oznaczało zamknięcie wszystkich teatrów w mieście i zakaz wystawiania oper. Dla wielu kompozytorów nastał wówczas ciężki czas. Ci najsławniejsi, jak Francesco Gasparini czy Giovanni Bononcini, postanowili wyjechać z Rzymu i poszukać szczęścia w innych ośrodkach operowych (pierwszy w Wenecji, drugi w Wiedniu). Niektórzy opuszczali Wieczne Miasto tylko na okres karnawału, jednak większość skoncentrowała się na komponowaniu muzyki religijnej, instrumentalnej czy uwielbianych przez rzymskich arystokratów oratoriów. I nawet jeśli pięcioletni zakaz prezentowania oper wydawał się rzymianom niezwykle uciążliwy, to i tak w stolicy chrześcijaństwa muzyka rozbrzmiewała niemalże cały czas. Do tego muzycznego miasta w marcu 1699 r. przybyła Maria Kazimiera. Królowa wdowa spędziła w Rzymie prawie 15 lat, doświadczając, wbrew opinii Scarlattiego, jednego z najciekawszych muzycznie okresów w historii miasta.

Rzym początku XVIII stulecia skupiał wybitne jednostki. Przede wszystkim był to czas znakomitych, bardzo ambitnych mecenasów, jak kardynał Pietro Ottoboni, markiz, a następnie książę Francesco Maria Ruspoli[2], kardynał Benedetto Pamphili

---

[1] M. Fabbri, *Alessandro Scarlatti e il principe Ferdinando de'Medici*, Firenze 1961, s. 58. Skarga wyrażona przez kompozytora miała również konkretny cel. Scarlatti próbował zainteresować księcia osobą swojego bardzo utalentowanego syna Domenica, wirtuoza klawesynu, przyszłego twórcy sonat klawesynowych, stanowiących do dzisiaj podstawę repertuaru każdego pianisty. Scarlatti ojciec pisał, że talent syna jest zbyt wielki dla Neapolu, nie nadaje się też dla Rzymu, doskonale jednak pasowałby do dworu księcia Medyceusza. Ponieważ jednak książę nie mógł pozwolić sobie na zatrudnienie nowego muzyka, a doceniał jednakże umiejętności Domenica, zasugerował mu wyjazd do Wenecji, gdzie – jak pisał – talent znajduje szacunek i względy.

[2] Markiz Francesco Maria Ruspoli otrzymał tytuł książęcy od papieża Klemensa XI w 1709 r. za pomoc w obronie Ferrary przed wojskami cesarskimi, stąd też w niniejszym artykule występuje z różnymi tytułami arystokratycznymi.

1. *Portret Alessandra Scarlattiego (1660–1725)*, 1. poł. XVIII w.; Museo internazionale e biblioteca della musica di Bologna

czy rodzina Colonnów. Do ich grona bez wątpienia możemy dołączyć także polską królową. Jak zawsze aktywnością odznaczały się różne instytucje kościelne, dbające o oprawę muzyczną swoich uroczystości. Potrzeby obu wspomnianych grup realizowali utalentowani muzycy, dzisiaj kojarzeni z dojrzałym barokiem w muzyce. Warto wymienić chociaż kilku z nich: Arcangelo Corelli, Alessandro Scarlatti, Domenico Scarlatti, Bernardo Pasquini, Antonio Caldara, Giuseppe Valentini, Francesco Gasparini, Carlo Francesco Pollarolo, Carlo Francesco Cesarini, Filippo Amadei, młody Pier Antonio Locatelli czy wreszcie Georg Friedrich Händel[3]. Przełom XVII i XVIII w. charakteryzował się też eksperymentami na gruncie nowych form i gatunków muzycznych, jak *concerto grosso* i koncert solowy, a także sposobami wykonywania dzieła muzycznego. To w tym czasie powstają pierwsze zespoły orkiestrowe prowadzone przez Arcangela Corellego.

[3] G. Rostirolla, *La professione di strumentista a Roma nel sei e settecento*, „Studi Musicali", t. 23, 1994, nr 1, s. 87–174.

Celem niniejszego artykułu jest nakreślenie muzycznej panoramy Rzymu w czasie pobytu w mieście Marii Kazimiery. Ze względu na wielkie bogactwo materiału źródłowego omówionych zostanie tylko kilka, ale znaczących kwestii związanych z pobytem Sobieskiej w Rzymie, i takich, o których głośno było w mieście. Pierwszą wyznacza przyjazd Marysieńki do Wiecznego Miasta i rok jubileuszowy 1700, stanowiący oficjalny powód jej wizyty w stolicy świata chrześcijańskiego; druga to związki królowej z rzymską twórczością Arcangela Corellego nazywanego przez współczesnych Orfeuszem swoich czasów; trzecia to przybycie do Rzymu i pobyt w tym mieście Georga F. Händla i ciekawy przykład zaangażowania Marii Kazimiery w wystawienie jednego z jego dzieł; czwarta to otwarcie po latach przerwy i działalność publicznego teatru operowego Teatro Capranica, jedynego w okresie pobytu Sobieskiej w Rzymie. Ostatnia poruszona w artykule kwestia to krótkie omówienie mecenasowskich osiągnięć samej królowej wdowy.

Przyjazd do Rzymu i rok jubileuszowy 1700

Rzym zachwycił królową, o czym pisała w liście do przyjaciółki Elżbiety Sieniawskiej, hetmanowej wielkiej koronnej: „Gdybyś widziała piękności Rzymu, potępiłabyś Nerona, że tak się pastwił nad tym pięknym miastem”[4]. Piękne place, wspaniałe kościoły, majestatyczne bazyliki, bogate pałace, dzieła sztuki wybitnych artystów i pełen przepychu ceremoniał zrobiły na niej ogromne wrażenie. Wkrótce po przybyciu do Wiecznego Miasta królowa w towarzystwie wnuczki odbyła uroczystą audiencję u papieża, po czym „udała się prywatnie, aby zwiedzić Bazylikę degl’Apostoli”[5]. Mimo że pierwsze zachowane informacje o muzyce, której słuchała królowa, pochodzą dopiero z lipca, trudno wyobrazić sobie, aby w mieście, w którym kalendarz liturgiczny dawał okazję do ok. 150 fest rocznie, królowa nie zetknęła się z muzyką wcześniej. Natomiast ta pierwsza informacja dotyczy propozycji kardynała Carla Barberiniego, który zaoferował Sobieskiej obejrzenie sztucznych ogni i wysłuchanie dedykowanej jej serenaty[6]. O tych rozrywkach urządzonych dla Marii Kazimiery przez Barberiniego informowało m.in. *avviso di Roma*: „Królowa Polski w środę wieczorem, aby zobaczyć z bliska ognie i młynki ogniste wystrzeliwane z zamku, była w pałacu Pana Kardynała Carla Barberiniego w twierdzy przy Santo Spirito, gdzie [kardynał] wydał obfite przyjęcie z muzyką”[7].

---

[4] K. Targosz, *Sawantki w Polsce w XVII w. Aspiracje intelektualne kobiet ze środowisk dworskich*, Warszawa 1997, s. 158.

[5] Pierwsze dni pobytu królowej Marii Kazimiery w Rzymie opisało jedno z *avvisi*: „Foglio di Foligno”, 26 III 1699 r. Wszystkie włoskie teksty źródłowe w tłumaczeniu autorki.

[6] „Foglio di Foligno”, 8 VII 1699 r.

[7] *Avvisi di Roma*, w: T.E. Griffin, *The late baroque serenata in Rome and Naples: A documentary study with emphasis on Alessandro Scarlatti*, niepublikowana dysertacja doktorska, University of California 1983, s. 293.

2. Francesco Trevisani, *Portret kardynała Pietra Ottoboniego (1667–1740)*, ok. 1689; Bowes Museum, Bernard Castle

Królowa chętnie odwiedzała też w tym czasie liczne zakony rzymskie, które podejmowały ją muzyką. „W poniedziałek zakonnice od św. Marty zorganizowały u siebie przedstawienie muzyczne, na które przybyła, aby go wysłuchać, królowa Polski z damami ze swojego najbliższego otoczenia”[8]. Z innych źródeł wiemy, że kompozycja – o nieznanym nam dzisiaj tytule – bardzo się królowej spodobała i że zarówno ją, jak i jej dwór wybornie przy tej okazji ugoszczono[9].

Z kolei 4 sierpnia nieznaną bliżej serenatę ofiarował Marii Kazimierze markiz Silvio Maccarani. Wykonano ją na dziedzińcu pałacu księcia Livia Odescalchiego. Niestety, kompozycja nie bardzo się udała, mimo udziału w niej jednej z najlepszych wokalistek księcia, niejakiej Faustiny (Perugini?)[10]. Odescalchi nie zraził się

[8] *Ibidem*.

[9] „Foglio di Foligno”, 25 VII 1699 r.

[10] T.E. Griffin, *The late baroque…*, s. 294.

tym niepowodzeniem i już we wrześniu sam zabawiał królową nowymi kompozycjami muzycznymi: „kontynuowane są rozrywki przez dwa dni w tygodniu, którym towarzyszą dźwięki instrumentów i pieśni, aby zabawić królową Polski i kardynała jej ojca w obecności licznej szlachty i na koszt wspomnianego księcia”[11].

W październiku 1699 r. królowa dała się oficjalnie poznać grupie słynnych Arkadyjczyków. „Tego dnia [5 października] panowie akademicy z Arkadii urządzili w sali pałacu królowej Polski swoją akademię z udziałem Ich Wysokości Eminencji 18 kardynałów, podczas której mowę wygłosił hr. d’Elci ku chwale Jego Królewskiej Mości zmarłego króla i kardynała, Jej ojca, oraz innych kawalerów, a wirtuozi tejże akademii recytowali różne kompozycje mile widziane przez Jej Majestat Królową, która wydała wystawne i wspaniałe przyjęcie”[12]. Natomiast pod koniec tego roku królowa udała się do Albano, gdzie kardynał Pietro Ottoboni (il. 2) dla niej, jej dworu i innych rzymskich dam przygotował wspaniałe rozrywki[13].

W końcu nadszedł oczekiwany rok jubileuszowy 1700, oficjalny powód przyjazdu Marii Kazimiery do Rzymu. Dał on impuls do organizowania w mieście licznych uroczystości religijnych. Spośród nich na uwagę zasługują cykle oratoryjne odbywające się w różnych rzymskich kościołach i w prywatnych pałacach. Rzymscy kronikarze skrupulatnie odnotowywali obecność Sobieskiej. Wiemy więc, że w okresie postu królowa chętnie udawała się do kościoła S. Giovanni de’Fiorentini, „gdzie wykonywano przepiękne kantaty na tematy święte”[14]. Słuchała ich w doborowym towarzystwie kardynałów, m.in. Giuseppe Sacripantiego, Pietra Ottoboniego, Carla Barberiniego i Lorenza Altieriego. Kiedy natomiast do Rzymu przybyli jej synowie – Aleksander i Konstanty – także oni towarzyszyli matce w tym kościele, aby wysłuchać wspaniałego oratorium[15]. Najprawdopodobniej była to kompozycja zatytułowana *Il martirio di San Erasmo* do libretta Pietra Bolisa z muzyką Savera de Luca[16].

Do najważniejszych prywatnych wydarzeń tego okresu należały wykonania oratoriów w Palazzo della Cancelleria kardynała Ottoboniego, melomana i jednego z najwybitniejszych mecenasów Rzymu tego okresu. „Od pierwszego czwartku Postu Najznakomitszy Ottoboni rozpoczął śpiewanie w każdy czwartek tego okresu szlachetnych oratoriów muzycznych, pomiędzy ich częściami z mowami na tematy święte, wygłaszanymi przez najsławniejszych mówców”[17]. Jedno z oratoriów przywoływało temat zwiastowania: „tego wieczoru kardynał Ottoboni zorganizował w sali swojego pałacu wykonanie oratorium, które wyjaśniało tajemnicę zwiastowania

[11] G. Staffieri, *Colligite Fragmenta. La Vita musicale Romana negli „Avvisi Marescotti” (1683–1707)*, Lucca 1990, s. 140.

[12] „Foglio di Foligno”, 10 X 1699 r.

[13] *Ibidem*, 7 XI 1699 r.

[14] *Ibidem*, 13 III 1700 r.

[15] *Ibidem*, 20 III 1700 r.

[16] S. Franchi, *Drammaturgia romana II (1701–1750)*, Roma 1997.

[17] F. Posterla, *Memorie istoriche del presente anno di Giubileo MDCC*, Roma 1700, s. 82.

przez najwyborniejsze głosy i przez najlepszych instrumentalistów, była tam też królowa [Maria Kazimiera Sobieska] z 24 kardynałami, którzy zasiadali razem z Jej Wysokością w loży iście królewsko ozdobionej i podano im liczne *rinfreschi*"[18]. Francesco Posterla, opisujący wydarzenia roku jubileuszowego, chwalił styl owej kompozycji, dodając, że libretto zostało wydrukowane w dwóch językach – włoskim i francuskim – by było bardziej czytelne dla wszystkich zebranych[19]. Kompozycją tą było *Oratorio per la Santissima Annunziata* do libretta Pietra Ottoboniego z muzyką najprawdopodobniej Giovanniego Luliera, o czym informowało *avviso* z 3 IV 1700 r.[20]. Ten słynny rzymski wirtuoz wiolonczeli (*famoso suonatore di violone*) zmarł jednak tuż przed premierowym wykonaniem dzieła[21]. Do momentu odnalezienia wspomnianej notatki sądzono, że autorem kompozycji był Alessandro Scarlatti[22], przebywający wówczas w Rzymie i związany z kardynałem Ottobonim. Taką hipotezę dodatkowo wspierała zachowana w Brukseli partytura *Oratorio per la Santissima Annunziata* Scarlattiego, która prawie w całości pokrywa się z rzymskim librettem z 1700 r.[23]. Ponieważ nie zachowała się partytura oratorium sygnowana nazwiskiem Luliera, możliwe, że dzieło w szybkim czasie wyszło jednak spod ręki Scarlattiego.

Mimo że na stronie tytułowej libretta nie widnieje imię królowej ani nie ma ono dedykacji, Arnaldo Morelli, wybitny znawca muzyki rzymskiej tego okresu, wyraźnie wskazuje na Sobieską jako tę, której kompozycja została zadedykowana. Po pierwsze, na podstawie informacji Posterli można zauważyć, że królowa była szczególnie zainteresowana wysłuchaniem tego utworu, a nawet w towarzystwie synów gościła w Palazzo della Cancelleria na jego powtórce. Po drugie, co rzadkie, libretto zostało opublikowane w dwóch wersjach językowych – po włosku i francusku. Jak wiemy, królowa nie mówiła po włosku, wydaje się więc, że świadomy tego Ottoboni uczynił miły gest w stosunku do swojego gościa. Po trzecie wreszcie, jak stwierdza Morelli, w libretcie występuje spora liczba inwokacji do Marii, a jej imię

[18] Staffieri, *op.cit.*, s. 143.

[19] Posterla, *op.cit.*, s. 89. Treść utworu w wersji francuskiej została zapisana prozą.

[20] Staffieri, *op.cit.*, s. 143.

[21] L. Lindgren, *Giovanni Lorenzo Lulier*, www.oxfordmusiconline.com (dostęp: 7.01.2016 r.).

[22] A. Morelli, *Alessandro Scarlatti maestro di cappella in Roma ed alcuni suoi oratori*, w: „Note d'archivio per la storia musicale nuova serie", 1984, s. 131–133; *idem*, *Musica a Roma negli anni santi dal 1600 al 1700*, w: *Roma Sancta. La città delle Basiliche*, red. M. Fagiolo, M.L. Madonna Gangemi, Roma–Reggio Calabria 1985, s. 195.

[23] Scarlatti opracowywał libretto Pietra Ottoboniego poświęcone Zwiastowaniu przynajmniej dwukrotnie, w latach 1703 i 1708. Można więc jego opracowanie tekstu porównać z oryginałem z 1700 r. W części pierwszej oratorium z 1700 nie ma fragmentu recytatywu Anioła zaczynającego się słowami *Se al divin voler di Maria si piega*, który znajduje się w kompozycji Scarlattiego. W części drugiej również zmianie uległa partia Anioła, która w kompozycji Scarlattiego pozbawiona została jednego recytatywu *Sposa a Dio, figlia a Dio* i arii *Quell amor che il sen l'impiaga*. A zatem różnice pomiędzy wersją z 1700 i opracowaniem Scarlattiego są niewielkie, co przemawia za jego autorstwem kompozycji z 1700 r. Jeśli jednak utwór dedykowany królowej skomponował Lulier, a brukselska partytura dokumentuje późniejszą wersję kompozycji, warto pamiętać, że zarówno w 1703, jak i 1708 r. Maria Kazimiera miała okazję wysłuchania tych właśnie utworów Alessandra Scarlattiego w Rzymie.

zostało zapisane drukowanymi literami jako MARIA. W ten sposób honorowano w Rzymie osoby, którym utwór dedykowano[24]. Z innego źródła dowiadujemy się też, że kardynał Ottoboni bardzo postarał się o jak najlepszą prezentację dzieła – wykonali je najlepsi śpiewacy i wspaniali instrumentaliści, a „królowa zasiadała w loży po królewsku wręcz ozdobionej i podawano liczne *rinfreschi*"[25]. Jak widać, w roku jubileuszowym 1700 było prawdziwie barokowo – pobożnie i zmysłowo. I jak pokazują rzymskie relacje, Maria Kazimiera doskonale odnalazła się w tej aurze.

Arcangelo Corelli, mistrz muzyki rzymskiej

„Ten wspaniały wirtuoz, syn Rzymskiej Szkoły, zademonstrował swój cudowny talent w wyborze i przyswojeniu jej żywych i cennych reguł, z których wybrał i uczynił styl najbardziej uroczy i niezrównany, pełen wszelkiego wdzięku i piękna, jakie kiedykolwiek wyszły z umysłu człowieka"[26]. Te pełne zachwytu słowa opisujące sztukę Arcangela Corellego (il. 3) pojawiły się na łamach grudniowego wydania „Gentleman's Magazine" w 1777 r., czyli wiele lat po śmierci kompozytora (1713). Powyższy cytat pokazuje jednak, że dzieło Corellego niezmiennie cieszyło się uznaniem i podziwem melomanów i muzyków. Było studiowane, wykonywane, a nawet – czego dowodzi przykład Wielkiej Brytanii – otaczane swoistym kultem.

Corelli urodził się w 1653 r. w Fusignano, niewielkiej miejscowości w prowincji Emilia-Romania, zmarł w Rzymie w 1713 r.[27]. Naukę gry na skrzypcach rozpoczął u księdza z pobliskiej Faenzy, a kontynuował w Lugo. W 1666 r. młodziutki muzyk przyjechał do Bolonii. Nie wiemy, u kogo kształcił się w tym mieście słynącym z pięknej i potężnej bazyliki San Petronio, ale nie ma wątpliwości, że wpływ na jego styl wykonawczy i kompozycje miała twórczość wybitnych artystów szkoły bolońskiej, takich jak Maurizio Cazzati, Giovanni Battista Vitali, Pietro degli Antonii czy Giovanni Battista Bassani. W 1670 r. 17-letni zaledwie Corelli został członkiem prestiżowej akademii działającej w Bolonii, Accademia Filarmonica, zrzeszającej muzyków – kompozytorów, instrumentalistów i śpiewaków. Silne związki z Bolonią znaleźć można jeszcze w trzech pierwszych zbiorach jego autorstwa (op. 1–3), wydanych już w okresie pobytu w Rzymie, w których określał sam siebie jako *Il Bolognese*, czyli bolończyk.

---

[24] A. Morelli, *„Un bell'oratorio all'uso di Roma": Patronage and Secular Context of the Oratorio in Baroque Rome*, w: *Music Observed: Studies in Memory of William C. Holmes*, Michigan 2004, s. 347.

[25] Staffieri, *op.cit.*, s. 143.

[26] Cyt. za: P. Allsop, *Nor Great Fancy or Rich Invention: On Corelli's Originality*, w: *Arcangelo Corelli fra mito e realtà. Nuove prospettive d'indagine musicologica e interdisciplinare nel 350° anniversario della nascita. Atti del congresso internazionale di studi, Fusignano, 11–14 setttembre 2003*, red. G. Barnett, A. D'Ovidio, S. La Via, Firenze 2007, s. 24.

[27] Wszystkie informacje na temat Corellego, jeśli nie podano inaczej, pochodzą z: P. Allsop, *Arcangelo Corelli. New Orpheus of our Times,* New York 1999.

3. Hugh Howard, *Arcangelo Corelli*, 1697; The Stirling Smith Art Gallery & Museum, Stirling

Rzymskie źródła odnotowują działalność Corellego jako skrzypka w muzycznych instytucjach i arystokratycznych pałacach Wiecznego Miasta od 1675 r. Cztery lata później kompozytorem zainteresowała się jedna z najbardziej ekstrawaganckich postaci ówczesnego Rzymu – królowa Krystyna szwedzka, która zatrudniła go w swoim pałacu i zobowiązała do pisania sonat na spotkania będącej pod jej opieką akademii (Accademia Reale). W kolejnych latach Corelli zyskał potężnych mecenasów wśród hierarchów kościelnych, jak kardynałowie Benedetto Pamphili i Pietro Ottoboni. Pierwszemu z nich dedykował cykl sonat triowych w stylu *da camera* op. 2, drugiemu swoje op. 4, również cykl sonat triowych w stylu *da camera*. W porównaniu z wieloma innymi muzykami działającymi w Rzymie na początku XVIII w. Corelli wiódł dostatnie, a nawet luksusowe życie. Z wielkim oddaniem tworzył własną kolekcję obrazów. W jego zbiorach znajdowały się dzieła takich twórców, jak m.in.: Trevisani, Chiari, Luti, Maratta, van Wittel, Ghezzi, Lamberti czy Poussin[28].

[28] M. Viale Ferrero, *Arcangelo Corelli Collezionista*, w: *Nuovissimi Studi Corelliani. Atti del terzo congresso internazionale, Fusignano, 4–7 settembre 1980*, red. S. Durante i P. Petrobelli, Firenze 1982, s. 225–239.

W 1706 r. razem z Alessandrem Scarlattim i Bernardem Pasquinim został przyjęty do Akademii Arkadyjskiej (Accademia dell'Arcadia), zrzeszającej arystokratów, literatów i erudytów pragnących zreformować rodzimą kulturę. W ten sposób muzyk wkroczył do grona rzymskich elit.

Corelli cieszył się w Rzymie sławą muzycznego geniusza i autorytetu, co doskonale wyrażało nadane mu przez współczesnych określenie Orfeusza swoich czasów. Z perspektywy historycznej do jego największych osiągnięć należy stworzenie formy *concerto grosso* i pierwszych orkiestr w Wiecznym Mieście. Giovanni Maria Crescimbeni, kustosz Akademii Arkadyjskiej, pisał o nim, że „był pierwszym, który wprowadził do Rzymu zespoły (*sinfonie*) o tak wielkiej liczbie instrumentów i takiej różnorodności, że wydawało się prawie niemożliwe do uwierzenia, że potrafił sprawić, aby grały wszystkie razem bez strachu niezgody, szczególnie wtedy, gdy instrumenty dęte były połączone ze smyczkami, i w całości przekraczały liczbę stu"[29]. Corellemu przypisuje się również usystematyzowanie budowy sonaty kościelnej (sonata *da chiesa*), charakteryzującej się następstwem części: wolna–szybka–wolna–szybka, a także zainteresowanie mieszkańców Italii tańcami, z których uczynił prawdziwe dzieła sztuki (sonata *da camera*). Corelli to również jeden z nielicznych kompozytorów włoskich epoki baroku, który oparł się hegemonii muzyki wokalnej i całe swoje artystyczne życie poświęcił komponowaniu muzyki instrumentalnej. Sławę u potomnych zapewniły mu publikacje – sześć zbiorów obejmujących sonaty triowe (op. 1–4), sonaty solowe (op. 5) i *concerti grossi* (op. 6). Kolekcje te wielokrotnie wznawiano w XVIII w.

Od początku swojego pobytu w Rzymie Maria Kazimiera miała okazję słuchać muzyki Corellego, zarówno kameralnej, wykonywanej w pałacach zapraszających ją arystokratów, jak i tej, która rozbrzmiewała na wspaniałych rzymskich placach podczas ważnych wydarzeń świętowanych w mieście. Nazwisko Corellego pojawiło się też w kontekście festy związanej z nazwiskiem Sobieskich. Otóż z okazji nadania – w imieniu króla francuskiego Ludwika XIV – Orderu Świętego Ducha królewiczom Aleksandrowi i Konstantemu Sobieskim 9 grudnia 1700 r. w kościele Francuzów S. Luigi dei Francesi odbyła się wspaniała uroczystość. Z wydanej drukiem relacji dowiadujemy się, że rozpoczęła się ona o godzinie 18 „pięknie uporządkowaną sinfonią stu albo i większej liczby instrumentów smyczkowych autorstwa Arcangela Corellego, niedługo później, z zakrystii zaczęły rozbrzmiewać dźwięki trąb"[30]. Podczas mszy „muzycy zaśpiewali różne motety, kompozycje Pana Paola Lorenzaniego, byłego *maestro di cappella* królowej Francji, obecnie pełniącego tę funkcję przy Bazylice Watykańskiej"[31]. Po nabożeństwie chór zaintonował

[29] G.M. Crescimbeni, *Notizie istoriche degli Arcadi morti*, t. 1, Roma 1720, s. 251.

[30] *Raguaglio di quanto si è fatto di solenne nella Chiesa di S. Luigi della nazione francese in occasione della Cerimonia pratticata nel conferirsi il Cordone Bleux conceduto dalla Maestà di Lodovico XIV re di Francia alli principi Alessandro, e Costantino Figliuolidella Regina Vedova Maria Casimira di Polonia*…, Roma 1701, I–Rc, sygn., Vol. Misc. 813.23.

[31] *Ibidem*.

z kolei hymn *Veni Creator Spiritus*, a następnie zabrzmiał koncert instrumentalny, jak możemy przypuszczać, ponownie autorstwa Corellego, po czym młodzi Sobiescy złożyli uroczystą przysięgę na ręce nadzwyczajnego ambasadora Ludwika XIV w Rzymie, księcia Luigi di Monaco. Wspomniana uroczystość to jedna z wielu sytuacji, kiedy w Wiecznym Mieście Maria Kazimiera słyszała muzykę rzymskiego mistrza.

Georg Friedrich Händel w Rzymie

Pod koniec 1706 r. do Rzymu przybył młody, bardzo utalentowany muzyk, który od pierwszych dni swojego pobytu wzbudził zainteresowanie rzymskich arystokratów – Georg Friedrich Händel (1685–1757) (il. 4). O jego przyjeździe dowiadujemy się z notatki Francesca Valesia, rzymskiego kronikarza, który pod datą 14 stycznia 1707 r. zanotował: „Przybył do tego miasta [Rzymu] Saksończyk, wspaniały klawesynista i kompozytor, który dzisiaj zaprezentował z całym przepychem swoje umiejętności, grając na organach w kościele św. Jana [na Lateranie], zadziwiając wszystkich”[32]. Z uwagi na mistrzowską grę Händlem zainteresował się markiz Francesco Maria Ruspoli, w którego Palazzo Bonelli kompozytor oficjalnie rezydował podczas całego pobytu w Rzymie, a także kardynałowie Ottoboni i Pamphili. Ten ostatni swój zachwyt dla muzyki Saksończyka przekuł w pochlebny tekst kantaty umuzycznionej przez kompozytora: „O Händlu, moja Muza nie zdoła / W jednej chwili zaśpiewać / Wierszy godnych twej liry”.

Händel przybył do Wiecznego Miasta jako uznany już twórca, m.in. autor dwóch oper napisanych dla Hamburga – *Almira* (1705) i *Nero* (1705) – a także dzieła zatytułowanego *Florindo i Daphne*, wystawionego później, bo dopiero w 1708 r. Dlaczego zatem zdecydował się na wyjazd? Nie wiemy tego na pewno, ale można przypuszczać, że poddał się obowiązującej tradycji, która nakazywała muzykom spoza Italii doskonalenie się w stylu włoskim na miejscu. Nie ma wątpliwości, że trwający prawie cztery lata okres włoski charakteryzował się bogactwem muzycznych doświadczeń, z których kompozytor korzystał do końca swojego życia. Händel poznał wówczas wielu wybitnych twórców, jak Alessandro i Domenico Scarlatti, Arcangelo Corelli, Francesco Gasparini, Antonio Lotti czy Antonio Caldara. Słuchał ich kompozycji, rozbrzmiewających w majestatycznych kościołach, wkroczył w świat włoskiej opery i jej śpiewaków, prywatnych spotkań arystokratów i ich muzycznych *conversazioni*. Sam też intensywnie komponował. Okres włoski to dziesiątki kantat – solowych i na kilka głosów, z towarzyszeniem rozbudowanego zespołu lub tylko *basso continuo*; muzyki religijnej – opracowań łacińskich psalmów, motetów i antyfon, tak przejmujących jak *Dixit Dominus* czy *Salve regina*; dwóch pierwszych oratoriów do tekstów włoskich – *Il Trionfo del Tempo e del Disinganno* i *La Resurezione*. Co prawda dla Rzymu nie mógł skomponować

[32] F. Valesio, *Diario di Roma*, red. G. Scano i G. Graglia, t. 3, Milano 1977–1979, s. 755.

4. Balthasar Denner, *Georg Friedrich Händel*, 1727; National Portrait Gallery, Londyn

żadnej opery ze względu na obowiązujący wówczas papieski zakaz wystawiania oper, ale propozycje napłynęły do niego z innych ośrodków. Dla florenckiego Teatro del Cocomero Händel napisał swoją pierwszą włoską operę *Rodrigo* (1707), a dla najelegantszego teatru Wenecji – Teatro San Giovanni Grisostomo – *Agrippinę* (1709), która odniosła wielki sukces.

Nazwisko Händla można połączyć z Marią Kazimierą dopiero w 1708 r.[33]. Wówczas to markiz Francesco Maria Ruspoli (il. 5) zarządził wykonanie oratorium wielkanocnego *La Resurrezione* z muzyką *caro Sassone* do libretta Carla Sigismonda Capecego, nadwornego sekretarza i poety Sobieskiej. Kompozycja utworu i rozmach, z jakim został wykonany, wskazują na jego polityczny charakter. Żeby w pełni zrozumieć, jak takie dzieła przygotowywano, w jaki sposób je prezentowano, warto zatrzymać się przy tej kompozycji na dłużej. Z tego, co wiemy, historia przedstawiała się następująco. Na początku lutego 1708 r. dotarł do Ruspoliego, do jego

[33] Mimo wielkiej obfitości kantat w twórczości Händla w tym okresie trudno którąś z tych kompozycji połączyć z Marią Kazimierą.

podmiejskiej rezydencji Vignanello, w której spędzał karnawał, bilecik od papieża[34]. Kilka dni po jego otrzymaniu Ruspoli powrócił do Rzymu. Szybko zarządził spotkanie z Händlem, który od teraz miał całkowicie poświęcić się pisaniu muzyki do zamówionego u Capecego tekstu o zmartwychwstaniu. Równocześnie Ruspoli zadecydował o przystosowaniu do wykonania oratorium komnaty znajdującej się na drugim piętrze jego pałacu, nazywanej Stanzione lub Salą dell'Accademia, ponieważ w niej arystokrata organizował spotkania członków Akademii Arkadyjskiej.

Prace, wedle projektu architekta Giovanniego Battisty Continiego, zakrojono na szeroką skalę. Zgodnie z planem pierwsze działania rozpoczęli murarze pod kierownictwem mistrza Francesca Pagnacellego. Mieli oni m.in. zburzyć mury między główną salą a przyległymi pokojami, zainstalować nowe drzwi i schody, ściąć lekko poddasze, aby dać wyjście nowym schodom, zbudować loże dla dam, postawić murowaną ściankę, która miała utrzymać strukturę kaskady wodnej, a także zamontować nowe kolumny do podtrzymywania całej konstrukcji. Po murarzach do sali wkroczyli stolarze artystyczni i rzemieślnicy, którzy pod kierunkiem mistrza Crescipinea Pavonego pracowali m.in. nad zbudowaniem drewnianej sceny, miejsca do siedzenia dla orkiestry, 28 pulpitów z oświetleniem i struktury do opuszczania i podnoszenia kurtyny. Następnie przystąpiono do tworzenia ozdób z adamaszku, aksamitu, obficie wykorzystując złote koronki, a także taftę w kolorach Rzymu, czyli czerwonym i żółtym. Z kolei malarze dowodzeni przez Michelangela Cerrutiego namalowali wielki obraz przedstawiający zmartwychwstanie, który miał stanowić tło dla sceny, a także mniejsze dzieła malarskie prezentujące dokonania mecenasa. Ruspoli postarał się również o podkreślenie tytułu oratorium. Ozdobiony spiralami i cherubinami był podświetlony przez 70 świec. Jednak po dwóch próbach, które odbyły się 1 i 2 kwietnia, okazało się, że pomimo podjętych prac Stanzione jest za mała do przygotowywanego wydarzenia. Ruspoli postanowił wówczas wykorzystać ją jako miejsce do serwowania przekąsek (słynne *rinfreschi*), a wykonanie oratorium przenieść do *Saloneal piano nobile*, gdzie od Wielkiego Wtorku do Wielkiej Soboty trwały prace murarskie z wymianą okien i parapetów. Ponownie wykonano scenę, dekoracje, ozdoby, oświetlenie, cztery podesty z balustradą dla orkiestry, lożę dla koncertujących skrzypiec i klawesynu Signora Arcangela. Przede wszystkim jednak dla publiczności został wykonany *teatro a scalinata*. A zatem w ciągu niedługiego czasu Ruspoli przygotował dwa teatry w swoim pałacu.

Dzieło, wykonane po raz pierwszy 8 kwietnia 1708 r., odniosło ogromny sukces. Biorąc pod uwagę siły zaangażowane do jego prezentacji, można śmiało powiedzieć, że było ono efektem międzynarodowej współpracy. Libretto napisał Capece, poeta znany z Akademii Arkadyjskiej i swej działalności dla polskiej królowej Marii Kazimiery, która łaskawie „wypożyczyła" swojego artystę do wspierania polityki papieża. Muzykę skomponował Händel – luteranin i Saksończyk. Instrumentalistów

[34] M. Valente, *Händel e Steffani: la virtuosa alleanza di musica e politica*, w: *G.F. Händel. Aufbruch nach Italien. In viaggio verso l'Italia*, red. H. Geyer, B.J. Wertenson, Roma 2013, s. 273–274.

5. Antonio David, *Książę Francesco Maria Ruspoli*, Rzym, 1709; Palazzo Ruspoli, Rzym

Ruspolego wspierali dodatkowo artyści kardynała Ottoboniego. Całość zaś dedykowano kardynałowi Filippowi Antoniemu Gualtieriemu, od niedawna nuncjuszowi papieskiemu w Paryżu. Jak można było się spodziewać, oprócz muzyki wielkie wrażenie na zaproszonych gościach, przede wszystkim ambasadorach, uczyniła sala. Jej urokowi poddali się również przedstawiciele cesarza Józefa I i jego brata, Karola Habsburga, pretendenta do tronu hiszpańskiego, dla których dzieło miało być swoistym politycznym komunikatem. Z jakiego powodu? Otóż w 1708 r. wojna o sukcesję hiszpańską (1701–1714) trwała już siódmy rok, przechylając się na korzyść stronnictwa cesarskiego. Papieżowi Klemensowi XI, sympatykowi strony francuskiej w tym konflikcie, coraz trudniej było zachować oficjalnie głoszoną neutralność Kościoła. Z powodu zaangażowanej polityki Kurii cesarz Józef I, wspierany kolejnymi sukcesami swoich wojsk, rozkazał w 1708 r. publikację zawierającą antypapieskie postulaty[35], co więcej, zagroził napaścią na Rzym (drugim *sacco di Roma*). W tej sytuacji papież wykorzystał wydarzenie zorganizowane w pałacu Ruspolego, by jeszcze raz zaznaczyć swoją pozycję głowy Kościoła katolickiego,

[35] *Ibidem*, s. 269.

reprezentującego wartości uniwersalne, a nie tylko władzę doczesną. Tę postawę już od pierwszej swojej arii *Disserratevi, o porte d'Averno* miał symbolizować występujący w oratorium Anioł. Aby wzmocnić siłę tego przekazu, zaangażowano wyjątkowo duży – jak na wykonanie odbywające się w przestrzeni prywatnej – zespół orkiestrowy prowadzony przez sławnego Arcangela Corellego, liczący 20 skrzypiec, 4 altówki, 5 wiolonczeli, 5 kontrabasów, 2 trąbki, 1 puzon, 5 oboi[36], a także 5 znakomitych śpiewaków, wśród których znalazł się inny jeszcze artysta Marii Kazimiery Sobieskiej – kastrat Pippo della Regina[37]. Honorowe miejsce podczas tej uroczystości ofiarowano polskiej królowej.

Teatro Capranica

Los teatrów operowych w Rzymie zależał w dużej mierze od dobrej woli urzędujących papieży[38]. Często bowiem postrzegali oni teatr jako miejsce zagrażające duszom widzów, niemoralne, czyniące z męskich widzów zniewieściałe typy (często w tym kontekście w ówczesnych tekstach poświęconych teatrom pojawiało się określenie *effeminati*). Teatr operowy uwodzący pięknym głosem, zmysłowością, czarujący dźwiękiem orkiestry, prezentujący na scenie bohaterów przeżywających miłosne rozterki, wydawał im się szczególnie niebezpieczny.

Wyjątkowo dotkliwy czas dla opery nastał w Rzymie w 1691 r., kiedy to papieżem ogłoszono Innocentego XII, szukającego tylko pretekstu, aby ukrócić swawolę rzymian, ich zamiłowanie do świętowania, muzycznych rozrywek czy karnawałowych szaleństw. W 1697 r. z jego rozkazu został zburzony teatr Tor di Nona[39], a rok 1700 ogłosił jubileuszowym i zakazał organizowania innych fest poza religijnymi. Pierwsze lata nowego stulecia, już pod przewodnictwem nowego papieża, Klemensa XI, nie przyniosły, niestety, oczekiwanych zmian. Od 1701 r. Rzym odczuwał skutki wybuchu wojny o sukcesję hiszpańską, a także doświadczył, jak już wspominano, kilku katastrof naturalnych: trzęsienia ziemi i wylewów Tybru. Nic więc dziwnego, że o okresie tym kronikarze pisali jako o smutnym (*mesto*). Dopiero w 1709 r., po pięciu latach zakazów, przywrócono prawo świętowania karnawału, a wraz z nim – organizowania spektakli operowych.

---

[36] U. Kirkendale, *Handel with Ruspoli: New Documents from the Archivio Segreto Vaticano, December 1706 to December 1708*, „Studi Musicali", t. 32, 2003, nr 2, s. 67. Dla porównania podczas typowego w tym samym okresie wykonania oratorium wykorzystywano od 5 do 8 skrzypiec, 2 altówki, 1 wiolonczelę i 1 kontrabas. Zob.: *ibidem*, s. 66.

[37] A. Markuszewska, *Festa i muzyka na dworze Marii Kazimiery Sobieskiej w Rzymie*, Warszawa 2012, s. 183.

[38] B. Cagli, *Produzione musicale e governo pontificio*, w: *Orfeo in Arcadia. Studi sul teatro a Roma nel Settecento*, red. G. Petrocchi, Roma 1984, s. 11–21; E. Natuzzi, *Il Teatro Capranica dall'inaugurazione al 1881*, Napoli 1999.

[39] B. Tavassi La Greca, *Carlo Fontana e il Teatro di Tor di Nona*, w: *Il teatro a Roma nel Settecento*, red. L. Buccellato, F. Trapani, t. 1, Roma 1989, s. 20.

Teatro Capranica zainaugurował swoją działalność jako teatr prywatny Pompea i Federica z rodu Capranica w 1678 lub 1679 r.[40]. Kilka lat później przeszedł dość gruntowną przebudowę i ponownie otworzył swe drzwi dla miłośników opery w 1695 r. Był wówczas drugim publicznym teatrem operowym w Rzymie. Zaledwie cztery lata po inauguracji z woli papieża Innocentego XII został zamknięty. Ponowne otwarcie teatru, pod patronatem kardynała Pietra Ottoboniego, zaplanowano na karnawał 1710 r. O zaangażowaniu Ottoboniego donosiła „Gazzetta di Napoli": „Kardynał Ottoboni wziął pod opiekę Teatro Capranica, powiększając niektóre loże i nadając im nowy wygląd"[41]. Upiększenie teatru Ottoboni zlecił architektowi i scenografowi Filippowi Juvarze. Wspaniale przygotowany teatr nie powitał jednak widzów w owym sezonie w wyniku tzw. konfliktu o loże, który wybuchł pomiędzy ambasadorami cesarskim i hiszpańskim. Ostatecznie teatr zainaugurował swoją działalność w karnawale następnego roku. Co warto podkreślić, spór rozwiązano dzięki mediacji Marii Kazimiery. „Gazzetta di Napoli" w następujący sposób relacjonowała to wydarzenie: „Załagodzono spór pomiędzy Panem ambasadorem cesarskim markizem di Priè i panem Molines o lożę w teatrze Capranica, znaleziono bowiem piękny środek zaradczy, królowa Polski poprosiła markiza di Priè o wspomnianą lożę dla królewny swojej wnuczki. Sprawę uregulowano z panem Molines, który również zrzekł się swoich praw na rzecz królewny; w ten sposób wesoło pracuje się, przygotowując teatr, dopasowując loże i wyposażając we wszystko, co niezbędne"[42].

W trakcie owego karnawału nie tylko udostępniono Marii Kazimierze Młodszej wspomnianą lożę, ale także dedykowano jej dwie wystawione w sezonie opery. Były to *Engelbertao sia la forza dell'innocenza*[43] do libretta Apostola Zena w adaptacji Giovanniego Domenica Piolego, z muzyką prawdopodobnie Antonia Oreficego i Francesca Manciniego, ze zmianami dla Rzymu dokonanymi przez Giuseppe Marię Orlandiniego[44], oraz *Dorisbeovero l'amor volubile, e tiranno*[45] do libretta Piolego, z muzyką Alessandra Scarlattiego. W dedykacji pierwszej ze wspomnianych oper poczyniono nawet aluzję do dziadka królewny:

---

[40] Natuzzi, *op.cit.*, s. 31 i nast.

[41] T.E. Griffin, *Musical References in the Gazetta di Napoli 1681–1725*, Berkeley 1993, s. 68.

[42] *Ibidem*, s. 56.

[43] *Engelbertao sia la forza dell'innocenza dramma per musica. Da recitarsi nella sala de'signori Capranica nel carnevale dell'anno 1711. Dedicata all'altezza serenissima della principessa Maria Casimira nipote di sua maestà.*

[44] Franchi, *op.cit*. Oryginalne wersje librett zostały zmienione dla rzymskiej publiczności. Niestety, w większości przypadków nie wiadomo, kto tego dokonał; wymienione przez Franchiego nazwiska, które w tym miejscu przywołuję, to najczęściej tylko przypuszczenia. Interesująca wydaje się jednak sugestia tego autora, że dzieło przywędrowało do Rzymu z Neapolu, a nie z Wenecji, na co wskazują przywołane przez niego nazwiska Oreficego i Manciniego.

[45] *Dorisbe overo l'amor volubile, e tiranno, drama per musica di Gio. Domenico Pioli da recitarsi nella sala de' sig. Capranica nel carnevale dell'anno 1711. Dedicata all'altezza serenissima della principessa Maria Casimira nipote di sua maestà.*

„Pani

Po tylu latach, kiedy próżnowały sceny panów Capranica, oto w końcu szczęśliwie są otwarte pod chlubnym patronatem Waszej Wysokości Najjaśniejszej, aby oferować damom i kawalerom zwyczajowe szlachetne rozrywki. Pojawi się przed Wami zniesławiona cesarzowa, ale Wasza Wysokość ujrzy ją wywyższoną dzięki jej niewinności, jakbyśmy widzieli jej wielkiego dziadka, który wyniósł całe chrześcijaństwo nad szał barbarzyńców"[46].

Wdzięczność dla królowej wdowy za załagodzenie sporu musiała być rzeczywiście ogromna, skoro pewnego wieczoru w Teatro Capranica wykonano operę tylko dla niej i jej gości. Inni chętni do obejrzenia spektaklu tego dnia nie mieli możliwości zakupu biletów. Taką sytuację opisuje niezawodny Francesco Valesio:

„Tego wieczoru wykonano komedię muzyczną w teatrze Capranica wyłącznie na żądanie Królowej Polski, bez zwyczajowej sprzedaży biletów. Na widowni była Jej Wysokość w towarzystwie czterech kardynałów"[47].

Dla impresariów teatru operowego taka decyzja musiała być finansowo ryzykowna, a jednak podjęli ją, prawdopodobnie wdzięczni za to, że teatr został w ogóle otwarty.

Podczas trzech kolejnych sezonów, gdy królowa przebywała w Rzymie, mogła obejrzeć:

– w 1712 r. *La fede tradita e poi vendicata*, libr. Francesco Silvani (ze zmianami być może Carla Sigismonda Capecego), muz. Francesco Gasparini (ze zmianami Giuseppe Marii Orlandiniego); *Ataulfo re dei Goti, ovvero la forza della virtù*, libr. Domenico David (ze zmianami być może Capecego), muz. Giuseppe Marii Orlandini;

– w 1713 r. *Publio Cornelio Scipione*, libr. Agostino Piovene, muz. Carlo Francesco Pollarolo (ze zmianami być może Orlandiniego); *L'amor tirannico*, libr. Domenico Lalli (ze zmianami dla Rzymu nieznanego autora), muz. F. Gasparini (ze zmianami dla Rzymu Orlandiniego);

– w 1714 r. *Lucio Papirio*, libr. Antonio Salvi, muz. Francesco Gasparini; *Tito e Berenice*, libr. Carlo Sigismondo Capece, muz. Antonio Caldara.

Tematyka wystawianych w Teatro Capranica *drammi per musica* koncentrowała się przede wszystkim wokół wydarzeń i postaci zaczerpniętych w mniejszym lub większym stopniu z historii. Najczęściej ich pierwszoplanową postacią poeci czynili władcę – despotę, uzurpatora, któremu udawało się zniewolić poddanych. Kierując się gwałtownymi emocjami i własnymi korzyściami, nie bacząc na dobro państwa, tyran zaprzeczał również wczesnonowożytnemu dogmatowi o boskim pochodzeniu władzy i przysługującemu tylko rządzącym prawu łaski. Przywilej ten można by ująć następująco: „boskość w człowieku w zamian za człowieczeństwo w bogu bądź w jego ziemskim namiestniku – monarsze. Podmiot dowodzi tu, że zasługuje na łaskę, że jest w stanie przezwyciężyć własną podmiotowość, że bez wahania gotów

[46] *Engelberta*..., s. 3–4.

[47] Valesio, *op.cit*., t. 4, s. 428.

jest zaryzykować bądź poświęcić, a w ostateczności oddać swe życie”[48]. Z powodu sprzeniewierzenia się przez nikczemnych bohaterów ideom powierzonej im władzy i przypisanej im boskości tylko działania bądź postawa pozostałych bohaterów – nieważne, kobiet czy mężczyzn, częściej jednak niewiast – była w stanie położyć kres ich niecnym działaniom.

Przeciwieństwo dla tej grupy librett tworzą dwa dzieła – *Publio Cornelio Scipione* oraz *Tito e Berenice*. Odwołują się one do popularnego we włoskiej operze XVII i XVIII w. mitu łaskawego księcia, zakładającego, że „monarcha, który potrafi kontrolować siebie samego i zjednoczyć swój lud pod prawymi rządami, tworzy najlepszy rodzaj rządów”[49]. Największą zasługą takich bohaterów jak Scypion czy Tytus było zwycięstwo nad samym sobą, rezygnacja z zaspokajania własnych żądz i przyjemności na rzecz dobra poddanych i państwa.

Na uwagę zasługują też przedstawione w tych librettach wizerunki kobiet i pochwała miłości małżeńskiej. W szerszym kontekście jest to kontynuacja w operze nurtu neostoickiego, obecnego w tym gatunku niemal od początku. Mamy tu zatem charakterystyczny typ kobiety, która mimo podeptanej godności i upokorzenia pozostaje jedynym wiernym towarzyszem przeznaczonego jej przez los męża, w myśl zasady wyrażonej przez Placidię (*Ataulfo re dei Goti*, libr. D. David), że „nie przystoi nam strofować gwiazd i oskarżać losu”[50]. To kobiety zatem są głosicielkami i wyznawczyniami filozofii Seneki, wzbogaconej o idee chrześcijańskie. W swym postępowaniu kierują się wytrwałością, cierpliwością w pokonywaniu wszelkich nieszczęść, konsekwentnie podążają za cnotą i rozumem. Swoją postawą pokonują pozostających w niewoli własnych namiętności mężczyzn, niewolników seksualnych obsesji. Pewne wyznawanych zasad bohaterki rzymskich librett ze spokojem przyjmują to wyzwanie i co więcej, zwyciężają. Ciekawe, że idee neostoickie w sztuce, w tym w operze, odradzały się zwykle w okresach szczególnie burzliwych politycznie bądź niepewnych religijnie, przynosząc widzom siłę i pocieszenie[51]. Nic dziwnego zatem, że rzymskie *drammi per musica* w okresie wojny o sukcesję hiszpańską obfitują w tego typu heroiny, dodatkowo symbolizujące zaatakowany, ale przecież wieczny Rzym.

W kilku librettach, takich jak *Publio Cornelio Scipione* czy *Lucio Papirio*, widać wyraźne dążenie do ukazania potęgi Rzymu, królowej świata (*Roma del mondo Reina*), której należy składać hołdy, wiernie służyć i słuchać reprezentującej ją władzy, co dobitnie wyraził Scypion: *Son lo stesso, Scipion, Consolo, e Roma* (Jestem tym samym, Scypionem, Konsulem i Rzymem)[52]. Podkreślanie potęgi imperialnego

---

[48] M. Dolar, *Jeśli muzyka jest miłości strawą*, w: S. Žižek, M. Dolar, *Druga śmierć opery*, tłum. S. Królak, Warszawa 2008, s. 39.

[49] R.C. Ketterer, *Ancient Rome in Early Opera*, Urbana and Chicago 2009, s. 2.

[50] *Ataulfo re de' Goti*, Roma 1712, s. 45.

[51] Więcej o neostoicyzmie w operze zob.: W. Heller, *'Disprezzata regina': Women and Empire*, w: *Emblems of Eloquence. Opera and Women's Voices in Seventeenth-Century Venice*, Berkeley 2003, s. 146.

[52] *Publio Cornelio Scipione*, Roma 1713, s. 34.

Rzymu wykraczało jednak poza założenia reformy libretta, której celem było przypominanie na scenie godnych postaci z bogatej przeszłości Wiecznego Miasta. W okresie wojny o sukcesję hiszpańską chlubną historię Rzymu wielokrotnie wykorzystywano jako środek propagandowy w walce z przeciwnikami papieża[53].

Niezależnie od tematyki i dominujących wątków we wszystkich librettach wyraźny jest podział na postaci złe i dobre, na bohaterów zasługujących na potępienie i godnych naśladowania. Tak dobrani protagoniści gwarantowali osiągnięcie jednego z celów operowej rozrywki stawianych przez jej reformatorów wywodzących się z kręgu Akademii Arkadyjskiej – horacjańskiego nauczania, rozumianego jako wskazywanie właściwego postępowania, kształtowanie dumy z własnej przeszłości i tworzących ją herosów, połączone z odczuwaniem przyjemności. Ale nawet taka zreformowana opera wielu papieżom wydawała się podejrzana. Z tego, co wiemy, Marii Kazimierze natomiast bardzo się podobała.

Maria Kazimiera – mecenaska muzyki

Maria Kazimiera nie tylko uczestniczyła w muzycznym życiu Wiecznego Miasta organizowanym przez rzymskie instytucje i prywatnych mecenasów, ale sama włączyła się aktywnie w jego tworzenie. Ponieważ zagadnieniu temu poświęcono odrębną pracę[54], w tym miejscu warto przypomnieć, że królowa zainicjowała powstanie ośmiu oper wystawionych w jej prywatnym teatrze w Palazzo Zuccari, kilkunastu dzieł okolicznościowych, jednego oratorium. Teksty większości prezentowanych dzieł napisał sekretarz i poeta Sobieskiej, związany z Akademią Arkadyjską Carlo Sigismondo Capece, natomiast muzykę młody, niezwykle utalentowany kompozytor Domenico Scarlatti, od 1709 r. *maestro di cappella* królowej.

Współcześni niezwykle pochlebnie wypowiadali się o dziełach prezentowanych w teatrze królowej, często uznając je za najpiękniejsze spośród kompozycji wykonywanych na scenach rzymskich w danym sezonie. Tak było np. w 1711 r. Mimo że w teatrze kardynała Ottoboniego wystawiono *Teodosio il giovane* (libr. Pietro Ottoboni, muz. Filippo Amadei), a książę Ruspoli zaprezentował w tym karnawale aż dwie opery z muzyką swojego *maestro di cappella* Antonia Caldary – *L'Anagilda* (libr. Girolamo Gigli) i *La costanza in amor vince l' inganno* (libr. Pietro Pariati), to właśnie dzieło, które zabrzmiało w Palazzo Zuccari, zatytułowane *Tolomeo et Alessandro* (libr. Capece, muz. Scarlatti), uznano za najdoskonalsze. W *avviso di Roma* z 24 stycznia 1711 r. czytamy: „W poniedziałkowy wieczór królowa Polski rozpoczęła w swoim domu na Trinità de Monti przedstawienia opery, w której występują śpiewaczki i dobrzy muzycy [instrumentaliści] i która powszechnie została uznana

[53] A. Markuszewska, *„Roma del Mondo Reina?" The War of the Spanish Succession in the Music Presented in Rome, 1701–1714*, w: *La cultura del barroco español e iberoamericano y su contexto europeo*, red. K. Sabik, K. Kumor, Varsovia 2010, s. 655–663.

[54] Markuszewska, *Festa i muzyka…*

za lepszą od innych”[55]. Natomiast anonimowy autor w „Folio di Foligno” informował: „Królowa Polski zainicjowała operę pastoralną, którą wystawia z muzyką w swoim teatrze domowym, odnosząc przewagę nad wszystkimi innymi [operami] prezentowanymi w pozostałych teatrach”[56]. Inny jeszcze, niezwykle pozytywny opis dla tego dzieła – aczkolwiek odnoszący się do jego letniej powtórki – pozostawił Giovanni Maria Crescimbeni w swojej pracy zatytułowanej *Arcadia* (ks. VII, Prosa XIV): „Najpiękniejszy był teatr, proporcjonalny i idealnie nadający się do okazji: miłe głosy, interesująca akcja, przeurocze kostiumy oparte na wspaniałym projekcie, znakomita muzyka, wybitna orkiestra, a najbardziej ze wszystkiego godna szacunku kompozycja poetycka; wszystko to sprawiło, że każdy uznał tę rozrywkę za godną królewskiej ręki, która ją zainicjowała”[57].

***

W *Tolomeo et Alessandro* na zakończenie I aktu pojawia się jedna z najpiękniejszych arii tego dzieła, zaczynająca się słowami: *Torna sol per un momento*. Tytułowy Tolomeo, tęskniąc za ukochaną żoną Seleuce, o której myśli, że nie żyje, śni jej obraz. A po przebudzeniu śpiewa:

„Wróć ponownie,
Ukochany cieniu, chociaż na chwilę,
Ponieważ kiedy wracasz, jestem zadowolony
Przyjemny cień
Wynagradza mi każde cierpienie.
Wróć…”[58].

Mimo że muzykę tę skomponował Domenico Scarlatti, to właśnie mecenasowski talent królowej dał impuls do jej powstania, wzbogacając tym samym estetyczne przeżycia jej samej, jej gości, ale przecież i dzisiejszych słuchaczy. Tym i innymi (arcy)dziełami Maria Kazimiera Sobieska bez wątpienia współtworzyła najciekawsze karty muzycznej historii barokowego Rzymu.

[55] Cyt. za: Griffin, *The late baroque serenata*…, s. 616.

[56] „Foglio di Foligno”, 24 I 1711 r.

[57] G.M. Crescimbeni, *L'Arcadia*, Roma 1711, s. 326.

[58] *Tolomeo et Alessandro overo la corona disprezzata*, Roma 1711, s. 25.

Aneta Markuszewska

Music in the Rome of Marie Casimire

Abstract

The aim of this article is to outline the music scene in Rome during Marie Casimire Sobieska's stay, i.e. in the years 1699–1714, and to present the queen's activities and her connections with the Roman world of music at that time. The text discusses some of the key moments associated with the former Polish queen. The first is her arrival in Rome and also the jubilee celebrations. Source materials confirm that the queen, from the moment of her arrival in the Eternal City, actively used every opportunity she had to become acquainted with the latest musical compositions: she visited churches and monasteries where sacred music was played, she listened to oratorios which had been commissioned by private patrons, some of which were dedicated to her. Among the artists whose music added splendour to the ceremonies attended by the queen and her sons, were two masters from this period—Arcangelo Corelli and Georg Friedrich Handel. Marie Casimire supported the writing of their works. The queen and those in her immediate circle also attended operatic performances, and she herself became involved in resolving a ceremonial dispute, in order to allow the resumption of activities in the Teatro Capranica—at that time the only public theatre in Rome which specialized in performing the most recent operatic works. Furthermore, the queen initiated the writing of musical works, including eight operas, several pieces of occasional music and one oratorio; she supported musicians and employed them at her court, e.g. Carlo Sigismondo Capece, the author of many libretti, and the composer and eminent harpsichordist, Domenico Scarlatti. The musical works performed at her residence were of a very high standard.