

Patryk Mamczur

UNIwersytet Jagielloński w Krakowie

Gdzie Włosi nadobnie śpiewają

Mecenat muzyczny Władysława IV Wazy w źródłach epoki

Okres panowania dwóch kolejnych władców z dynastii Wazów – Zygmunta III i Władysława IV – pozostaje jednym z najciekawszych w całej historii muzyki polskiej. Sprowadzanie przodujących muzyków zagranicznych, tworzenie gatunków reprezentujących najnowsze nurty, rozwój sceny operowej oraz ożywienie życia muzycznego całego kraju świadczą o wyjątkowości tego momentu dziejowego w tym samym stopniu, co następujący po nim długoletni okres za paści kulturalnej.

Nic zatem dziwnego, że czasy pierwszych Wazów zajmują w polskiej muzykologii miejsce szczególne. Wymienić wystarczy szereg publikacji pióra Anny i Zygmunta Szwejkowskich, Barbary Przybyszewskiej-Jarmińskiej, Aleksandry Patalas czy Aliny Żórawskiej-Witkowskiej¹. I choć wszystkie te prace posłużyły w pewnym stopniu do przygotowania niniejszego artykułu, tym razem szczególnym zainteresowaniem obdarzymy nie opracowania, ale źródła.

Najwięcej zachowanych źródeł dotyczy postaci króla (a wcześniej królewicza) Władysława, dlatego właśnie tego władcę (i jego mecenat) próbujemy za pomocą wspomnianych źródeł przedstawić. Będą to teksty różnej proveniencji. Sięgnijemy między innymi do diariusza Jana Hagenawa, który opisywał, niejednokrotnie w bardzo szczegółowy sposób, podróż młodego następcy tronu po krajach Europy Zachodniej. Pomocne będą spostrzeżenia kanclerza Albrychta Stanisława

¹ Pełna bibliografia została zamieszczona na końcu artykułu.

Patryk Mamczur – Gdzie Włosi nadobnie śpiewają...

Radziwiła (on także brał udział we wspomianej wyprawie). Bardzo ciekawe, wręcz niemożliwe do pominięcia, okazały się fragmenty poematu *Gościńiec* Adama Jarzębskiego, który w poetycki sposób oddał charakter nadwornej kapeli króla Władysława (a sam był jej członkiem). Zwrócimy się też ku źródłom drobniejszym, takim jak wypowiedź Tyrolczyka Schulpiego, które pozwolą nam ocenić mecenat królewski z perspektywy obcokrajowców.

Takie ujęcie tematu ma umożliwić nie tylko przedstawienie zgromadzonej wiedzy o muzyce czasów władysławowskich, ale także – a być może przede wszystkim – zaprezentowanie spostrzeżeń i sposobu myślenia ludzi, którzy ówczesne występy, przedstawienia i bale widzieli na własne oczy.

Mecenat Zygmunta III

Zanim przejdziemy do głównego tematu naszych rozważań, a więc czasów Władysława IV, spróbujmy najpierw w przybliżeniu opisać muzyczną działalność jego poprzednika na tronie (i ojca) – Zygmunta III Wazy. To on bowiem poczynił wiele kroków, które w późniejszych latach umożliwiły Władysławowi skuteczną rozbudowę kapeli królewskiej.

Od momentu śmierci dręczonego niewydolnością nerek Stefana Batorego (12 grudnia 1586 r.) do wawelskiej koronacji Zygmunta III na władcę Rzeczypospolitej (27 grudnia 1587 r.) minął ponad rok. Owo opóźnienie spowodowane było zwyczajowymi pertraktacjami politycznymi, które w tym konkretnym wypadku przerodziły się wręcz w konflikt zbrojny – podczas bezkrólewia starły się ze sobą wojska Zygmunta oraz arcyksięcia Maksymiliana Habsburga, który także liczył na przejęcie polskiego tronu².

Konieczność uporządkowania zagmatwanych spraw państwowych sprawiła, że monarcha z rodu Wazów jeszcze przez kilka lat po koronacji musiał zajmować się kwestiami absolutnie dalekimi od muzyki. Dlatego też początkowo kapela królewska prezentowała skład bardzo zbliżony do tego, jaki funkcjonował za czasów Batorego, a stanowisko *maestro di cappella* sprawował Krzysztof Klabon, który to – jeszcze jako „szeregowy” instrumentalista – pamiętał nawet czasy Zygmunta

² Zob. B. Przybyszewska-Jarmińska, *Muzyczne dwory polskich Wazów*, Warszawa 2007, s. 11; M. Markiewicz, *Historia Polski 1492–1795*, Kraków 2009, s. 414–418.

Augusta³. Wkrótce jednak Zygmunt III wypowiedział Habsburgom (i innym możliwym rodom Europy) nową wojnę – tym razem na polu kulturalnym.

Z zachowanych w Rzymie dokumentów wiemy, że w grudniu 1594 r. do Wiecznego Miasta przybył Krzysztof Kochanowski (bratanek słynnego Jana) mający pozyskać włoskich muzykantów na dwór króla Zygmunta⁴. W następnych latach podobne wyprawy organizowano jeszcze kilkakrotnie. Stanowisko kapelmistrza na zygmunto wskim dworze objął między innymi autor słynnych madrygałów – Luca Marenzio, który zabiegi polskiego monarchy opisywał w jednym z listów tymi słowami:

Życzli sobie Jego Świątobliwość [papież Klemens VIII, czyli Hippolito Aldobrandini] i Jego Dostojność Kardynał San Giorgio [Cinzio Aldobrandini] i zechcieli mi zlecić, bym się udał na służbę króla polskiego⁵.

Marenzio nie przebywał jednak w Polsce zbyt długo. Opuścił ją po niespełna dwóch latach z powodu – jak podaje Ottavio Rossi – niezbyt łagodnego klimatu. Podobnie krótko gościli w Rzeczypospolitej inni kapelmistrzowie, Giulio Cesare Gabussi i Giovanni Francesco Anerio, a Annibale Stabile zmarł być może jeszcze w drodze z Italii⁶. Jedynym *maestro di cappella*, który sprawował swoje stanowisko przez dłuższy okres (w latach 1602–1623) był Asprilio Pacelli. Kierował on zespołem kilkudziesięciu muzyków polskiego i włoskiego pochodzenia, a ponadto zespołem chłopców-dyszkantistów oraz trębaczów i doboszów (w tej ostatniej grupie znajdować się mieli przybyli z królem Szwedzi). Zabiegi polskiego króla daleko wykraczały poza zainteresowanie lokalne – wyprzedzały one podobne działania

3 Zob. P. Poźniak, *Klabon Christopherus* [w:] *Encyklopedia muzyczna PWM. Część biograficzna*, t. V, red. E. Dziębowska, Kraków 1997, s. 96; B. Przybyszewska-Jarmińska, op. cit., s. 16.

4 Zob. B. Przybyszewska-Jarmińska, op. cit., s. 22.

5 Cyt. za: A. i Z. Szwejkowscy, *Włosi w kapeli królewskiej polskich Wazów*, Kraków 1997, s. 24. Interesujące jest, że Hippolito Aldobrandini jeszcze przed otrzymaniem sakry papieskiej odwiedził Kraków, pełniąc rolę mediatora między Zygmuntem III a Maksymilianem Habsburgiem w znanym nam już sporze o koronę polską. Choć jego udział (jako papieża) w pozyskiwaniu muzyków dla późniejszego dworu zygmunto wskiego nie jest bezpośrednio potwierdzony, to wspomniany fakt – w połączeniu z relacjami takimi, jak ta spisana przez Marenzia – może na ów trop wskazywać.

6 Zob. B. Przybyszewska-Jarmińska, op. cit., s. 23, 31–32, 50–51.

podejmowane przez, już wówczas bardzo potężny, ród Habsburgów. Kolejnych kapelmistrzów (i innych muzyków) zachęcał Zygmunt III wysokimi pensjami, co zresztą z czasem (zwłaszcza w okresie rokoszu Zebrzydowskiego) spowodowało nieprzychylnie komentarze niektórych polskich szlachciców⁷.

Fakt sprowadzania instrumentalistów czy kompozytorów nie byłby jednak z dzisiejszego punktu widzenia tak istotny, gdyby nie nowatorski charakter muzyki, która w tym samym okresie zaczęła powstawać na polskim dworze. W diariuszu papieskiego mistrza ceremonii Giovanniego Paola Mucante znalazła się relacja z wydarzenia w warszawskiej kolegiacie z 13 października 1596 r.: „Luca [Marenzio], *maestro di cappella*, poprowadził wykonanie nowej mszy, skomponowanej przez niego w formie echa [...] na dwa chóry”⁸.

Całkiem niedawno istnienie owego dzieła, długo uważanego za zaginione, zostało z niemal stuprocentową pewnością potwierdzone przez Barbarę Przybyszewską-Jarmińską⁹. Dzieła polichoralne stanowiły istotną część ówczesnych kompozycji muzyków dworskich. Być może największe znaczenie dla rozwoju tej techniki kompozytorskiej miał Asprilio Pacelli. W chwili objęcia funkcji kapelmistrza w Rzeczypospolitej miał on już na koncie zbiór dwudziestu polichoralnych utworów ośmiogłosowych *Motectorum et psalmorum [...] liber primus*¹⁰.

W trakcie panowania Zygmunta III pojawiła się też w polskiej muzyce istotna barokowa nowość, a mianowicie monodia. Owego przełomu nie można w bezpośredni sposób łączyć z przybyłymi do Rzeczypospolitej Włochami, bo u pierwszych z nich utwory monodyczne nie występowały w ogóle. Tymczasem już w roku 1611 pojawił się na gruncie polskim dobry przykład tzw. pseudomonodii, a mianowicie zbiór *Communiones totius anni* Mikołaja Zieleńskiego. Twórca ten jednak nie należał do kapeli królewskiej. Z kolei w 1621 r. przybył do Rzeczypospolitej Tarquinio Merula, który dołączył do zespołu nadwornego. Trzy lata później

7 Zob. A. Patalas, *Pacelli Asprilio* [w:] *Encyklopedia muzyczna...*, t. VII, Kraków 2002, s. 241–243; B. Przybyszewska-Jarmińska, op. cit., s. 33–35, 41–42; A. i Z. Szwejkowscy, op. cit., s. 22.

8 Cyt. za: B. Przybyszewska-Jarmińska, op. cit., s. 30.

9 Zob. B. Przybyszewska-Jarmińska, *Missa super Iniquos odio habui – warszawska msza w formie echa Luki Marenzia?*, „Muzyka” XLIX (3/2004), s. 3–39.

10 Zob. A. i Z. Szwejkowscy, op. cit., s. 141–142.

wydano jego zbiór *Il primo libro de motetti e sonate*, w którym znalazły się m.in. kompozycje na głos solowy z towarzyszeniem skrzypiec¹¹.

Tarquinio Merula jest też odpowiedzialny za inny przełom. Otóż w 1626 r., a więc już za kapelmistrzostwa Aneriego, wykonano w Warszawie jego *dialogo musicale* zatytułowany *Satiro e Corisca*. Obecny w tym dziele recytatyw był, jak podaje Zygmunt Szweykowski, nowatorski nawet z perspektywy muzyki włoskiej. Co więcej, kompozycja ta stała się w pewien sposób załącznikiem, zapowiedzią serii *drammi per musica* wystawionych później na polskim dworze, o których wkrótce (i niejednokrotnie) wspomnimy¹². Stwierdzić więc można po raz kolejny, że działalność Zygmunta III Wazy i utrzymywanego przezeń zespołu przygotowała grunt pod późniejsze starania Władysława IV.

Pewnym podsumowaniem twórczości muzyków kapeli Zygmunta III jest antologia *Melodiae sacrae*, wydana w Krakowie w 1604 r., a przygotowana przez Vincenza Liliusa (wł. Giglioglio), śpiewaka i kompozytora, który przybył do Rzeczypospolitej już pod koniec XVI w. Zawiera ona 20 motetów na 3–12 głosów, w tym m.in. trzy kompozycje Luki Marenzia, dwie Asprilia Pacellego oraz utwory pozostałych członków zespołu (w tym samego Liliusa). Niestety obecnie antologia ta znana jest z jednego, niekompletnego egzemplarza¹³.

Władysław IV przed koronacją i jego podróż po Europie

Królewicz Władysław urodził się 9 czerwca 1595 r., a więc mniej więcej wtedy, kiedy do Rzeczypospolitej zaczęli licznie przybywać zagraniczni muzykanci. Możemy więc powtórzyć za Anną Szweykovską, że młody Waza wychowywał się w klimacie muzycznym o bardzo wysokim poziomie¹⁴. Nuncjusz papieski Onorato Visconti, wspominając lata pobytu w Warszawie, pisał o Władysławie:

Lubi bardzo muzykę i chociaż nie śpiewa jak król nieboszczyk [Zygmunt III Waza], który śpiewywał w poufałym gronie, ma jednak upodobanie w śpiewie i trzyma doskonałe głosy¹⁵.

11 Zob. ibidem, s. 166–171.

12 Zob. ibidem, s. 195–196; Z. Szweykowski, *Merula Tarquinio* [w]: *Encyklopedia muzyczna...*, t. VI, Kraków 2000, s. 197–198.

13 Zob. B. Przybyszewska-Jarmińska, *Muzyczne dwory...*, s. 36, 189.

14 Zob. A. i Z. Szweykowski, op. cit., s. 78.

15 Cyt. za: ibidem, s. 85–86.

Zainteresowanie Władysława muzyką objawiło się na długo przed tym, jak został królem. Zdaniem Aliny Żórawskiej-Witkowskiej już w 1622 r. rozpoczął on planowanie „bezprecedensowego w zwyczajach dworu polskiego przedsięwzięcia”¹⁶. Ziściło się ono dwa lata później, a mowa tu o podróży królewicza po krajach Europy Zachodniej: państwach niemieckich, Niderlandach, Szwajcarii, a przede wszystkim Italii. Przemieszczał się on *incognito*, w otoczeniu niezbyt licznego orszaku, przedstawiając się jako polski szlachcic Snopkowski (jest to zresztą zabieg dość zabawny, bo odnoszący się, jak można przypuszczać, do herbu rodowego Władysława, tzw. snopka Wazów). *De facto* jednak kolejne przyjmujące królewicza dwory dobrze znały jego prawdziwą tożsamość, przekazując sobie nawzajem informacje o planowanej trasie i upodobaniach następcy tronu¹⁷. W diariuszu Jana Hagenawa znajdujemy wiele ustępów ukazujących podejście królewicza i reakcje otoczenia, jak np. ten z 22 grudnia 1624 r.:

Królewicz wraz z orszakiem odwiedził kapelę papieską. Aby pozostać tam bardziej nieznanym, wmieszał się pomiędzy muzyków na chórze. Poznali go jednak dobrze kardynałowie i niemal wszyscy z odkrytymi głowami oficjalnym ukłonem pozdrowili go, na co odpowiedział im podobnym gestem powitalnym. Po południu zwiedzał Królewicz pałac papieski na Kwirynale, czyli na Monte Cavallo, gdzie zastał pokoje dla siebie i dla swoich przeznaczone i przygotowane (próbował bowiem papież wszelkimi sposobami sprowadzić tam Królewicza, aby przybywając do Rzymu, zamieszkał albo w pałacu świętego Piotra, albo na Kwirynale)¹⁸.

Cała wyprawa trwała od maja 1624 do maja 1625 r., przy czym odciniek włoski rozpoczął się w listopadzie 1624 r. Jak przekazują nam w swoich zapiskach członkowie orszaku królewicza, Polacy mieli wielokrotnie okazję słuchać „różnych muzyków”, w tym dość egzotycznych dla nich kobiet-artystek, np. „mniszek cudownie śpiewających”. O tym, że muzyczny aspekt wyprawy był dla królewicza niezwykle istotny, świadczyć może niecodzienna sytuacja, która miała miejsce w marcu 1625 r., a o której wspomina Hagenaw:

16 A. Żórawska-Witkowska, *Muzyczne podróże królewiczów polskich*, Warszawa 1992, s. 8.

17 Ibidem, s. 7–8.

18 Cyt. za: *Podróż królewicza Władysława Wazy do krajów Europy Zachodniej w latach 1624–1625 w świetle ówczesnych relacji*, oprac. A. Przyboś, Kraków 1977, s. 293–294.

Królewicz udał się do Murano, aby posłuchać mniszki, która słyęła tutaj ze swego wspaniałego głosu. [...] [Następnego dnia] nuncjusz apostolski na prośbę Królewicza udzielił mu zezwolenia na widzenie się przez klasztorne kraty z mniszką [...]¹⁹.

Przebywając w Wenecji, Władysław miał okazję spotkać się z samym Claudiem Monteverdim, którego *nota bene* namawiał do przyjazdu nad Wisłę (nie wiadomo, czy z polecenia ojca, czy też we własnym imieniu), co zyskuje na znaczeniu, gdy przypomnimy sobie, że wówczas prawdopodobnie wakowało stanowisko kapelmistrza na dworze Zygmunta III. Monteverdi odmówił, najprawdopodobniej tłumacząc się podeszłym wiekiem. Przede wszystkim jednak królewicz Władysław miał możliwość zapoznania się z nowym zjawiskiem, jakim były *drammi per musica*. We Florencji przedstawiono mu tragedię *La regina Sant' Orsola* z muzyką Marca da Gagliano oraz tzw. akcję rycerską *La liberazione di Ruggiero dall'isola d'Alcina* z muzyką Franceski Caccini. Z kolei w Rzymie miał on okazję oglądać quasi-teatralną produkcję na jego cześć zatytułowaną *La vittoria del principe Vladislao in Valachia*²⁰. Wrażenia, jakie pozostawiły na królewiczu owe spektakle, miały już wkrótce odbić się na kształcie muzyki polskiej²¹. Trudno nam obecnie zrekonstruować przemyślenia samego Władysława, wiemy jednak na pewno, że dla innych uczestników wyprawy muzyczne przedstawienia były dużym przeżyciem:

Wieczorem wystawiono tragikomedię o potopie. Widzom przekazano z tak dużym talentem grzmoty, błyskawice i burze, że w zdumieniu i trwodze wydawały się wszystkim prawdziwe, a nie sztuczne²².

Zygmunt III Waza zmarł 30 kwietnia 1632 r., prawdopodobnie na skutek udaru mózgu. Choć jeszcze za jego życia szerzyły się pogłoski, iż faworytem na następcę tronu miałyby być Jan Kazimierz, to po pierwsze na dzień przed śmiercią Zygmunt przekazał prawa do korony szwedzkiej Władysławowi, a po drugie kandydatura Jana Kazimierza nie była zbyt realna. Za Władysławem stała bowiem cała rodzina polskich Wazów, papież, a przede wszystkim większość szlachty. Osta-

19 Cyt. za: ibidem, s. 378–379.

20 Chodzi tu o bitwę pod Chocimiem z 1621 r., w której Władysław brał udział.

21 A. i Z. Szwejkowscy, op. cit., s. 77–83.

22 Cyt. za: *Podróż królewicza...*, s. 370.

tecnie, z powodu zwyczajowych rokowań politycznych, koronacja odbyła się dopiero 6 lutego 1633 r.²³

Muzycy kapeli Władysława IV

Wiemy, że Władysław IV Waza posiadał swoją własną grupę muzyków, jeszcze będąc królewiczem. Możemy się domyślać, że stanowili oni część jego dworu zorganizowanego w 1617 r. (tzw. wyprawa smoleńska) lub później, w 1621 r., podczas wyprawy pod Chocim. Źródła z 1620 r. wspominają o trębaczu Pawle Dominiku, z kolei na karcie tytułowej zbioru Tarquinia Meruli z 1624 r. pojawia się informacja, jakoby był on nie tylko organistą Zygmunta III, ale i muzykiem *da camera* królewicza Władysława²⁴.

Po śmierci ojca Władysław, jak już wspominaliśmy, nosił zrazu tytuł króla Szwecji, co pozwoliło mu jeszcze przed koronacją na władzę Rzeczypospolitej powołać kapelmistrza. Został nim Marco Scacchi. Od razu rozpoczął on wraz z innymi muzykami próby do spodziewanej koronacji, która odbyła się, jak wiemy, w lutym 1633 r. Po tym wydarzeniu Scacchi otrzymał od razu tytuł *maestro di cappella* króla Polski. Utrzymał tę posadę przez cały okres panowania Władysława IV²⁵. Scacchi, przybyły do Rzeczypospolitej ok. roku 1621, był uczniem Giovanniego Francesca Aneria. Do jego obowiązków, podobnie jak innych kapelmistrzów, należało nadzorowanie prac kapeli, komponowanie i szkolenie chłopców-dyszkantistów. Jego zastępcą miał być Bartłomiej Pękiel, o czym wspomina Adam Jarzębski, opisując członków królewskiej kapeli w swoim poemacie *Gościńiec* (nie jest to może dzieło o wyjątkowych wartościach poetyckich, ma jednak dla nas duże znaczenie jako źródło historyczne, zwłaszcza jeśli przypomnimy sobie, że Jarzębski sam był członkiem kapeli):

Muzyka krzyczy, jak w lesie,
Melodyją w uszy niesie;
W pół kościoła ganek stoi
Dla nich, a z boków się troi
Pozytyw, w który grawają;
Włoszy nadobnie śpiewają,

23 M. Markiewicz, op. cit., s. 473–477.

24 B. Przybyszewska-Jarmińska, op. cit., s. 70.

25 Ibidem, s. 73–74.

Jedni basem, także altem,
 Drudzy tenor i dyszkantem. [...]
 Marek Capellae magistrem
 Skaki, a wicemagistrem
 Pekiel, zacny organista,
 Dobry z nimże komponista²⁶.

Wiemy, że Scacchi brał też czynny udział w tworzeniu muzyki do wystawianych na dworze Władysława oper. Jesteśmy pewni, że skomponował utwory do *Il ratto di Helena*. Przypuszcza się także, iż odpowiedzialny jest za stworzenie innych *drammi per musica*, choć nie ma na to bezpośrednich dowodów i niewykluczone, że wspomagali go w tym inni muzycy kapeli²⁷. Ponadto był Scacchi twórcą prac teoretycznych. Pierwsza jego publikacja tego typu – tj. *Cribrum musicum* z 1643 r. – powstała, gdy miał już ok. 40 lat, a była odpowiedzią na twierdzenia Paula Sieferta. Także kolejne traktaty Scacchiego zachowały charakter pism polemicznych z elementami krytyki muzycznej. Co ciekawe, jak sugeruje Aleksandra Patalas (autorka monografii o Scacchim), oddziaływanie jego prac teoretycznych było dużo większe, niż komponowanych przezeń utworów²⁸.

Inną istotną postacią dworu Władysława był Virgilio Puccitelli, który przybył nad Wisłę najprawdopodobniej między 1624 a 1629 r, a 3 listopada 1634 otrzymał funkcję sekretarza królewskiego. Nas jednak interesuje jego działalność jako nadwornego librecisty²⁹. Był on autorem tekstów do co najmniej ośmiu *drammi* wystawionych za czasów władysławowskich. W latach 1638–40 odbył na zlecenie króla podróż do Francji i Włoch. Rzeczpospolitą na stałe opuścił w 1649 r., po śmierci swojego królewskiego mecenasa.

Przez cały okres panowania Władysława IV Waza starał się angażować do swojej kapeli coraz to nowych muzykantów. I choć dokumenty z owego okresu są bardzo wybiórcze (nie zachowały się ani spisy członków kapeli, ani szczegółowe rachunki wynagrodzeń)³⁰, to źródła

26 Cyt. za: A. Jarzębski, *Gościniec albo krótkie opisanie Warszawy*, oprac. W. Tomkiewicz, Warszawa 1974, s. 91, 92–93.

27 A. i Z. Szwejkowscy, op. cit., s. 103, 105–106.

28 A. Patalas, *W kościele, w komnacie i w teatrze. Marco Scacchi. Życie, muzyka i teoria*, Kraków 2010, s. 308–309, 394.

29 Zob. A. i Z. Szwejkowscy, op. cit., s. 93–95.

30 Zob. B. Przybyszewska-Jarmińska, op. cit., s. 74.

różnej proveniencji rzucają nieco światła na ów problem. Wiadomo, że Władysław starał się pozyskać do swojego zespołu śpiewające kobiety, ale plan ten niespecjalnie się powiódł ze względów zarówno organizacyjnych, jak i tych natury obyczajowej (wypadało, by z daną śpiewaczką przybył także jakiś mężczyzna, np. jej brat lub ojciec)³¹. Wiemy jednak, że w 1637 r., w związku ze ślubem Władysława IV oraz Cecylii Renaty – kolejnej w Polsce Habsburżanki – przybyła do Warszawy z Wiednia śpiewaczka włoska Margherita Basile-Cattaneo. Pozostała ona w Rzeczypospolitej jedynie do następnego roku, zdążyła jednak wspomóc swoim głosem trzy *drammi per musica* (*La S. Cecilia*, *Il ratto d'Elena*, *Narciso transformato*) oraz jedno przedstawienie baletowe (*L'Africa supplicante*)³².

Spośród zatrudnionych na stałe śpiewaków bodaj największą popularnością cieszyli się Baldassare Ferri oraz Kaspar Förster junior, których w swoim poemacie Adam Jarzębski wychwalał tymi słowami:

Trudno przebrać Baltasaro,
 W Rzymie taki sopran raro.
 Masz tam z Forsztera altystę,
 W bas i tenor, dyszkantystę:
 Gdy chce, wzgórze wyprawuje
 Potym na dół wyśpiewuje
 Kilka oktaw, to nowina!
 Virtuoso, godzien wina!³³

Fragment ów dość wiernie oddaje sylwetki obu śpiewaków. Kaspar Förster junior, występujący wcześniej we Florencji i w Rzymie, przybył na dwór Władysława w 1637 r. Pozostał w Rzeczypospolitej do 1651 r. (a więc jeszcze po śmierci króla). Z licznych przekazów wiemy, że był obdarzony nieprzeciętną skalą głosu³⁴. Baldassare Ferri natomiast był kastratem-dyszkancistą, przebywającym na polskim dworze w latach 1625–55. Zyskał niezwykłą popularność, występując na balach u wielu polskich magnatów (niejako „wypożyczany” przez króla), ale już w trakcie tzw. potopu szwedzkiego wyjechał do Wied-

31 Ibidem, s. 85–86.

32 Ibidem, s. 75–76.

33 Cyt. za: A. Jarzębski, op. cit., s. 91–92.

34 Zob. E. Orłowska, *Forster Kacper mł.* [w:] *Encyklopedia muzyczna...*, t. III, Kraków 1987, s. 128.

nia, gdzie został śpiewakiem cesarskim. Jego sława dotarła nawet do Londynu³⁵. Wyróżniała się też osoba Marcina Mielczewskiego, który na dworze królów polskich przebywał co najmniej od 1632 r., a więc należał być może jeszcze do kapeli Zygmunta III. Był on instrumentalistą, a także chyba najstynniejszym polskim kompozytorem XVII w., tworzącym zarówno w *prima*, jak i w *seconda prattica*. Sława jego sięgała od Francji po Rosję. W latach 40. Mielczewski przeniósł się na dwór Karola Ferdynanda Wazy (biskupa wrocławskiego i płockiego, brata króla Władysława), gdzie otrzymał tytuł kapelmistrza³⁶.

Kilkukrotnie już poruszaliśmy temat *drammi per musica* na dworze władysławowskim, nie możemy więc pominąć jeszcze jednej istotnej postaci, a mowa tu o Agostino Loccim. Był on autorem scenografii do przynajmniej pięciu oper, zarówno jeśli chodzi o dekoracje, jak i specjalne maszyny, na które z wielką lubością zwracali uwagę widzowie spektakli³⁷.

Muzyka dworu Władysława IV

To właśnie opera jest prawdopodobnie najbardziej interesującym aspektem muzycznego życia dworu władysławowskiego. Premierę pierwszego za panowania Władysława IV utworu scenicznego planowano już na początek roku 1635 (chodzi o dzieło określane współcześnie jako *La Giuditta*), jednak doszło do niej ostatecznie dopiero w maju – prawdopodobnie ze względu na żałobę po śmierci Aleksandra Karola i Jana Alberta (braci króla). Jeszcze pod koniec tegoż roku (w grudniu) udało się zaprezentować kolejną operę: *La Dafne*, a bodaj najbardziej okazałym przedsięwzięciem był *dramma La S. Cecilia* wystawiony 23 września 1637 r. z okazji uroczystości weselnych po ślubie króla Władysława z Cecylią Renatą³⁸. Tyrolczyk Hanns Schulpi wspominał:

Widziałem ja we Włoszech
Komedie we Florencji, a także i w Mantui,

35 Zob. B. Przybyszewska-Jarmińska, op. cit., s. 83–84, 167–168.

36 Zob. B. Przybyszewska-Jarmińska, *Mielczewski Marcin* [w:] *Encyklopedia muzyczna...*, t. VI, s. 249. Niedawno wydana została obszerna praca poświęcona w całości Mielczewskiemu: B. Przybyszewska-Jarmińska, *Muzyka pod patronatem polskich Wazów. Marcin Mielczewski*, Warszawa 2011.

37 Zob. B. Przybyszewska-Jarmińska, *Muzyczne dwory...*, s. 89.

38 Zob. Ibidem, s. 77–78.

Lecz nie widziałem żadnej lepszej
Nad tą, którą wystawiono na cześć Królowej³⁹.

Bez wdawania się w szczegóły dotyczące wszystkich oper możemy stwierdzić najistotniejsze fakty. Anna Szweykowska w swoim dogłębnym studium tego tematu zestawia premiery *drammi per musica* na dworze polskim oraz we Włoszech i dochodzi do wniosku, że dzieścię premier mających miejsce w Rzeczypospolitej w latach 1635–48 stanowi naprawdę pokaźną liczbę – było ich bowiem więcej niż we Florencji, Ferrarze czy w Bolonii, a mniej więcej tyle samo co w Rzymie (nie mógł się równać dwór władysławowski jedynie z Wenecją)⁴⁰.

Nie ilość jednak, ale jakość powinna stanowić o wartości dzieł. Do naszych czasów dotrwały niemal wszystkie (z wyjątkiem dwóch) libretta, a także dotyczące siedmiu utworów sumariusze (polskojęzyczne streszczenia mające charakter programów operowych)⁴¹. Na ich podstawie można zaobserwować, że nadworny librecista, tj. Virgilio Puccitelli, wzorował się na dziełach włoskich. Jak pisze jednak Anna Szweykowska, tożsamość tematów sztuk była tylko pozorna, bowiem Puccitelli w umiejętny sposób przekształcał znane schematy tak, aby pasowały do wizji świata króla-mecenas. Stąd np. częsta gloryfikacja wodza-wojownika, którą trudno znaleźć w analogicznych dziełach włoskich. Wszelkie więc głosy uznające twórczość Puccitellego za proste kopiowanie wzorców włoskich są mocno przesadzone i wynikają z niezbyt dogłębną znajomości wspomnianych librett⁴².

Przejdźmy jednak do innych rodzajów muzyki, bowiem nie tylko operą żył ówczesny dwór królewski. Wiemy na przykład, że dość ważnym wydarzeniem były wykonania utworów komponowanych przez muzyków władysławowskiej kapeli na potrzeby liturgiczne. Jako przykład posłużyć może zbiór *Missarum quatuor vocibus liber primus* Marca Scacchiego z 1633 r. Wydaje się zresztą, że kapelmistrz był wyjątkowo płodny, jeśli chodzi o muzykę mszalną. Dobrą ilustracją jego umiejętności jest wspomnienie Albrychta Stanisława Radziwiłła z koronacji Cecylii Renaty w kolegiacie św. Jana Chrzyciela:

39 Cyt. za: W. Tygielski, *Włosi w Polsce XVI–XVII wieku*, Warszawa 2005, s. 251.

40 Zob. A. Szweykowska, *Dramma per musica w teatrze Wazów 1635–1648*, Kraków 1976, s. 407–411.

41 Zob. B. Przybyszewska-Jarmińska, op. cit., s. 80–81.

42 Zob. A. i Z. Szweykowscy, op. cit., s. 95.

Muzyka podzielona na 20 chórów tworzyła zespół głosów o przyjemnym brzmieniu; z powodu późnego czasu odśpiewano krótkie oficjum, cudowną sztuką skomponowane przez mistrza kapeli, znakomitego męża włoskiej nacji, Marca Scacchiego⁴³.

Wiemy też, że mniejsze liczbowo składy muzyków królewskich, podobnie jak za czasów Zygmunta III, towarzyszyły rodzinie królewskiej podczas nabożeństw w kaplicach zamkowych. Z kolei w trakcie wielogodzinnych biesiad czy też zabaw z tańcami umilali czas królowi i jego gościom muzycy *da camera*, wykonujący zarówno utwory instrumentalne, jak i wokalne. Za panowania Władysława IV nadal ważną rolę pełnili trębacze i dobosze, którzy brali udział w oficjalnych uroczystościach, takich jak przeniesienie relikwii św. Kazimierza do kaplicy w wileńskiej katedrze (w 1636 r.)⁴⁴.

Mówiliśmy już o powstałej za czasów zygmunto-wskich antologii *Melodiae sacrae* Vincenza Liliusa. Rozważania o muzyce z okresu panowania Władysława IV warto zakończyć zdaniem o podobnym tworze. Jest nim aneks do wspomnianego traktatu *Cribrum musicum* Marca Scacchiego z 1643 r. zatytułowany *Xenia Appolinea*, na który składa się kilkadziesiąt kunsztownych kanonów skomponowanych przez muzyków kapeli królewskiej, zarówno Polaków, jak i Włochów (a także, gwoli ścisłości, jeden kanon Anglika i jeden Francuza)⁴⁵.

Podsumowanie

Władysław IV Waza, czerpiąc ze spuścizny pozostawionej mu przez ojca, mógł w niespotykanym przedtem w Rzeczypospolitej stopniu rozwinąć nadworną kapelę. Stwierdzić trzeba, że poświęcił się owemu zadaniu w pełni, tworząc jeden z przodujących w Europie ośrodków operowych, sprowadzając nietuzinkowych wykonawców i inspirując do podobnych działań polskich arystokratów. Nie dziwi więc fakt, że współcześnie okres władysławowski budzi takie zainteresowanie muzykologów.

Równoległe jednak, w tzw. powszechnej świadomości, wiedza o owym zagadnieniu pozostaje nikła, a wręcz nieobecna. Nawet w podręczniku Mariusza Markiewicza (będącym doskonałym przykładem

43 Cyt. za: B. Przybyszewska-Jarmińska, op. cit., s. 91.

44 Zob. ibidem, s. 92–93.

45 Zob. A. i Z. Szwejkowscy, op. cit., s. 110.

akademickiej syntezy dziejów) wiadomości na ten temat są niezwykle lakoniczne i schematyczne. Jedyną stosunkowo konkretną informację niesie zdanie: „Jak wiadomo, scenę operową utrzymywał Władysław IV [...]”⁴⁶.

Wydaje się, że zmienić ów stan rzeczy może przemyślane wykorzystanie źródeł historycznych. Po opracowania muzykologiczne ludzie niezwiązani z tą dziedziną nauki sięgają raczej rzadko. Tymczasem umiejętnie rozpowszechnione ustępy z zachowanych dokumentów epoki mogą zainteresować wielu czytelników, tym bardziej że – jak można zauważyć na podstawie fragmentów cytowanych w niniejszym artykule – wiele z nich ma bardzo barwny, pobudzający wyobraźnię charakter. Dzienniki Jana Hagenawa dotyczące wyjątkowej podróży Władysława po Europie czy poetyckie przedstawienie królewskiej kapeli pióra Adama Jarzębskiego mają szansę zwrócić na owe zagadnienia uwagę rzeszy ludzi zainteresowanych historią Polski.

W ten sposób świadomość wyjątkowości owego okresu mogłaby się stać powszechna, a postać Władysława IV, nawet w historiografii traktowanego nieco po macoszemu, zyskać należne uznanie. Podsumowując, stwierdzić bowiem należy, że (relatywnie) podobny poziom kultury muzycznej został osiągnięty na terenach polskich dopiero za czasów saskich, a może nawet podczas panowania Stanisława Augusta Poniatowskiego.

Bibliografia

- W. Czapliński, *Władysław IV i jego czasy*, Kraków 2008.
Encyklopedia muzyczna PWM. Część biograficzna, t. I–XII, red. E. Dębowska, Kraków 1979–2012.
 A. Jarzębski, *Gościniec albo krótkie opisanie Warszawy*, oprac. W. Tomkiewicz, Warszawa 1974.
 T. Jasiński, *Polska barokowa retoryka muzyczna*, Lublin 2006.
 M. Markiewicz, *Historia Polski 1492–1795*, Kraków 2009.
 A. Patalas, *W kościele, w komnacie i w teatrze. Marco Scacchi. Życie, muzyka i teoria*, Kraków 2010.
Podróż królewicza Władysława Wazy do krajów Europy Zachodniej w latach 1624–1625 w świetle ówczesnych relacji, oprac. A. Przyboś, Kraków 1977.

46 M. Markiewicz, op. cit., s. 296–297.

- B. Przybyszewska-Jarmińska, *Historia muzyki polskiej. Barok. Cz. 1, 159–1696*, Warszawa 2006.
- B. Przybyszewska-Jarmińska, *Missa super Iniquos odio habui – warszawska msza w formie echa Luki Marenzia?*, „Muzyka” XLIX (3/2004), s. 3–39.
- B. Przybyszewska-Jarmińska, *Muzyczne dwory polskich Wazów*, Warszawa 2007.
- B. Przybyszewska-Jarmińska, *Muzyka pod patronatem polskich Wazów. Marcin Mielczewski*, Warszawa 2011.
- A. i Z. Szwejkowscy, *Włosi w kapeli królewskiej polskich Wazów*, Kraków 1997.
- A. Szwejkowska, *Dramma per musica w teatrze Wazów 1635–1648*, Kraków 1976.
- W. Tygielski, *Włosi w Polsce XVI–XVII wieku*, Warszawa 2005.
- H. Wisner, *Zygmunt III Waza*, Wrocław 2006.
- A. Żórawska-Witkowska, *Muzyczne podróże królewiczów polskich*, Warszawa 1992.

Abstract

Where the Italians sing charmingly. The musical patronage of Władysław IV Vasa in 17th-century sources

The article presents a Polish monarch of the House of Vasa, Władysław (Ladislaus) IV, as a patron of music. The author analyses his influence on Polish culture, shows the most important musicians and composers employed by the king, and the music present at the Polish court – everything according to vivid passages taken from the primary sources.

While his father and predecessor Zygmunt III liked to sing in the presence of family and friends, Władysław IV preferred to listen to others performing. He employed dozens of musicians – not only Polish, but also famous Italian artists such as Marco Scacchi, Margherita Basile-Cattaneo or Baldassare Ferri. During his reign, a musical novelty appeared in Poland – the opera (*dramma per musica*). At the time, Poland was one of the most prolific opera centres in Europe, staging 10 original *drammi* in the years 1635–48 (more than in Florence, Ferrara or Bologna). Furthermore, the before-mentioned chapel master (*maestro di capella*) Marco Scacchi was a well-known music theorist.

Cognition of this extraordinary chapter of Polish musical culture (which had not regained such significance before the 18th or 19th century) can and should be done according to numerous primary sources (i.e. journal of Jan Hagenaw or Adam Jarzębski's poem *Gościniec*), which not only present a factual material, but also depict a distinct and interesting image of the epoch.

Keywords

Władysław IV Vaza, Polish music, Baroque, *dramma per musica*, sources