

STUDIA WILANOWSKIE

XXIII

WARSZAWA 2016



MUZEUM PAŁACU
Króla Jana III
W WILANOWIE

- 9 Wprowadzenie
| *Joanna Paprocka-Gajek*
- 13 Złota róża – dar papieża Innocentego XI
| dla Marii Kazimiery
| *Maria Domin*
- 29 Listy królowej Marii Kazimiery
| jako element kampanii politycznej
| w okresie bezkrólewia (1696–1697)
| *Anna Czarniecka*
- 45 ...à *così grand'Eroina*. Kompozycje muzyczne
| dedykowane Marii Kazimierze Sobieskiej w Rzymie
| *Aneta Markuszewska*
- 65 Księga kabał Marii Kazimiery Sobieskiej
| – nieznany ślad kultury
| rzymskiego dworu królowej wdowy
| *Jarosław Pietrzak*
- 83 Dwór Marii Kazimiery w Blois
| – jego skład i rozwiązanie po śmierci królowej
| *Aleksandra Skrzypietz*
- 99 KOMUNIKAT
| Archiwalia związane
| z królową Marią Kazimierą d'Arquien Sobieską
| w Windsor Royal Archives
| *Jarosław Pietrzak*
- 105 KOMUNIKAT
| Materiały do dziejów Jana Sobieskiego
| i jego żony Marii Kazimiery
| w Narodowym Historycznym Archiwum Białorusi w Mińsku
| *Przemysław Gawron, Krzysztof Kossarzecki*
- 113 RECENZJA
| *Jacek Gutowski*, Buławy i buzdygany w Polsce od XVI do XVIII wieku,
| Muzeum Pałacu Króla Jana III w Wilanowie, Warszawa 2015
| *Ryszard de Latour*
- 123 Spis ilustracji
|
- 125 Noty o autorach
|

Podczas trwającej pół roku podróży do Rzymu Maria Kazimiera Sobieska miała okazję wysłuchać wielu dedykowanych jej kompozycji. Z zachowanych informacji, m.in. z relacji Antonia Bassanigo dowiadujemy się zarówno o kolejnych miejscach postoju licznej świty królowej, jak i o uroczystościach organizowanych na jej cześć¹. Wynika z nich, że wszędzie, gdzie Maria Kazimiera docierała, przyjmowano ją z najwyższymi honorami. Sobieska wjeżdżała do wybranych miast wśród dźwięków instrumentów wojskowych (*stromenti militari*), pokazów sztucznych ogni i bogato iluminowanych budynków i ulic, a w prywatnych, przepięknie dekorowanych pałacach, w których się zatrzymywała, umilano jej wieczory muzyką kameralną, wykonywaną przez lokalnych artystów i amatorsko zajmujących się tą sztuką arystokratów. Organizowano też bale trwające do późnych godzin nocnych. Wszystkie te względy – dodawał Bassani – wprawiały królową w nieskrywany zachwyt, wzruszały, a także, możemy przypuszczać, przepełniały ją nadzieją na odzyskanie pozycji utraconej po śmierci męża, króla Jana III.

Największych zaszczytów Maria Kazimiera doświadczyła jednak w Rzymie, szczególnie na początku pobytu w Wiecznym Mieście. Jej osoba, opromieniona sławą obrońcy chrześcijaństwa Jana III Sobieskiego, cieszyła się wówczas największym zainteresowaniem, zarówno zwykłych rzymian, wylegających tłumnie na ulice, aby zobaczyć królową, jak i lokalnej arystokracji, stanowiąc atrakcyjną „nowość” w mieście. W tych pierwszych miesiącach dedykowano Sobieskiej wspaniałe *divertimenti* – uczyty, pokazy sztucznych ogni, iluminacje ulic i budynków, koncerty muzyczne, wykonania dzieł dramatycznych. Posyłano też królowej kosztowne prezenty. Celem niniejszego artykułu jest przedstawienie zachowanych kompozycji, dedykowanych Marii Kazimierze Sobieskiej w pierwszych latach jej rzymskiego pobytu. Będą to oratoria: *Santissima Annunziata* (libretto Pietro Ottoboni, muzyka Giovanni Lullier, 1700) i *La Fede trionfante nel martirio di S. Agapito* (libretto Pietro T. Vagni, muzyka Giuseppe Scalmani, 1701), serenata *L'Amor Divino, e la Fede* (libretto Pietro Ottoboni, muzyka Alessandro Scarlatti lub Francesco Amadei, 1703); *dramma per musica Il Console in Egitto* (libretto prawdopodobnie Pietro Ottoboni, muzyka nieznanego kompozytora, 1701) i francuska *pastorale en musique Aminte* (libretto i muzyka nieznanych twórców, 1701).

* * *

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*². Wspaniałe kościoły, majestatyczne bazyliki, piękne place,

... À COSÌ GRAND'EROINA KOMPOZYCJE MUZYCZNE DEDYKOWANE MARII KAZIMIERZE SOBIESKIEJ W RZYMIE

Aneta Markuszewska

- 1 A. Bassani, *Viaggio a Roma Della Sua Reale M[ae]stà di Maria Casimira, Regina di Polonia, vedova dell'invittissimo Giovanni*, Roma 1700.
- 2 K. Targosz, *Sawantki w Polsce w XVII w. Aspiracje intelektualne kobiet ze środowisk dworskich*, Warszawa 1997, s. 158.

- 3 *Si partì nel medemo modo privatamente a visitare la Basilica degl'Apostoli, e si compiacque vedere l'opera nuova Baptismale fatta come si scrisse dal Cavalier Fontana, Foglio di Foligno (26 III 1699).*
- 4 *Ove a Porte chiuse per evitar il concorso del popolo stette più di due hore in orazione avanti il Sepolcro de Santi Apostoli, Foglio di Foligno (4 IV 1699).*
- 5 *In detto giorno Nostro Sig. inviò a regalare la detta Regina di 60. ortate di varij frutti, vini, Cera, un Storione, e molte galanterie, e cose pietose, Foglio di Foligno (2 IV 1699); kardynał Barberini przesłał zaś królowej di un superbissimo rinfresco portato da 40. Huomini di cose più rare, che l'Eminenza Sua senza risparmio di spesa ha potuto trovar per tal effetto non solamente in Roma, ma anche in Napoli, & altre partii, Foglio di Foligno (4 IV 1699).*
- 6 *Una serenata fattagli fare d'ordine di S. E., Foglio di Foligno (18 VII 1699).*
- 7 *La regina di Polonia mercoledì sera (15), per vedere da Vicino li fuochi, e Girandole di Castello, fu al Casino del Sig.nore Card.inale Carlo Barberini al Bastione à S.anto Spirito, con haverli dato lautissimo rinfresco, e vi fu trattamento di Musica, Avvisi di Roma, w: Th.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.*
- 8 *Lunedì le monache di S.anta Marta fecero fra loro una representatione in Musica, ove vi fu à sentirla la Regina di Polonia, con altre dame sue Confidenti, ibidem, s. 293.*
- 9 *La Maestà della Regina di Polonia fu Domenica a visitare la Chiesa delle Monache di s. Margarita in Trastevere, e martedì es-*

bogate pałace, dzieła sztuki wybitnych artystów i pełen przepychu ceremoniał uczyniły na niej ogromne wrażenie. Wkrótce po przybyciu do Wiecznego Miasta królowa odbyła z wnuczką uroczystą audycję u papieża, po czym *udała się prywatnie, aby zwiedzić Bazylikę degl'Apostoli i delectowała się oglądaniem nowego dzieła chrzcielnicy, jak się pisze, kawalera Fontany*³. W kolejnych dniach odwiedziła Bazylikę św. Piotra, gdzie *przy zamkniętych drzwiach, aby uniknąć tłumy spędziła więcej niż dwie godziny pogrążona w modlitwie przed grobem świętych Apostolów*⁴. W tych dniach zarówno papież, jak i kardynał Carlo Barberini przysłali Marii Kazimierzy wspaniałe prezenty w postaci okazałych koszy z różnymi owocami, winami, świecami czy kawiozem⁵. Natomiast w lipcu, kiedy zrobiło się cieplej, Barberini zaproponował królowej obejrzenie sztucznych ogni i wysłuchanie dedykowanej jej serenaty⁶. O tych rozrywkach urządzonych dla Marii Kazimierzy przez Barberiniego informowało m.in. Avviso di Roma: *Królowa Polski w środę wieczorem, aby zobaczyć z bliska ognie i młynki ogniaste wystrzeliwane z zamku, była w pałacu Pana Kardynała Carla Barberiniego w twierdzy przy Santo Spirito, gdzie [kardynał] wydał obfite przyjęcie z muzyką*⁷.

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 ugoszczono⁹.

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, niejkiej Faustyny [Perugini?]¹⁰. Odescalchi nie zraził się 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. Długi opis tego spotkania zachował się w archiwum watykańskim. Dowiadujemy się z niego, że z powodu chłodnej pory roku odbyło się ono w pałacu królowej. Udział wzięło w nim obok święty królowej, poetów należących do Arkadii, także osiemnastu kardynałów: Acciaioli, Carpegna, Barberino, Marescotti, Spada, Del Giudice, Mirigia, Tanara, Sacripante, Noris, Pamphilio, Ottobono, Omodei, Albano, Franco Barberini, Altieri, San Cesareo, i la Grange. W pięknie udekorowanej sali znalazło się także miejsce dla muzyków. *Gdy wszyscy zajęli swoje miejsca i skończyła się sinfo-*

nia, która rozpoczęła się w momencie pojawienia się Jej Wysokości w sali, rozpoczął wspomniany [wcześniej] hrabia d'Elci swoją mowę, w której chwalał Jej Wysokość porównując ją do słońca i wszystkie kompozycje pasterzy w podobny sposób ją [królową] sławiły, jako że wszystkie Sonety były ze sobą powiązane poza nielicznymi kompozycjami i dwiema innymi w języku francuskim. Po zakończonej mowie wykonano drugą symfonię i po recytacji różnych kompozycji zabrzmiała trzecia symfonia¹². Królowa nie poprzestała na tej uroczystości, pod koniec roku udała się bowiem do Albano, gdzie kardynał Pietro Ottoboni dla niej, jej dworu i innych rzymskich dam przygotował wspaniałe rozrywki¹³.

W końcu nadszedł oczekiwany rok jubileuszowy 1700, oficjalny powód przyjazdu Marii Kazimierzy do Rzymu. Dał on impuls do zorganizowania w mieście licznych uroczystości religijnych. Mimo że zakazano wówczas świętowania karnawału, królowej udało się umilić ten czas swojej wnuczce, małej Marii Kazimierze, nieznanymi dzisiaj bliżej kompozycjami¹⁴. W okresie postu królowa chętnie udawała się natomiast do kościoła S. Giovanni de' Fiorentini, gdzie wykonywano przepiękne kantaty na tematy święte¹⁵. Słuchała ich w doborowym towarzystwie kardynałów: Sacripantiego, Ottoboniego, Barberiniego i Altieriego. Kiedy natomiast do Rzymu przybyli jej synowie, Aleksander i Konstantyn, także oni udali się z matką do tego kościoła, aby wysłuchać wspaniałego oratorium¹⁶. Najprawdopodobniej była to kompozycja zatytułowana *Il martirio di San Erasmo* do libretta Pietra Bolisa z muzyką Saverio de Luca.

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, wygłaszanych przez najślawniejszych mówców*¹⁷. Jedno z oratoriów przywoływało temat Zwiastowania: *tego wieczoru kardynał Ottoboni zorganizował w sali swojego pałacu wykonanie oratorium, które wyjaśniło tajemnicę Zwiastowania przez najwyborniejsze głosy i przez najlepszych instrumentalistów, była tam też królowa [Maria Kazimiera Sobieska] z 24 kardynałami, którzy zasiadali razem z Jej Wysokością w łoży istic 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 – tokańskim i francuskim, dla większej czytelności wszystkich zebranych¹⁹. Kompozycją tą było *Oratorio per la Santissima Annunziata* do libretta Pietra Ottoboniego z muzyką najprawdopodobniej Giovanniego Lulieria, o czym informowało avviso z 3 kwietnia 1700 r.²⁰ Ten słynny rzymski wirtuoz wiolonczeli (*famoso suonatore di violone*) zmarł jednak tuż przed premierowym

sendosi portata a visitare le Zie e Sorelle del Sig. Card. Boncompagni in questo Monastero di s. Marta, si compiacque sommamente d'un'operetta spirituale, che con intervento do molte Dame fu cantata in quel Monastero, Foglio di Foligno (25 VII 1699); La regina vedova di Polonia gode con sodisfazione il soggiorno in questa corte essendo lunedì stata a sentire una rapresentatione in comedia delle monache di Santa Marta, ove furono dati copiosi rinfreschi à suoi gentilhuomini, et a tutta la corte, Avvisi Marescotti, w: G. Staffieri, Colligite Fragmenta. La Vita musicale Romana negli 'avvisi Marescotti' (1683–1707), Lucca 1990, s. 139.

10 *Martedì sera Il Marchese Maccarani volse fare sentire una serenata alla Regina di Polonia, con haverla fatta cantare nel Cortile del Palazzo di Don Livio, benche vi Cantasse Faustina con altra femmina, riusci poco buona, e con meno acclamazione, Th.E. Griffin, op. cit., s. 294.*

11 *E seguitano le recreationi 2 giorni della settimana con suoni, e canti per divertire la regina di Polonia, et il cardinale suo padre con concorso di molta nobiltà à spese di detto principe, G. Staffieri, op. cit., s. 140.*

12 *Seduti tutti, e terminate la sinfonia, che principiò al comparire di S.M. in Sala cominciò il sud[ett]o Conte d'Elci il suo discorso, il quale fu in lode p[er] S.M. comparandola al Sole, e le composizioni tutte de' Pastori furono simil[en]te in lode della medema, che furono tutti Sonetti legati, fuorchè poche composizioni, e due altri in lingua francese. Terminato il discorso fu fatta la 2.a Sinfonia, e doppo la recita delle composizioni fu fatta la 3.a Sinfonia, I-Rvat, Rzym, Biblioteca Apostolica Vaticana, sygn. Ott.lat.3154. W tym miejscu chciałabym*

- serdecznie podziękować dr. Bertholdowi Overowi za przesłanie mi całego opisu tego spotkania.
- 13 *La Maestà della Regina di Polonia va vedendo le Ville di Frascati, e trattenendosi in quella del Sig. Principe Don Livio Odescalchi, e le sono stati dati lauti pranzi dal Sig. Cardinal Ottoboni nella sua Abbazia d'Albano, e dal Sig. Carlo Barberino in quella di S. Maria a Grotta ferrata con intervento d'altri Signori Cardinali*, Foglio di Foligno (7 XI 1699).
 - 14 *Alcuni divertimenti di Operette la Regina fa nel suo palazzo rappresentare per divertimento della figliuola del Principe Giacomo*, ibidem (13 II 1700).
 - 15 *Domenica la Regina coll'Eminentiss. Cardinali Sacripanti, Ottoboni, Barberini, ed Altieri, assistè S.M. al celebre Oratorio di S. Gio: de' Fiorentini, e vi furono bellissime Cantate di materie Sagre*, ibidem (13 III 1700).
 - 16 *Sono giunti qua li due Principi Alessandro, e Costantino, e la sera de' 14. furono condotti dalla Regina di Polonia loro madre ad un sontuoso Oratorio, che fece fare in quello de' Fiorentini Monsignor Corsini Tesoriere*, ibidem (20 III 1700).
 - 17 *Fin dal primo Giouedi di Quadragesima diede principio l'Eminentissimo Ottoboni à far cantare in ogni Giouedi di essa nobilissimi Oratorij in musica con sacri discorsi nel mezzo di essi de' più famosi Oratori*, za: F. Posterla, *Memorie storiche del presente anno di Giubileo MDCC*, Roma 1700, s. 82.
 - 18 *La stessa sera il cardinale Ottoboni fece cantare nella sala del suo palazzo un oratorio che esprimeva il mistero dell'Annunciazione da voci più scielte, e da più bravi sonatori, essendovi stata la sudetta regina con 24 cardinali, che stavano con sua maestà in un palco reggiamente adornato, e vi*

wykonaniem dzieła²¹. Do momentu odnalezienia wspomnianej notatki sądzono, że autorem kompozycji był Alessandro Scarlatti²², 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 Lulliera, możliwe, że dzieło w szybkim czasie wyszło jednak spod ręki Scarlattiego.

Mimo że na stronie tytułowej libretta nie widnieje imię królowej i nie posiada ono dedykacji, Arnaldo Morelli, wybitny znawca muzyki rzymskiej tego okresu, wyraźnie wskazuje na Sobieską jako postać, której kompozycja została zadedykowana. Na podstawie informacji Francesca Posterli można zauważyć, że królowa była szczególnie zainteresowana wysłuchaniem tego utworu, a także że 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 po francusku. Jak wiemy, królowa nie mówiła po włosku, wydaje się więc, że świadomy tego Ottoboni uczynił miły gest wobec swojego gościa. Po trzecie wreszcie, jak stwierdza Morelli, w librecie występuje spora liczba inwokacji do Marii, a także jej imię zostało zapisane drukowanymi literami jako MARIA. Ponieważ w ten sposób honorowano w Rzymie osoby, którym utwór dedykowano, można śmiało przypuszczać, że Ottoboni rzeczywiście zaplanował tę kompozycję jako swoisty dar dla Sobieskiej²⁴. Z innego źródła dowiadujemy się też, że kardynał Ottoboni bardzo postarał się o jak najlepszą prezentację dzieła, czyli najlepszych śpiewaków i wspaniałych instrumentalistów, a także że *królowa zasiadała w łoży po królewsku wręcz ozdobionej i podawano liczne poczęstunki (rinfreschi)*²⁵.

Treść kompozycji, w której występowało pięcioro bohaterów: Maria Panna (Maria Vergine), Anioł (Angelo), Dziewictwo (Pensiero di Verginità), Pokora (Pensiero d'Humiltà), Podejrzliwość (Pensiero di Sospetto), przedstawia się następująco. W części pierwszej, po otwierającej sinfonii, Maria Panna dowiaduje się od Anioła, że została wybrana na Matkę Boga. Niedowierza tej nowinie, obawia się, że jest ona wytworem jej pychy. W uspokojeniu duszy i przyjęciu tej wiadomości nie pomagają jej atakujące ją zewsząd myśli – Dziewictwo, Pokora, Podejrzliwość. Gdy Anioł jeszcze raz potwierdza, że została wybrana przez Boga, jej serce stopniowo wypełnia nadzieja i radość. Maria Panna w kończącej tę część arii z pokorą przyjmuje boski dar. W części drugiej oratorium Marię przepelnia miłość do Boga, a pozostałe figury alegoryczne wychwalają jej cnoty. Anioł zapowiada jednak dziewicy, że po chwili radości, jej syna czeka gorzki los. Przedstawia Marii w skrócie życie Chrystusa. Jego słowa komentują w swoich ariach kolejno: Pokora, Dziewictwo i Podejrz-

liwość. Mimo ogromu zapowiedzianego cierpienia Maria Panna wykazuje niezłomną siłę i wiarę. Anioł chwali jej dzielność. Kompozycję kończy recytatyw i aria Marii Panny, w której matka Boga godzi się na krzywdę syna, odkupienie świata przez jego śmierć i swoją rolę w dziele Boga, a także zapowiada, że będzie ukojeniem dla żyjących Królów. Ogromna szkoda, że partytura tego dzieła się nie zachowała, zarówno ze względu na postać kompozytora, niezwykle cenionego w tym czasie Giovanniego Luliera, jak i na sam tekst, wysoce alegoryczny, który przywoływał jedną z najważniejszych tajemnic chrześcijaństwa.

W 1701 r. zadedykowano Marii Kazimierze kolejne kompozycje, przy czym szczegółowe informacje zachowały się o dwóch spośród nich. Pierwszą był *dramma per musica Il Console in Egitto*, ponownie do libretta kardynała Pietra Ottoboniego, z muzyką nieznanego dzisiaj kompozytora²⁶ (il. 5).

Operę wykonali profesjonalni śpiewacy w Collegio Nazareno²⁷. Avvisi Marescotti informowały, że *Królowa Polski udała się we wtorek wieczorem razem z 17 purpuratami i znaczną liczbą dam na operę muzyczną zaprezentowaną przez wspomnianego Wielebnego Ottoboniego w Colegio Nazareno*²⁸, a także że dzieło udało się pod każdym względem²⁹.

W drukowanej, podpisanej przez wychowanków Kolegium dedykacji, czytamy:

Sacra Real Maestà

*Ośmieleni powszechnym głosem całego świata, który świętuje sławne Imię Waszego Majestatu, także my pragnęliśmy, wiele razy, sposobności, aby uczynić znanym Wam nasze poważanie; ale mając świadomość naszego wieku i małego talentu, niewielka nadzieja nam pozostaje, aby językiem dziecięcym i prawdziwie niedoświadczonym dorzucić choćby najmniejszy **hołd dla tak wielkiej heroiny** [podkreślenie – A.M.]. Szukając jednak w minionych rzymskich historiach jakiegoś przykładu, który mógłby zyskać akceptację Waszej Wysokości i rozległego zrozumienia Waszego Majestatu, ostatecznie uznaliśmy, że małoletni Ptolemeusz, wychowany przez mądrość Rzymskiej Republiki, może, jako król tak dobrze wykształcony, zyskać Jej przychyłność i dać nam, równym mu wiekiem, jeśli nie rangą, przykład pełnego szacunku posłuszeństwa względem naszych przełożonych. Upraszamy więc Wasz Majestat, aby po wybaczeniu nam odwagi, zechciała uhonorować nasze osoby i to kolegium swoim królewskim patronatem, dzięki któremu dostaniemy powodów, aby z większym jeszcze zapalem kontynuować nasze studia, z pełnym zaufaniem, że ręka Waszej Wysokości przywiedzie nas po nich do szczęśliwego awansu, z najuniżeńszymi ukłonami. (il. 6)*

fuono copiosi rinfreschi, G. Staffieri, *op. cit.*, s. 145.

19 *In questa sera nella Cancellaria Apostolica fu fatto solennemente cantare un' Oratorio dal Sig. Card. Ottoboni in lode della Santiss. Annunziata, composto con la solita nobiltà di stile, e vivezza di spirito da S.E., e v' intervennero ad udirlo la Maestà della Reina di Polonia con 23. Eminentiss. Signori Cardinali, con gran nobiltà di Cavalieri forastieri; Fu stampato il sudetto Sacro Componimento in due Idiomi, cioè in Toscano, & in Francese per più facile intelligenza di Tutti*, F. Posterla, *op. cit.*, s. 89. W przekładzie francuskim treść utworu została przedstawiona prozą.

20 G. Staffieri, *op. cit.*, s. 143.

21 L. Lindgren, *Giovanni Lorenzo Lulier*, www.oxfordmusiconline.com (dostęp: 7 I 2016).

22 A. Morelli, *Alessandro Scarlatti maestro di cappella in Roma ed alcuni suoi oratori*, „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*, ed. M. Fagiolo, M.L.M. Gangemi, Roma–Reggio Calabria 1985, s. 195.

23 Scarlatti opracowywał libretto Pietra Ottoboniego poświęcone Zwiastowaniu przynajmniej dwukrotnie, w roku 1703 i 1708. Można więc jego opracowanie tekstu porównać z oryginałem z 1700 r. W części pierwszej oratorium z 1700 r. nie ma fragmentu recytatywu Anioła zaczynającego się słowami: *Se al divin voler di Maria si piega*, który znajduje się w kompozycji Scarlatti. W części drugiej zmianie uległa również partia Anioła, która w kompozycji Scarlatti została pozbawiona jednego recytatywu *Sposa a Dio, figlia a Dio* i arii *Quell amor che il sen l'impiega*. A zatem różnice

IL ^{1.}
CONSOLE
IN EGITTO.

DRAMMA PER MUSICA
 DEDICATO
 ALLA SAC. REAL MAESTA'
DI MARIA CASIMIRA
REGINA DI POLONIA

Dalli Convittori del Collegio Nazzareno.

Nelle vacanze del Carnevale del An. 1701.

35-9-K-25



IN ROMA, Per Antonio de' Rossi.
Con licenza de' Superiori.

il. 5 Strona tytułowa opery *Il Console in Egitto. Dramma per musica dedicato alla sac. real maestà di Maria Casimira regina di Polonia...*, Antonio de' Rossi, Rzym 1701, sygn. 35.9.K.28.1, wl. Centralna Biblioteka Narodowa w Rzymie

Sacra Real Maestà. ?



INVITATI dalla voce universale di tutto il Mondo, che celebra il Nome glorioso della Maestà Vostra, abbiamo pur noi desiderato più volte, qualche occasione di far palese la nostra venerazione; mà riflettendo all'età nostra, e al nostro poco talento, poca speranza à noi rimaner poteva di aggiunger con lingua puerile, ed inesperta verun, benchè minimo tributo à così grand'Eroina; Ricercando però dalle passate Romane Istorie qualche esemplare, che incontrar potesse l'approvazione dal Reale, e vastissimo intendimento di Vostra Maestà, abbiamo finalmente considerato, ch' il Pupillo Tolomeo, ammaestrato dalla saviezza della Romana Repu-

blica, possa come Rè, così bene educato, meritare la di lei approvazione, e dare à noi pari à lui nell'età, se non nel grado, un esempio di rispettosa obediènza verso de' nostri Precettori; Supplichiamo dunque la M. V., dopo averci perdonato l'ardire, onorare le nostre persone, e questo Collegio col suo Real Patrocinio, dal quale prenderemo argomento di proseguire con maggior fervore la carriera de' nostri studii, con sicura fiducia, che la mano di V. M. ci porti dopo di essi ad ogni fortunato avanzamento, con che facciamo profondissimo inchino,

Di V. M.

Umiliss. Devotiss. Obl. Servitori Osseg.
I Convittori del Collegio Nazarenè

- pomiędzy wersją z 1700 r. i opracowaniem Scarlattiego są niewielkie, co przemawia za jego autorstwem kompozycji z 1700 r. Jeśli jednak utwór dedykowany królowej skomponował jednak Lulier, a brukselska partytura dokumentuje późniejszą wersję kompozycji, warto pamiętać, że zarówno w 1703, jak i 1708 r. Maria Kazimiera miała okazję wysłuchać te właśnie utwory Alessandra Scarlattiego w Rzymie.
- 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 *La stessa sera il cardinale Ottoboni fece cantare nella sala del suo palazzo un oratorio che esprimeva il mistero dell'Annunciazione da voci più scielte, e da più bravi sonatori, essendovi stata la sudetta regina con 24 cardinali, che stavano con sua maestà in un palco reggiamente adornato, e vi furono copiosi rinfreschi*, G. Staffieri, *op. cit.*, s. 143.
- 26 Dzieło było przeróbką wcześniejszej opery *Il console tutore*, wystawionej w Teatro Capranica w 1698 r. Zob. T. Chirico, *L'inedita serenata alla Regina Maria Casimira di Polonia: Pietro Ottoboni committente di cantate e serenate (1689–1708)*, w: *La serenata tra Seicento e Settecento: musica, poesia, scenotecnica*, ed. N. Maccavino, t. 2, Reggio Calabria 2007, s. 431.
- 27 Zachowana w Bolonii kopia libretta zawiera wypisane ręcznie nazwiska śpiewaków biorących udział w wykonaniu opery. Byli to: Nicolò Nicolai, kontralt w służbie Ottoboniego, z Lukki (Ptolemeusz), Vittorio Chiccheri, tenor (Antioch), Francesco Paolucci, sopran, muzyk Kapeli Papieskiej (Euridice), Antonio Borosini, tenor w służbie

Po tej niezwykle pochlebnej i uniżonej, aczkolwiek konwencjonalnej dedykacji, w librecie pojawia się *argomento*, w którym autor libretta streścił wydarzenia poprzedzające główną akcję opery, jak również przedstawił historyczne źródła stanowiące inspirację dla prezentowanej fabuły. Jak przystało na autora tworzącego dzieło o charakterze dydaktycznym, wykorzystał prace kilku rzymskich historyków: Lucjusza Anneusza Florusa, Waleriusza Maksymusa, Tacyta i Justyniana. Poeta sięgnął do czasów Ptolemeusza IV i V, władców Egiptu, informując, że gdy pierwszy ze wspomnianych królów umierał, pozostawił swojemu synowi Ptolemeuszowi V wielkie królestwo Egiptu, a także, co ważniejsze, wiarę w rzymską wielkość. Co prawda potęga Rzymu w tym czasie nie była już tak wielka i doskonała w porównaniu z czasami świetności, ale Rzym nadal charakteryzowały wspaniałe wartości, reprezentowane m.in. przez znakomity Senat. Ten, spośród zasiadających w nim obywateli, do pełnienia najważniejszych funkcji w państwie wybrał Marka Emiliusza Lepidusa, którego opromieniała sława człowieka wysoce cnotliwego (co też potwierdzało uwiecznienie jego imienia na monetach). I to właśnie niezłomna postawa Lepidusa i przekonanie o rzymskiej cnotliwości wydawały się libreciście godne opowiedzenia w operze przygotowanej dla tych, którzy szukają wzorów do naśladowania.

W operze, której akcja rozgrywa się w egipskiej Aleksandrii, występowało siedem postaci: Ptolemeusz, król Egiptu; Antioch, król Syrii; Euridice, jego córka, pod przybranym imieniem Silvia; Lepido, opiekun Ptolemeusza, konsul rzymski; Emilia, jego córka; Publio, rzymski kapitan i Cisso, służący Antiocha. Fabuła dzieła przedstawia się następująco: Ptolemeusz, król Egiptu, rozpoczyna właśnie samodzielne rządy. Emilia, córka rzymskiego konsula Lepida jest w nim zakochana, lecz skrywa swe uczucie, ponieważ jako Rzymianka nie przystoi jej darzyć uczuciem władcy podległego Rzymowi, a zatem, w rzymskim rozumieniu, barbarzyńcy. Tymczasem Lepido informuje Ptolemeusza, że do brzegów Egiptu dobijają resztki floty króla Syrii Antiocha, wroga Egiptu, pragnącego pomścić zniewagę, której doświadczył ze strony Ptolemeusza, gdy ten odwołał swój ślub z jego córką, Euridice. Nie wiedział jednak, że za tą decyzją stał Lepido. Burza morska przeszkodziła planom Antiocha, pozbawiając go oddanych żołnierzy. Gdy król Syrii zorientował się, w jak wielkim niebezpieczeństwie znalazł się razem z córką, nakazał jej zmienić tożsamość. Odtąd jako Silvia dziewczyna pojawia się na dworze, coraz większą miłością darząc Ptolemeusza i wzbudzając także jego zainteresowanie. Uczucie Silvii przybiera na sile, gdy młody władca zdobył się na wspaniałomyślny gest w stosunku do jej ojca. Szlachetna postawa Ptolemeusza daje początek jego przyjaźni z Antiochem. Akcja opery komplikuje się dopiero wówczas, gdy Lepido podtrzymuje swój brak zgody na ślub Ptolemeusza i Silvii (Euridice), co wzbudza niezadowolone poddanych, a także gdy okazuje się, że jego własna

córka, Emilia, darzy króla Egiptu miłością. Wówczas bez chwili wahania Lepido skazuje ją na śmierć, uważając, że sprzeniewierzyła się rzymskim zasadom. W tej sytuacji Ptolemeusz objawia się jako prawowity król i unieważnia okrutny wyrok rzymskiego konsula. Sam postanawia też poślubić Silwię, w której odkrywa Euridice, a węzłem małżeńskim łączy też Emilię i Publia. Takie rozwiązanie początkowo oburza Lepida – cały świat zależy przecież od wyroczni rzymskiego senatu i praw, które uosabia konsul rzymski. Widok ocalonej córki, skrucha Publia, który z miłości do Emilii odmówił wykonania wyroku wydanego przez Lepida i prośba Antiocha, aby powstrzymał swój gniew powodują, że konsul ostatecznie wybacza córce i wyraża zgodę na jej ślub z Publiem.

W *Console in Egitto* na uwagę zasługuje kilka kwestii. Po pierwsze, pojawiają się tu wskazówki i rady polityczne, których młodemu władcy ostatni raz udziela Lepido przed swoim planowanym powrotem do Rzymu. Konsul rzymski jest realistą. Sprawowanie władzy to ciężkie, wymagające wiedzy, mądrości i starań zadanie. Oto fragment jego uwag (I, 7):

*Che sotto il peso del Sovrano ammanto
Sperar non puoi di ritrovar riposo;*

*Onde timido, e forte à un tempo stesso
Vanne al comando, e il tuo poter paventa.
Consiglia il tuo pensier con la memoria
Del tuo gran Padre; e generoso foco*

*Dalle ceneri sue scaldi il tuo core:
Mà fuggi un vano ardir: che non distingue*

*Dalla Plebe più vil la Parca i Regi:
Ama in grado di Figli i tuoi Vassalli;
E s' il merito lor premio richiede,
Non sia fallace al merito la speme.
Vibra con destra indifferente e giosta
I fulmini d' Astrea; nè cresca, ò scemi*

*L'odio, ò l'Amor la meritata pena.
Non disprezzar le suppliche; e difendi
Dal più forte, il men forte: onde non resti
La povertà dale ricchezze oppressa.*

Pod ciężarem płaszcza władcy

*Nie możesz mieć nadziei na znalezienie wy-
tchnienia;*

*Stąd bojaźliwy i silny w jednym czasie
Przyjmij władzę i obawiaj się swej potęgi.*

*Doradzaj swej myśli pamięcią
Twojego wielkiego Ojca; i wspaniałomyślny
ogień*

*Z jego popiołów niech ogrzewa twe serce:
Ale uciekaj od próżnej odwagi, jako że Mojra
nie odróżnia*

*Od zwykłego pospólstwa królów:
Kochaj jak synów swoich poddanych;
I jeśli ich zasługa wymaga nagrody,
Nie zwódź nadzieją zasługi.*

*Zadawaj ciosy ręką obojętną i właściwą
Błyskawice Astrei; ani zwiększa ani nie
zmniejsza*

*Nienawiści albo miłości zasłużona kara.
Nie lekceważ próśb; i broń*

*Od silniejszego, słabszego; przez co nie pozwól,
Aby biedę ciemiężyło bogactwo.*

- księcia Modeny (Lepido), Pasqualini, sopran, muzyk Kapeli Papieskiej (Emilia), Pasqualino Betti, kontralt z Lukki (Publio), Battista Capellare, tenor (Cisse), G. Staffieri, *op. cit.*, przyp. 117, s. 146.
- 28 *Questa regina di Polonia fu martedì sera con 17 porporati, e quantità di dame all'opera in musica fatta recitare dal sudetto Em.mo Otoboni nel Collegio Nazzareno, ibidem*, s. 146.
- 29 *E la sera si divertirono con un drama in musica nel Collegio Nazzareno che riuscì in tutte le parti nobile, e vago, ibidem*.
- 30 *Pastori al nuovo Rè non sia discaro, / Benchè rustico, e vile, il nostro dono / Mentre giunge di raro / L'innocenza de Boschi à piè d'un Trono [...] Lo dirà perche ben vede / Sù le labra il nostro cor. / Che sovente entro la Reggia, / Dove il fasto più lampeggia, / Langue povera fede, / E trionfa un mentitor, Il Console...*, s. 32.
- 31 *Colei, che il Roman sangue / Con il Barbaro sangue unir voleva, ibidem*, s. 65.

Lepido dodawał jeszcze rozumnie, aby Ptolemeusz uciekał od pochleb-
ców, ponieważ świat skrywa wiele kłamliwych syren, żeby utrzymał, w miarę możliwości, pokój z sąsiednimi potęgami, a także, aby stanowią przykład dla swych poddanych, przestrzegał prawa i pamiętał, że nie jest arbitrem ludzkiego życia, lecz strażnikiem sprawiedliwości. Ten polityczny wykład w operowym librecie miał wyraźnie moralizatorskie cechy.

W librecie pojawił się też ukłon w stronę patronki dzieła w postaci epizodu pastoralnego. Objęcie przez Ptolemeusza rządów zostało połączone z uroczystościami ku jego czci. Wśród honorujących władcę poddanych znaleźli się pasterze, którym przewodziła Silvia. Scena ta dała okazję do wyrażenia pochwały prostego, pasterskiego życia, podkreślenia jego niewinności, przy równoczesnym przeciwstawieniu go życiu dworskiemu:

Pasterze, nowemu królowi nie będzie niemiły

Chociaż wiejski i niski nasz dar,

Bo rzadko dociera

Niewinność lasów na stopnie tronu.

– przemawia Silvia, po czym kontynuuje tę myśl w swej arii:

Powie, bo dobrze widzi

Na ustach nasze serce.

Że często w królewskim pałacu

Gdzie przepych najbardziej błyszczą

Słabnie biedna wiara

*I triumfuje kłamca*³⁰.

Silvia powraca jeszcze do pochwały prostoty pasterskiego życia w rozmowie z Ptolemeuszem w akcie II. Udawana pasterka podkreśla wartość spokojnych nocy, które są udziałem pasterzy, niewinnej rywalizacji między nimi i sympatii, którą darzą pilnowaną przez siebie trzodę. Przede wszystkim zaś twierdzi, że posiadają oni nad sobą tylko jedną władzę, a mianowicie wolę nieba.

Wydaje się jednak, że najistotniejszy dla przesłania *Console in Egitto* miał być dopiero ostatni akt. To tutaj librecista wyjaśnił motywy postępowania Lepida, zaprezentował w pełni jego charakter, co – zgodnie z przedmową – miało stanowić treść opery. To tu słuchacze otrzymali muzyczny wykład na temat rzymskich cnót. Po przekazaniu władzy Ptolemeuszowi, Lepido wzywany przez Senat Rzymski wyraża nadzieję na szybki powrót wraz z córką do ojczyzny. Gdy Publio pyta go, czy właściwe jest, aby konsul opuścił Aleksandrię, zanim ukarze winnego obrazy rzymskiego prawa, Lepido bez wahania stwierdza, że niezwłocznie wykona wyrok na każdym, kto sprzeniewierzył się Rzymowi. Gdy tą osobą okazuje się być jego własna córka, ta, która – posługując się słowami Lepida – *rzymską krew / z barbarzyńską krwią chciała połączyć*³¹, bez wahania podpisuje na

nią wyrok śmierci. Emilia z rozpaczą odczytuje pismo ojca. Boleje, że Lepido odmówił jej nawet ostatniego pożegnania. Gdy Ptolemeusz cofa rozkaz konsula, Emilia deklaruje posłuszeństwo wobec woli ojca, chociaż uważa, że jest niewinna. Ciężką atmosferę tych scen łagodzi wówczas wystąpienie Cissa, służącego Antiocha, który dziwi się, że ojciec dla honoru ojczyzny postanawia przelać krew córki. Przyznaje jednak, że ostatecznie chodzi o Rzym, którego bohaterowie przewyższają cnotą obywateli jego kraju³². Po tym Cisso śpiewa arię, w której wyraża pragnienie wyróżnienia się czymkolwiek spośród innych ludzi. Mimo że scena ta pomyślana została jako komiczna, w efekcie wzmacnia przekonanie o wyjątkowości Rzymu, uzasadniając jego panowanie nad światem. Tę wiarę w wielkość cesarstwa w jednej z ostatnich scen opery podkreśla jeszcze Lepido, dla którego, aby żyć, *wystarczy być wiernym Rzymowi*³³. Nie wątpi ani na chwilę w sens swojego postępowania, nawet gdy słyszy słowa przerażonego jego postępowaniem Ptolemeusza:

*Jakież prawo, jakaż wola
Rzymskiego Senatu
Rodzicowi doradza
Z powodu miłosnej winy
Zadać śmierć córce?*³⁴

Dla Lepida przeciwnie, słowa króla Egiptu stanowią dowód, iż Ptolemeusz niewiele zrozumiał z nauk, których mu do tej pory udzielili:

*Ptolemeuszu, mało albo niczego
Się ode mnie nie nauczyłeś, jeśli nie wiesz, że świat
Od wyroczni zależy
Rzymskiego Senatu*³⁵.

Nieugięta postawa Lepida najpełniej objawia się w ostatniej scenie opery. Kiedy do stóp rzuca mu się Emilia, prosząc o łaskawe ostatnie spojrzenie, Lepido pyta ją, jak przestępca może liczyć na łaskę sędziego³⁶. Udziela też nagany Publio za niewykonanie wyroku śmierci na córce. Dopiero gdy kolejne osoby proszą go o łaskę dla Emilii, Lepido przebacza córce. Operę kończy tradycyjne szczęśliwe zakończenie (*lieto fine*) w postaci zapowiedzi dwóch ślubów: Ptolemeusza z Euridice (Silwią) oraz Publia z Emilią. Nowo zawarte małżeństwa mają być gwarancją pokoju pomiędzy Egiptem, Syrią i Rzymem. Wszyscy pogodzeni bohaterowie łączą się we wspólnym śpiewie, będącym pochwałą cnoty. To przesłanie wzmacnia jeszcze *Macchina del Sole*, czyli alegoryczna postać Słońca, która ponownie gloryfikuje wspaniały dzień, czerpiący spokój z cnoty, dodając przy tym, że najważniejszym bohaterem przedstawionego dzieła jest Lepido:

- 32 *Bisogna confessarla, / Che Roma al fine è Roma, e son gl'Eroi / Di quell Clima purgato, / Tutti Maestri di virtude à noi, ibidem, s. 67.*
33 *A Roma sol mi basta esser fedele, ibidem, s. 69.*
34 *Qual legge, qual volere / Del Romano Senato / Un Genitor consiglia / Per amorosa colpa / Di dar morte alla Figlia?, ibidem, s. 70.*
35 *Tolomeo poco, ò nulla / Da mè apprendesti, se non sai che il Mondo / Dagl'oracoli pende / Del Romano Senato, ibidem, s. 70.*
36 *Del Giudice al cospetto / Ardisce compatir ch'è Reo di morte?, ibidem, s. 71.*

*Imię Lepido niech będzie
Pierwszym przedmiotem Sławy;
[...]
Oby wychowawca królów żył wiecznie.*

Il Console in Egitto to dzieło o charakterze dydaktyczno-moralizatorskim, związane z działalnością teatru szkolnego w Colleggio Nazzaretano, którego celem było właściwe kształtowanie charakterów wychowanków. Jedną ze szczególnie pożądaných cnót w procesie

il. 7 Strona tytułowa oratorium *La Fede trionfante nel martirio di S. Agapito* oratorio di Pietro T. Vagni ... di Maria Casimira Regina di Polonia... Pietro Vagni, Rzym 1701, sygn. 34.6.D.1.22, wł. Centralna Biblioteka Narodowa w Rzymie

L A
FEDE TRIONFANTE
 NEL MARTIRIO
DI S. AGAPITO
 O R A T O R I O
 DI PIETRO T. VAGNI
 SOTTO GL'AUSPICII
 DELLA SACRA REAL MAESTA' DI
MARIA CASIMIRA
 REGINA DI POLONIA.
 POSTO IN MUSICA DAL SIGNOR
 GIUSEPPE SCALMANI
*Maestro di Cappella di San Gerolamo della Carità,
 e di Santa Maria del Popolo.*



IN ROMA. M.DCCI.
 Nella Stamperia di Domenico Antonio Ercole in Parione.
 Con licenza de' Superiori.

wychowawczym miało być zwycięstwo nad samym sobą, które, według słów librecisty, w operze najpełniej symbolizowała Emilia. Rezygnując z miłości do Ptolemeusza i decydując się na ślub z rzymsianinem Publiem, córka Lepida wykazała się umiejętnością zapamiętania nad własnymi namiętnościami. Kierując się zaś rozumem i racją stanu, zaprezentowała charakter godny naśladowania. Lektura libretta daje również wrażenie, że opera miała olśnić królową potęgą miasta, w którym się znalazła, wzbudzić w niej podziw dla jego wspaniałej przeszłości, tradycji i herosów. W ten sposób wpisywała się równocześnie w serię dzieł propagandowych powstałych za pontyfikatu papieża Klemensa XI, które przedstawiały Rzym jako królową świata³⁷.

Drugą kompozycją dedykowaną królowej w tym samym 1701 r. było oratorium *La fede trionfante nel martirio di S. Agapito*, do libretta Pietra T. Vagniego z muzyką Giuseppe Scalmaniego, artystów objętych patronatem księcia Livia Odescalchiego, z którego inicjatywy dzieło zresztą powstało³⁸ (il. 7). W *Giornale de'Novellisti* można było przeczytać: *Książę Brecciano [Livio Odescalchi] zorganizował wykonanie przepięknego oratorium w swoim pałacu dla zabawienia królowej Polski*³⁹.

We fragmencie skierowanym do czytelnika librecista informował, że akcja dzieła rozgrywa się tuż po pokonaniu przez wojska cesarza Aureliana królowej Orientu, Zenobii. W podziękowaniu za wspomniane zwycięstwo cesarz postanowił złożyć uroczystą ofiarę Wyroczni Fortuny w starożytnym mieście Preneste (dzisiejsza Palestrina). W wyznaczonym dniu, w towarzystwie licznej świty, Aurelian udał się do tej przesławnej świątyni, gdzie stał się świadkiem okropnego zdarzenia, na jego bowiem oczach statua bogini została rozbita na drobne kawałki. Sprawcą okazał się tytułowy bohater oratorium, św. Agapit, piętnastoletni wyznawca Chrystusa, który za ten czyn został przez Aureliana skazany na męczeńską śmierć. W tak zarysowanym dziele udział brały cztery główne postaci: tytułowy św. Agapit, jego krewny Adrasto, cesarz Rzymu Aurelian i Antioch, prefekt miasta Preneste, a także obywatel tego miasta. Przyjrzyjmy się teraz bliżej treści libretta.

Podczas ceremonii dziękczynnej honorującej Boginię Fortunę w dedykowanej jej świątyni św. Agapit z krzyżem w dłoni obraża cesarza, ogłaszając, że ten, kto adoruje marmur nie zasługuje na koronę, a tym bardziej na ustanawianie praw dla świata. Św. Agapit znieważa posąg bogini, czym naraża się na potworny gniew Aureliana, skazującego go na męczeńską śmierć. Agapit z wdzięcznością przyjmuje wyrok, ale zapowiada, że wcześniej chce porozmawiać z Demonym, który zamieszkuje posąg. Z krzyżem w ręce podchodzi do posągu i swoją przemową wypędza zeń ducha piekielnego. W tym samym momencie posąg rozpada się na kawałeczki. Aureliano rzuca się, aby go uratować, ale św. Agapit dodatkowo depte fragmenty statui. Cesarz nakazuje, aby przed nastaniem

37 A. Markuszewska, 'Roma del Mondo Reina?' *The War of the Spanish Succession in the Music Presented in Rome, 1701–1714*, w: *La cultura del barocco español e iberoamericano y su context europeo*, ed. K. Sabik, K. Kumor, Varsavia 2010, s. 655–665.

38 *La / Fede trionfante / nel martirio / di S. Agapito / oratorio / di Pietro T. Vagni / sotto gl'auspicii / della Sacra Real Maestà di / Maria Casimira / Regina di Polonia. / Posto in musica dal Signor / Giuseppe Scalmani / Maestro di Cappella di San Gerolamo della Carità, / e di Santa Maria del Popolo. / In Roma 1701.*

39 *Ha il Duca di Bracciano fatto cantare un bellissimo Oratorio nel suo Palazzo per trattenimento della Regina di Polonia, Giornale de'Novellisti w: Il gran Giornale de'Letterati con le notizie più rimarcabili di quanto giornalmente succederà nella nostra Europa...*, 1701.

nowego dnia chłopiec został rozszarpany przez dzikie zwierzęta. Zarządca Praeneste Antioch śpiewa wówczas w swej arii, że ten, kto odważył się wyśmiać bogów, nie zasługuje na współczucie, ale św. Agapit go nie pragnie, pogodzony ze swoim losem, gotów na najokrutniejszą śmierć.

Drugą część oratorium rozpoczynała *sinfonia orrida* (przerażająca sinfonia), która jest wprowadzeniem do sceny snu Aureliana. Zmęczony sprawowanymi obowiązkami cesarz zasypia na krześle. W śnie ukazuje mu się cień, który gani go za tyranie względem wyznawców Chrystusa. Śniący Aurelian nakazuje zjawie oddalić się, jednak zły sen go nie opuszcza. Ciągłe śpiąc, Aurelian wzywa pomocy. Do cesarza przybiega Antioch, któremu Aurelian relacjonuje swój sen – okropna zjawa stanęła w obronie Agapita i ciągnęła Aureliana w straszliwą otchłań. Antioch uspakaja cesarza, że takie sny to wynik wzburzonego umysłu. Ten uparty chłopak wkrótce stanie się pożywieniem dzikich bestii i zostanie zapomniany. Aurelian potwierdza, że jego śmierć będzie dzisiaj dla niego rozrywką.

Tymczasem amfiteatr, w którym Agapit ma zostać pożarty przez dwa dzikie lwy jest pełen żądnych krwi gapiów. Dźwięki trąb obwieszczają nadejście Aureliana i Antiocha. Agapit pytany o stan swojego ducha niezmiennie deklaruje pragnienie śmierci i podkreśla wiarę w Chrystusa, pokazując zebrany kawałek świętego drzewa, którym wymachuje jak mieczem. Nad losem Agapita płacze tylko Adrasto, bardziej jednak dlatego, że sądzi, iż Agapit umrze jako wróg bogów. Wreszcie Antioch każe otworzyć pieczary, w których znajdują się dwa wygłodzone lwy. Zwierzęta z impetem wbiegają na arenę, jednak na widok chłopca uspakajają się, a nawet z oddaniem liżą jego stopy. Dla zebranych ten widok to cud, ale Agapito dziękuje za ratunek Jezusowi. Podkreśla też, jak wielką siłę ma jego wiara i nawołuje innych do naśladowania go. Wzburzony Aurelian sądzi natomiast, że chłopiec użył magicznej mocy, aby uspokoić dzikie bestie i zapowiada Agapitowi inną śmierć, zaś zwierzęta każe zastrzelić. Ich śmierć przyszły święty uznaje za przejaw barbarzyństwa, ponieważ lwy, jak objaśnia, oddawały cześć nie jemu, ale Stworzycielowi, który cierpiał z miłości do ludzi męki na krzyżu. Zgodnie z nowym rozkazem Aureliana Agapito ma zostać niezwłocznie ścięty. Także ten wyrok chłopiec przyjmuje z radością, z czego sztydzi Antioch, proponując Agapitowi, aby już po ścięciu spróbował podziękować za spełnienie swego życzenia i zobaczył, czy gwiazdy na niebie wymalują dla niego koronę. Oratorium zamyka aria tytułowego bohatera:

*Il Mondo à lusingarmi
Già mai non fu bastante,
Che ad essere costante,
Il core é avvezzo.*

*Świat nigdy nie był wystarczający
By mnie uwieść,
Do bycia niezmiennym
Mam przyzwyczajone serce.*

*Sol può l'alma bearmi
Gloria, che sia immortale,
Ma honor caduco, e frale,
Jo lo disprezzo.*

*Jedynie chwala, która jest nieśmiertelna
Jest w stanie duszę mą zachwycić,
Ale dostojęństwem nietrwałym i kruchym,
Pogardzam.*

La fede trionfante nel martirio di S. Agapito to utwór prezentujący konflikt pomiędzy wiarą starożytnych Rzymian, utożsamianą z osobą panującego cesarza Aureliana, a wciąż młodą religią chrześcijańską symbolizowaną przez św. Agapita. Przywołana historia jednego ze świętych Kościoła katolickiego służyła też prezentacji odmiennych postaw życiowych. Dla tytułowego bohatera dobra doczesne tego świata nie mają żadnej wartości, co doskonale ilustruje jego strój żebraka. Życie ludzkie, jak twierdzi, od kołyski zmierza ku śmierci, niepotrzebnie więc świat adoruje dobra nietrwale i fałszywych bogów. Jego postawę doskonale oddają poniższe słowa:

Quel marmo, che tu adori.

Ten marmur, który wielbisz

É dell'human sapere un'opra impura,

Jest nieczystym dziełem ludzkiej wiedzy,

E con voce fallace

I głosem zwodniczym

De lumi tuoi la bella luce oscura.

Twoich oczu piękne światło przestania.

Questo, che stringo in mano,

To, które trzymam w dłoni,

Sovra un Legno pendente,

Na drzewie zwisający,

Da vilissima terra

Z podłej ziemi

Nascer fe l'huomo, e al suo Divin volere,

Narodził się człowiekiem, i na jego boskie żądanie,

Trema il suol, tona il Ciel, giran le sfere.

Drży ziemia grzmi niebo i obracają się sfery.

Tym, co zwraca uwagę w postawie Agapita, jest nie tyle bezgraniczna miłość do Chrystusa, ile silne przekonanie, że tylko jego wiara jest prawdziwa, warta ofiary życia. Agapit nie reprezentuje typu skromnego świętego, lecz niezwykle odważnego żołnierza nowej wiary, pewnego swych racji. Prawdopodobnie tak otwarcie skonfliktowani bohaterowie dali podstawy dla interpretacji włoskiego badacza Saveria Franchiego, który dzieło Vagniego umieścił w kontekście wydarzeń politycznych związanych z wojną o sukcesję hiszpańską⁴⁰. Patronujący wykonaniu tego dzieła Livio Odescalchi niewiele wcześniej opowiedział się w tym konflikcie jednoznacznie po stronie stronnictwa habsburskiego w Rzymie, zmieniając tym samym polityczne przyjaźnie. Według Franchiego rzymski arystokrata pragnął udzielić wsparcia Urbanowi Barberiniemu, księciu Palestriny, w jego dążeniu do wyzwolenia się spod wpływów frakcji francusko-hiszpańskiej. W tym celu właśnie wykorzystał postać sławnego świętego tego miasta, Agapita, potrafiącego wyswobodzić się spod

40 S. Franchi, *Il principe Livio Odescalchi e l'oratorio 'politico'*, w: *L'oratorio musicale italiano e i suoi contesti (secc. XVII–XVIII). Atti del convegno internazionale (Perugia, Sagra Musicale Umbra, 18–20 settembre 1997)*, ed. P. Besutti, Firenze 2002, s. 238–259.

41 *Ibidem*, s. 239.42 Zob. wpis Francesca Valesia z 25 VIII 1701 r.: *il sudetto principe [Odescałchi] ha a tale effetto fatto fabricare su la riva del fiume un tempietto rotondo o sia tabernacolo per la regina di Polonia, in riguardo della quale si deve fare tal caccia, nel luogo dirimpetto a ponte Rotto sul terrapieno sostenuto dal muro fatto fare da monsignor Odescałchi in tempo d'Innocenzo XI. Valesio do-
dawał, że takie polowanie nie odbyło się jednak ani tego, ani następnego dnia. F. Valesio, *Diario di Roma*, ed. G. Scano, G. Graglia, t. 1, Milano 1977–1979, s. 472. O działaniach podjętych przez Odescałchiego informowały także *Avvisi Marescotti* 27 sierpnia: *Per dar qualche divertimento alla Regina di Polonia hã il principe d. Livio ottenuto da Nostro Sig.re di far le feste che già tempo si consumavano per questo Tevere che seguì il Giorno di San Bartolomeo col corso di barche, strappar colli à papari, et altro, essendovi anco intervenute molte Dame per le quali si essero palchi con gran concorso di popolo*, G. Staffieri, *op. cit.*, s. 149.*

43 I-Vc, coll. Torr. Libr. 167.

władzy Aureliana. Jeśli domysły badacza są słuszne, to w osobie cesarza Odescałchi kazalby przedstawić Filipa V, wnuka Ludwika XIV, pretendenta do tronu Hiszpanii, a w Antiochu – ambasadora Hiszpanii przy Stolicy Apostolskiej, Juana Francisca Pacheco y Girón księcia Uzeda⁴¹. Zdaniem Franchiego osoba Marii Kazimierzy Sobieskiej, której oratorium było dedykowane, dodawała splendoru takiemu przedsięwzięciu. Oczywiście, oratorium mogło zostać pomyślane jako antyfrancuskie czy też antyhiszpańskie. Wykorzystywanie dzieł religijnych dla celów bieżącej polityki nie byłoby niczym nowym w muzycznej kulturze Rzymu. W tej interpretacji obecność Sobieskiej jednak dziwi. Profrancuskie sympatie królowej ani jej pochodzenie nie były przecież tajemnicą. Sobieska co prawda pokazywała się w Rzymie w różnym towarzystwie, głównie jednak w kręgu sympatyków Francji. Wydaje się wszakże, że w tym konkretnym przypadku muzyczna festa nie posłużyła relacjom Marii Kazimierzy z Odescałchim (choć ten próbował jeszcze organizować dla niej w tym samym roku różne *divertimenti*)⁴². W 1702 r. królowa opuściła ofiarowany jej przez księcia w momencie przyjazdu do Rzymu pałac przy SS. Apostoli i zamieszkała w swojej nowej rezydencji w Palazzo Zuccari. Odescałchi zniknął też stopniowo z listy jej najbliższych kontaktów.

W inkawatowej, eleganckiej kopii zachowała się jeszcze jedna kompozycja z tego roku dedykowana Marii Kazimierze. Była to francuska *pastorale* zatytułowana *Aminte (PASTORALE EN MUSIQUE / DE-DIÉE / A SA MAJESTÉ / LA SERENISSIME / REINE DE POLOGNE)*⁴³. Zgodnie z tradycją gatunku dzieło rozpoczynało się prologiem. W nim mniej lub bardziej aluzjnie honorowano osobę, której było dedykowane. W *Aminte* królową Sobieską sławili dwaj pasterze, Tircis i Licidas, a także grupa śpiewających i tańczących pasterzy. Treść prologu przedstawia się następująco:

TIRCIS

Allons, Bergers, allons dans ce sejour tranquille,

C'est ici le charmant azile

Des ris & des jeux innocens.

De cette auguste Cour la faveur pretieuse

Nous assure en ces lieux une retraite heureuse;

Ce bonheur qui charme nos sens,

Doit ranimer nos plus tendres accens.

TIRCIS

Pójdźmy, pasterze, pójdźmy w to miejsce spokojne,

To tutaj jest urocze schronienie

Śmiechów i niewinnych zabaw.

Tego wspaniałego dworu cenna życzliwość

Zapewnia nam w tych miejscach spokojne zacisze;

To szczęście, które uwodzi nasze zmysły,

Powinno obudzić nasze najczulsze tony.

CHŒUR DE BERGERS

*Ce bonheur qui charme nos sens,
Doit ranimer nos plus tendres accens.*

CHÓR PASTERZY

*To szczęście, które uwodzi nasze zmysły,
Powinno obudzić nasze najczulsze tony.*

TIRCIS ET LICIDAS

*Pour rendre homage à nôtre Auguste Reine,
Offrons luy nos chans & nos jeux:
Qu'à l'envi ces côteaux, ces bois & cette
plaine
Repetent son nom glorieux.*

TIRCIS I LICIDAS

*Aby oddać cześć naszej Wspaniałej Królowej,
Podarujmy jej nasze śpiewy i zabawy:
Że z ochotą te wzgórza, lasy i ta nizina z ochotą
Powtarzają jej pełne chwały imię.*

CHŒUR DE BERGERS

*Chantons, chantons pour celebrer sa gloire,
Faisons retenir dans les airs
Les doux accords de nos concerts.
Gravons, gravons son nom au Temple de
memoire
Qu'il brille à jamais dans l'histoire,
Et qu'il soit reverè de cent Peuples divers.*

CHÓR PASTERZY

*Śpiewajmy, śpiewajmy, aby sławić jej chwałę
Każmy zatrzymać w powietrzu
Słodkie tony naszych koncertów.
Zapiszmy, zapiszmy jej imię w świątyni Pamięci
Aby błyszczało jak nigdy w historii,
I żeby szanowały je setki różnych ludów.*

FIN DU PROLOGUE

KONIEC PROLOGU

W ten uroczy sposób, tym razem *à la mode française*, pasterze i pasterki Rzymu oddawali hold królowej Marii Kazimierze Sobieskiej.

Trzyaktowe dzieło stanowi kolejną odsłonę Tassowskiego *Aminta* z 1580 r.⁴⁴ Libretto opowiada o nieszczęśliwej miłości tytułowego pasterza do pasterki o imieniu Silvie. Historię wypełniają lamentsy i westchnienia młodzieńca, który postanawia zakończyć miłosne cierpienia, odbierając sobie życie. W opozycji do niego chóry pasterzy wychwalają miłość, wiosnę i piękno przyrody, śpiewając pochwałę życia, które tak szybko mija. W II akcie oddają jeszcze cześć bogini urodzaju i wegetacji Ceres. Tymczasem Silvie jest zakochana. Zmęczona miłosnym cierpieniem, zasypia. Wokół niej natychmiast gromadzą się miłe sny, które w tańcu rysują obraz jej ukochanego. Ona sama, śniąc, potwierdza jego imię. To Aminte, który odnajduje śpiącą pasterkę. Po reakcji pochylonego nad nią pasterza Silvie domyśla się, że sen ją zdradził. W tej sytuacji oboje pasterze wyznają sobie miłość. *Pastorale* kończy pojawienie się Amora (L'Amour) w stroju pasterza, który śpiewa, że miłość nagra-

⁴⁴ Francuski przekład ukazał się w 1581 r.

- 45 *Verso la mezzanotte il figliolo del conte d'Alibert fece una serenata alla regina di Polonia nel casino della Trinità di Monti con quantità d'istromenti e vi cantò la celebre cantarina Faustina Perugini*, F. Valesio, *op. cit.*, t. 2, s. 264.
- 46 *Dialogo tra Amor Divino e La Fede alla Sacra Reale Maestà di Maria Casimira Regina di Polonia*.
- 47 T. Chirico, *op. cit.*, s. 397–443 i przede wszystkim s. 432–449.
- 48 Na temat wątpliwości powstałych wokół autora muzyki serenaty, zob. *ibidem*, s. 434.
- 49 Król figuruje jako Subieseski: *E a Roma la Pace / Il Subieseski col brando porto*, T. Chirico, *op. cit.*, s. 448.
- 50 *Alle 2 della notte il cardinale Ottoboni fece una nobile serenata alla regina di Polonia avanti la di lei habitazione del casino sul Monte della Trinità. Venivano gli musici e sonatori condotti in una muta a sei scoperta, alla quale faceano da cavalcante e cocchiere gli dui conti Spada, maestro di camera e coppiere di detto cardinale, con habitii sontuosi da campagna e con piuma bianca al cappello. Erano con questa d'accompagnamento cinque altre carrozze a due similmente scoperte ripiene pure di musici e suonatori, le quali carrozzavano gli gentilhuomini di S. Eminenza, venendo rischiarata la notte dal lume di settanta torcie di cera bianca; [...] La serenata fu copiosissima di istromenti e voci, facendo eco alla musica delle carrozze quattro altri cori posti su le loggie delle case circonvicine. Le parole erano state composte dal medesimo cardinale, sì come la musica era del famoso Scarlatti. Vi furono ad udire tal serenata il cardinale Ottoboni in carrozino insieme con il cardinale Cenci, don Orazio Albani insieme con don Carlo suo figlio e nel casino*

dza doskonałych kochanków. Jego słowa ponownie przejmuje chór pasterzy, a całość wieńczy balet symbolizujący radość zebranych z połączenia Aminte i Silvie.

Niestety, nie wiemy, kto zadedykował tę kompozycję Sobieskiej, nie znamy też nazwisk jej twórców ani wykonawców. Można jedynie przypuszczać, że wśród tancerzy mogli pojawić się dworzanie królowej. Nie ma jednak wątpliwości, że osoba planująca powstanie i wykonanie *pastorale* idealnie trafiła w gust Marii Kazimiery, wielkiej admiratorki stylu pastoralnego w twórczości teatralnej, która wiele podobnych dzieł podziwiała na dworze Ludwika XIV w Wersalu i propagowała w Polsce.

Z roku 1702 zachowały się szczątkowe informacje na temat muzycznych *divertimenti* dedykowanych królowej. Jedną z nich przekazał w swoim *Diario di Roma* Francesco Valesio. Brzmiała ona następująco: *Okolo północy syn hrabiego d'Alibert zorganizował serenatę dla królowej Polski w casino Trinità de' Monti z wielką liczbą instrumentów i śpiewała tam sławna śpiewaczka Faustina Perugini*⁴⁵.

Ostatnim ważnym dziełem zadedykowanym królowej we wczesnym okresie jej pobytu w Rzymie, utworem, do którego mamy stosunkowo wiele informacji źródłowych, była serenata zatytułowana *Dialogo tra Amor Divino e la Fede*⁴⁶. Utwór zachował się w postaci rękopiśmiennego libretta, które całkiem niedawno odkryła włoska muzykolożka Teresa Chirico, poświęcając mu oddzielny artykuł⁴⁷. Nie chcąc powtarzać informacji przez nią zebranych, zaznaczę tylko, że tekst libretta również wyszedł spod pióra kardynała Pietra Ottoboniego, a niezachowaną muzykę skomponował Alessandro Scarlatti albo Filippo Amadei⁴⁸. Krótka kompozycja podkreślała wartość wiary, a także stanowiła pochwałę religijności, cnoty, dzielności i stałości przybyłej nad Tyber królowej. Jej bohaterkę porównywano do władczyń przeszłości – królowej Saby i Krystyny Szwedzkiej, a nawet biblijnej Judyty, ponieważ tak jak one wykazała się niezwykłą dzielnością, gdy Jan III walczył z Turkami. Jak twierdził librecista gorliwe modlitwy królowej przyczyniły się do wielkiego zwycięstwa jej męża⁴⁹. Nic więc dziwnego, że królowa zasługiwała na pochwałę Wiary i Amora. Tak pomyślane dzieło zaprezentowano w nocy pod pałacem królowej na Trinità de' Monti. O szczegółach wykonania informował niezawodny Valesio⁵⁰.

* * *

Z zachowanych informacji źródłowych i drukowanych librett wynika, że Marię Kazimierę Sobieską chętnie honorowano w Rzymie dziełami muzycznymi. Tworzono dla niej różne, najbardziej popularne w tym czasie gatunki muzyczne, jak opera, oratorium czy serenata. Ich prezentacja zawsze połączona była z serwowaniem Sobieskiej i jej otoczeniu, a także innym szlachetnym gościom wybornych przekąsek, napojów, lodów. W dziełach tych podejmowano wątki

religijne lub wplataną motywy pastoralne, honorując w ten sposób zarówno pobożność królowej, jak i jej gust teatralny. Wśród osób najczęściej dedykujących królowej muzyczne kompozycje był książe Livio Odescalchi, związany z jej rodziną od czasów odsieczy wiedeńskiej, a także kardynał Pietro Ottoboni, jawny zwolennik frakcji francusko-hiszpańskiej w Rzymie, a od 1709 r. kardynał-protector Francji w Rzymie. Szczególnie polityczne sympatie tego drugiego mogły go silnie wiązać z królową.

Trzeba jednak podkreślić, że po 1703 r. liczba dzieł dedykowanych Marii Kazimierze w Rzymie bardzo maleje. Wygląda na to, że ekscytacja związana z przyjazdem królowej wdowy do Rzymu przekształciła się w przyzwyczajenie do jej stałej obecności w mieście. Kiedy Sobieska podjęła decyzję o pozostaniu nad Tybrem na dłużej, sama musiała zająć się kreacją własnego wizerunku i budowaniem pozycji w stolicy chrześcijaństwa i Państwa Kościelnego. Jednak była już wówczas dobrze osadzona w rzymskiej rzeczywistości, okazała się też pojętym uczestnikiem tutejszych fest. Odtąd samodzielnie, korzystając z talentów najwybitniejszych artystów epoki, jak Alessandro i Domenico Scarlatti, Silivius Leopold Weiss, Carlo Sigismondo Capece czy Filippo Juvarra, umiejętnie wykorzystywała okazje oferowane przez rzymski kalendarz dla celów własnej polityki⁵¹.

del principe tassi vi furono l'ambasciatore e ambasciatrice di Spagna, F. Valesio, op. cit., t. 2, s. 670.


51 Więcej zob. A. Markuszewska, *Festa i muzyka na dworze Marii Kazimierzy Sobieskiej w Rzymie (1699–1714)*, Warszawa 2012.

SUMMARY

Aneta Markuszewska

...à così grand'Eroina. *Musical compositions dedicated to Marie Casimire Sobieska in Rome*

In March 1699, after a six-month journey, Marie Casimire Sobieska reached the gates of Rome. Already during her peregrination to the Eternal City, she had a chance to hear many compositions dedicated to her; however, the greatest honours awaited her in the capital city of Christendom, particularly at the beginning of her stay in Rome. Her person, wreathed in the splendour and glory of Jan III Sobieski, the Defender of Christendom, enjoyed great interest of the Romans at the time. In those first months, magnificent celebrations were dedicated to Marie Casimire – feasts, fireworks shows, illuminations of streets and buildings, music concerts and dramatic performances. Expensive gifts were also sent to the queen. The goal of this article is the presentation of preserved compositions that were dedicated to Marie Casimire Sobieska in the first years of her stay in Rome. The works include oratorios – *Santissima Annunziata* (libretto by Pietro Ottoboni, music by Giovanni Lullier, 1700), and *La Fede trionfante nel martirio di S. Agapito* (libretto by Pietro T. Vagni, music by Giuseppe



Scalmani, 1701); serenata *L'Amor Divino, e la Fede* (libretto by Pietro Ottoboni, music by Alessandro Scarlatti or Francesco Amadei, 1703); *dramma per musica Il Console in Egitto* (libretto most likely by Pietro Ottoboni, music by an unknown composer, 1701) and a French *pastorale en musique, Aminte* (libretto and music by unknown authors, 1701). The article presents the circumstances of the works dedicated to the queen, as well as their content. The analysis of musical life in Rome and the preserved compositions indicate that after 1703, there were decidedly fewer works dedicated to Marie Casimire. It appears that the queen had lost her status as a Roman “novelty” and from that moment on had to take care of building her image in Rome herself.

SPIS ILUSTRACJI

Złota róża – dar papieża Innocentego XI dla Marii Kazimiery

Maria Domin

- s. 20 (il. 1) *Miecz, hełm i szkaplerz przysłany Sobieskiemu przez Inocentego XI i róża złota przysłana przez tegoż Marii Kazimierze 1684 r. Według współczesnej włoskiej ryciny, w: Jan Sobieski, jego rodzina, towarzysze bronii i współczesne zabytki, zebrał i opisał Józef Łoski, Warszawa 1883, s. 94*

Listy królowej Marii Kazimiery jako element kampanii politycznej w okresie bezkrólewia (1696-1697)

Anna Czarniecka

- s. 29 (il. 2) *Jan IIIci czyli Jan Sobieski Zwycięzca Turków co wybawił Wiedeń*, portret rysunkowy na wewnętrznej stronie okładki, w: Materiały do bezkrólewia po Janie III Sobieskim, kon. XVII w., sygn. Rkp.BJ 3522/III, Kk 1v., wł. Biblioteka Uniwersytetu Jagiellońskiego
- s. 31 (il. 3) *Interregnum Joannis III zaczętego d. 17 Julij Anno Domini 1696...*, w: Materiały do bezkrólewia po Janie III Sobieskim, kon. XVII w., sygn. Rkp.BJ 3522/III, k. 8r., wł. Biblioteka Uniwersytetu Jagiellońskiego
- s. 32 (il. 4) *Regestrum interregni Ioannis III 1696 d. 27 Juny*, w: Materiały do bezkrólewia po Janie III Sobieskim, kon. XVII w., sygn. Rkp.BJ 3522/III, k. 1r., wł. Biblioteka Uniwersytetu Jagiellońskiego

...à così grand'Eroina. Kompozycje muzyczne dedykowane Marii Kazimierze Sobieskiej w Rzymie

Aneta Markuszczyńska

- s. 50 (il. 5) Strona tytułowa opery *Il Console in Egitto. Dramma per musica dedicato alla sac. real maestà di Maria Casimira regina di Polonia...*, Antonio de' Rossi, Rzym 1701, sygn. 35.9.K.28.1, wł. Centralna Biblioteka Narodowa w Rzymie
- s. 51 (il. 6) Dedykacja dla Marii Kazimiery autora opery *Il Console in Egitto...*
- s. 56 (il. 7) Strona tytułowa oratorium *La Fede trionfante nel martirio di S. Agapito oratorio di Pietro T. Vagni ... di Maria Casimira Regina di Polonia...*, Pietro Vagni, Rzym 1701, sygn. 34.6.D.1.22, wł. Centralna Biblioteka Narodowa w Rzymie

Księga kabał Marii Kazimiery Sobieskiej – nieznaną ślad kultury rzymskiego dworu królowej wdowy

Jarosław Pietrzak

- s. 66 (il. 8) *Piazza della Trinita de'Monti*, Isaac de Silvestre, w: *Antiche e moderne vedute di Roma e contorno fate da Israel Silvestre*, Paryż między 1638 a 1651, sygn. A.608/G. XVII/II-11 adl.13, wł. Biblioteka Narodowa w Warszawie
- s. 74 (il. 9) *Gemma celeste* – wykres horoskopowy, w: *Księga kabał królowej Sobieskiej*, kon. XVII w., sygn. Rkp.2284/IV, k. 31v., wł. Biblioteka Uniwersytetu Jagiellońskiego
- s. 75 (il. 10) Diagram kołowy, w którym litery alfabetu odpowiadają znakom planet i zodiaku, w: *Księga kabał królowej Sobieskiej*, kon. XVII w., sygn. Rkp.2284/IV, k. 102r., wł. Biblioteka Uniwersytetu Jagiellońskiego
- s. 75 (il. 11) Tablica kabalistyczna, w: *Księga kabał królowej Sobieskiej*, kon. XVII w., sygn. Rkp.2284/IV, k. 145v., wł. Biblioteka Uniwersytetu Jagiellońskiego
- s. 81 (il. 12) Portret Marii Kazimiery Sobieskiej, rys. i ryt. Robert Bonnat, Paryż, ok. 1696 r., miedzioryt (wyd. Nicolas Bonnat), nr inw. TPN 2185, Muzeum Narodowe w Poznaniu

Dwór Marii Kazimiery w Blois – jego skład i rozwiązanie po śmierci królowej

Aleksandra Skrzypietz

- s. 83 (il. 13) Widok zamku w Blois, Charles-Guillaume Bourgeois, rys., Joseph Perdoux, ryt., pocz. XIX w., sygn. 1978.11.13, © Photo R.M.N. - Gerard Blot, wł. Musée des Civilisations de l'Europe et de la Méditerranée
- s. 85 (il. 14) Portret wdowi Marii Kazimiery Sobieskiej, malarz włoski, 1. poł. XVIII w., wł. Raccolte d'Arte Antica, Piacoteca del Castello Sforzesco, Mediolan, Copyright Comune di Milano, tutti i diritti riservati

KOMUNIKAT

Archiwalia związane z królową Marią Kazimierą d'Arquien Sobieską w Windsor Royal Archives

Jarosław Pietrzak

- s. 99 (il. 15) Siedziba Windsor Royal Archives w Round Tower, fot. ze zbiorów autora

KOMUNIKAT

**Materiały w Narodowym Historycznym
Archiwum Białorusi w Mińsku
do dziejów Jana Sobieskiego
i jego żony Marii Kazimiery**

Przemysław Gawron, Krzysztof Kossarzecki

s. 105 (il. 16) Narodowe Historyczne Archiwum
Białorusi w Mińsku, fot. Krzysztof Kossa-
rzecki

RECENZJA

**Jacek Gutowski, Buławy i buzdygany w Polsce
od XVI do XVIII wieku, Muzeum Pałacu Króla
Jana III w Wilanowie**

Warszawa 2015

Ryszard de Latour

s. 114 (il. 17) Okładka książki: Jacek Gutowski,
*Buławy i buzdygany w Polsce od XVI do
XVIII wieku*, Warszawa 2015

Anna Czarniecka, dr, zastępca dyrektora Narodowego Instytutu Muzealnictwa i Ochrony Zbiorów; interesuje się historią kultury i jej związkami z polityką w epoce nowożytnej, pisze artykuły na temat propagandy politycznej w XVII w., autorka książki: *Nikt nie słucha mnie za życia. Jan III Sobieski w walce z opozycyjną propagandą (1684–1696)*, Warszawa 2009
ACzarniecka@nimoz.pl

Maria Domin, specjalistka w zakresie dziejów stosunków Polski z papieżem w drugiej połowie XVII w.; wydawca *Acta Nuntiaturae Polonae*, t. 34: *Opitius Pallavicini (1680–1688)*, vol. 1–8
mariadomin109@gmail.com

Przemysław Gawron, dr, Wydział Prawa i Administracji Uniwersytetu Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie; zajmuje się dziejami wojskowości staropolskiej i ustroju I Rzeczypospolitej, zwłaszcza w kontekście relacji pomiędzy państwem a armią; przygotowuje pracę poświęconą organizacji armii koronnej w czasach Zygmunta III Wazy; autor książek: *Hetman koronny w systemie ustrojowym Rzeczypospolitej w latach 1581–1646*, Warszawa 2010; *Bitwa pod Talavera de la Reyna, 27–28 lipca 1809 roku*, Zabrze 2004.
p.gawron@uksw.edu.pl

Krzysztof Kossarzecki, dr, adiunkt w Zakładzie Rękopisów Biblioteki Narodowej; zajmuje się historią wojskowości nowożytnej, dziejami Wielkiego Księstwa Litewskiego w XVII–XVIII w. oraz funkcjonowaniem fortun magnackich, m.in. Radziwiłłów i Sobieskich
kokrzych@wp.pl

Ryszard de Latour, historyk sztuki, były dyrektor ds. naukowych Muzeum Narodowego w Kielcach, specjalista w zakresie uzbrojenia historycznego

(XVI–XIX w.); laureat I nagrody na XXVIII Konkursie im. Ks. Prof. Szczęsnego Detloffa za katalog *Broń europejska i wschodnia ze zbiorów Muzeum Narodowego w Kielcach* (1983), laureat Honorowej Nagrody Hetmana Kolekcjonerów Polskich Jerzego Dunin-Borkowskiego (2008), autor wielu publikacji z zakresu uzbrojenia historycznego i rzemiosła artystycznego
ryszarddelatour@gmail.com

Aneta Markuszewska, dr, adiunkt w Zakładzie Powszechnej Historii Muzyki UW; interesuje się muzyką dawną, szczególnie operą XVII i XVIII w.; jako autorka książki *Festa i muzyka na dworze Marii Kazimierzy w Rzymie* (Warszawa 2012) jest laureatką nagrody sekcji muzykologów Związku Kompozytorów Polskich (2012) i nagrody Clio III stopnia (2013)
amarkuszewska@uw.edu.pl

Jarosław Pietrzak, dr, adiunkt na Wydziale Historycznym Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu; zainteresowania badawcze: dzieje rodu Sobieskich, historia kobiet i ich pozycja w Rzeczypospolitej od XVI do XVIII w., przemiany ceremoniału dworsko-państwowego; autor książki *Księżna dobrodziejka. Katarzyna z Sobieskich Radziwiłłowa (1634–1694)*, Warszawa 2016, oraz licznych artykułów monograficznych
jaroslawpietrzak777@gmail.com

Aleksandra Skrzypietz, dr hab., Instytut Historii, Wydział Nauk Społecznych, Uniwersytet Śląski; główne zainteresowania badawcze: stosunki polsko-francuskie w XVII i XVIII w.; dzieje rodu Sobieskich, znaczenie polityczne i legenda oplatająca jego członków; rola kobiet w przemianach społeczno-politycznych; autorka licznych publikacji, w tym książki *Francuskie zabiegi o koronę polską po śmierci Jana III Sobieskiego*, Katowice 2009
jaskrzyp@interia.pl