

Grzegorz Markiewicz



Opera w Polsce
w latach 1635–1795



Opera w Polsce

w latach 1635–1795



WYDAWNICTWO
UNIWERSYTETU
ŁÓDZKIEGO

Grzegorz Markiewicz

Opera

Opera w Polsce
w latach 1635–1795

Grzegorz Markiewicz – Uniwersytet Łódzki, Wydział Filozoficzno-Historyczny
Katedra Historii Polski XIX wieku, 90-219 Łódź, ul. A. Kamińskiego 27a

RECENZENT

Krzysztof Kurek

REDAKTOR INICJUJĄCY

Iwona Gos

OPRACOWANIE REDAKCYJNE

Bogusław Pielat

SKŁAD I ŁAMANIE

Munda – Maciej Torz

KOREKTA TECHNICZNA

Leonora Gralka

PROJEKT OKŁADKI

Katarzyna Turkowska

Rysunek wykorzystany na okładce: Teatr Narodowy na Placu Krasińskich
w Warszawie, autorstwa Zygmunta Vogla

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Teatr_Narodowy_na_Placu_Krasińskich_w_Warszawie_Zygmunt_Vogel.jpg

© Copyright by Grzegorz Markiewicz, Łódź 2019

© Copyright for this edition by Uniwersytet Łódzki, Łódź 2019

Wydane przez Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego

Wydanie I. W.09218.19.0.M

Ark. wyd. 10,4; ark. druk. 13,875

ISBN 978-83-8142-657-2

e-ISBN 978-83-8142-658-9

<https://doi.org/10.18778/8142-657-2>

Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego

90-131 Łódź, ul. Lindleya 8

www.wydawnictwo.uni.lodz.pl

e-mail: ksiegarnia@uni.lodz.pl

tel. (42) 665 58 63

SPIS TREŚCI

| | |
|--|------------|
| Wstęp | 7 |
| I. Oświeceniowa ocena i wizja rodzimego teatru..... | 21 |
| 1. Premiera <i>Natęrtów</i> Józefa Bielawskiego – kulturalne, towarzyskie i polityczne okoliczności powstania polskiej sceny narodowej | 21 |
| 2. Oświeceniowa interpretacja dziejów rodzimego dramatu i teatru..... | 30 |
| 3. Oświeceniowa wizja rodzimego teatru..... | 38 |
| II. Teoretyczne oczekiwania wobec sztuki operowej czasów nowożytnych a praktyka | 47 |
| 1. Opera jako rodzaj sztuki..... | 47 |
| 2. Teoretyczne oczekiwania wobec teatru operowego | 59 |
| 3. Opera jako widowisko | 64 |
| 4. Opera podbija Europę..... | 68 |
| III. Opera na dworze królewskim w Rzeczypospolitej Obojga Narodów | 75 |
| 1. Początki opery w Polsce i działalność władysławowskiemu teatru operowego..... | 75 |
| 2. <i>Inter arma silent Musae</i> . Teatr operowy w odwrocie | 103 |
| 3. Przemiany w sztuce operowej w drugiej połowie XVII wieku..... | 108 |
| 4. Renesans teatru operowego w epoce saskiej..... | 112 |
| IV. Opery wystawiane przez zespoły cudzoziemskie na scenie Teatru Narodowego w latach 1765–1795 | 139 |
| 1. Zmierzch teatru dworskiego. Scena publiczna przejmuje inicjatywę | 139 |

| | |
|---|-----|
| 2. Życie teatralne Warszawy w okresie panowania Stanisława Augusta Poniatowskiego | 143 |
| 3. Wychowawcza rola teatru a sztuka operowa | 149 |
| 4. Doświadczenia muzyczne Stanisława Augusta Poniatowskiego | 152 |
| 5. Występy zespołów francuskich w pierwszym okresie istnienia sceny narodowej (1765–1767) | 158 |
| 6. Występy opery włoskiej w pierwszym okresie istnienia sceny narodowej (1765–1767) | 164 |
| 7. Występy zespołów niemieckich na scenie Teatru Narodowego w latach 1774–1795 | 168 |
| 8. Występy zespołów francuskich na scenie Teatru Narodowego w latach 1774–1795 | 171 |
| 9. Występy zespołów włoskich na scenie Teatru Narodowego w latach 1774–1795 | 174 |
| 10. Gwiazdy operowe na scenie Teatru Narodowego | 181 |
| 11. Charakterystyka dzieł operowych wystawianych na scenie Teatru Narodowego w latach 1765–1795 | 184 |
| 12. U progu polskiej sceny operowej | 188 |
| Zakończenie | 193 |
| Bibliografia | 197 |
| Indeks osobowy | 209 |
| Spis ilustracji | 221 |

WSTĘP

Nie należy do zadania naszego opisywanie faktów muzycznych, które dokonywały się wprawdzie na terytorium Polski, ale nie pochodziły z ducha muzyków polskich, chociaż niewątpliwie miały wpływ, nawet przemożny, na dalszy rozwój kultury muzycznej narodu

– pisał w najważniejszej dla okresu II Rzeczypospolitej syntezie dziejów Polski wybitny polski historyk muzyki Zdzisław Jachimecki¹. Do takich faktów muzycznych profesor Uniwersytetu Jagiellońskiego zaliczył „przede wszystkim historię opery warszawskiej za czasów saskich i pierwszych lat Stanisława Augusta Poniatowskiego”. Jak twierdził uczony,

historię tę wypełniają włoskie nazwiska autorów librett, kompozytorów i wykonawców. Polscy byli tylko – i to w części – słuchacze tych przedstawień, ale nawet i ich musiała nudzić niekiedy monotonna repertuaru opery królewskiej².

Za epokową datę w historii opery polskiej uznał Jachimecki rok 1778, kiedy to wystawiona została *Nędza uszczęśliwiona* – muzykę do niej napisał Maciej Kamieński, którego autor nazwał „Ojcem opery polskiej”, zaznaczając przy tym, że nie był on Polakiem³.

Przemilczenie przez Jachimeckiego, w przywołanym przeze mnie tekście poświęconym muzyce polskiej w okresie XVI–XVIII w., dokonania sceny operowej na ziemiach polskich, wynikało z charakteru dzieła, jakim była synteza dziejów Polski i jej fragment dotyczący

¹ Z. Jachimecki, *Muzyka polska od roku 1572–1795*, [w:] *Polska, jej dzieje i kultura od czasów najdawniejszych do chwili obecnej*, t. II, Warszawa 1927, s. 553.

² Tamże.

³ Tamże.

muzyki polskiej tego czasu. Sam autor, który rozprawę habilitacyjną *Wpływy włoskie w muzyce polskiej od roku 1540 do 1640*⁴, napisał pod kierunkiem Guido Adlera, austriackiego muzykologa i kompozytora, profesora Uniwersytetu Karola Ferdynanda w Pradze i Uniwersytetu Wiedeńskiego, był świadom, że tradycja życia operowego w Polsce sięga pierwszej połowy wieku XVII. Co więcej, wyraźnie zaznaczył, iż „początek i rozkwit opery polskiej przypada na lata panowania Władysława IV”⁵. Przywołał przy tym 11 oper Virgilio Puccitellego i Marco Scacchiego wystawianych na dworze królewskim w Warszawie. Dodał jednak, trzymając się ram merytorycznych artykułu, że

jedynie dotąd realnie zachowanym zabytkiem, pozostającym w związku z operą polską w jej początkach, jest tłumaczenie libretta włoskiej opery *La Liberazione di Ruggiero dall'isola d'Alcina* Ferdynanda Saracinelliego, dokonane przez Stanisława Serafina Jagodyńskiego⁶.

W przytoczonych powyżej konstatacjach Jachimeckiego widać niespójność w podejściu do kategorii, którą określał mianem opery polskiej. Za takie dzieło autor gotów był uznać utwór pochodzący z „ducha muzyków polskich”. Nie przeszkadzało mu to datować „początek i rozkwit opery polskiej” na okres panowania Władysława IV Wazy, kiedy to, jak sam podkreślił, wystawiano opery włoskie, a jedynym zachowanym dowodem mającym atrybut polskości, jest polskie tłumaczenie libretta jednej z nich. Chciałbym przy okazji zaznaczyć, że ustalenie „narodowości” dzieła operowego niejednokrotnie jest zabiegiem niełatwym lub wręcz niemożliwym. Kryterium pochodzenia narodowego twórcy opery może być bowiem wielce zawodne. Po pierwsze, poczucie świadomości narodowej wśród mieszkańców Półwyspu Apenińskiego czy też geograficznego obszaru dzisiejszych Niemiec, pojawia się dopiero w epoce napoleońskiej. Toteż klasyfikacja zjawisk kulturowych jako włoskie lub niemieckie jest, dla okresu poprzedzającego wiek XIX, zabiegiem często umownym. Po drugie, większość

⁴ Z. Jachimecki, *Wpływy włoskie w muzyce polskiej*, cz. 1, 1540–1640, Kraków 1911.

⁵ Z. Jachimecki, *Muzyka polska od roku...*, s. 551.

⁶ Tamże.

dział operowych ma co najmniej dwóch autorów. Jeśli kompozytor i librecista są jednej narodowości, to przypisanie dzieła do określonego kręgu kulturowego nie stanowi problemu. Gorzej, gdy autorzy są różnej narodowości, jak w przypadku dzieł operowych komponowanych przez Wolfganga Amadeusza Mozarta, do których libretta tworzyli Włosi, w tym takie tuzy dramaturgii operowej, jak Pietro Metastasio i Lorenzo Da Ponte. I nawet jeśli pominiemy spór o to, czy Mozart był kompozytorem austriackim czy niemieckim, to nadal będziemy mieli dylemat, czy *Così fan tutte* lub *Don Giovanni* to opery niemieckie (austriackie), czy włoskie. Dylematu „narodowości opery” nie rozwiąże również kryterium narodowości kompozytora. Georg Friedrich Händel, niemiecki kompozytor okresu późnego baroku, był głównym kompozytorem londyńskiej Royal Academy of Music. Jego główne dzieła operowe powstały w Wielkiej Brytanii i przez mieszkańców Wysp Brytyjskich jest traktowany jako kompozytor narodowy na równi z Henry Purcellem, twórcą narodowej opery angielskiej *Dydona i Eneasz*. Giovanni Battista Lulli pochodził z Włoch, ale do historii przeszedł jako Jean-Baptiste Lully, twórca francuskiej opery narodowej. Opery tworzone w drugiej połowie wieku XVIII przez czeskiego kompozytora Josefa Myslivečka, zwanego we Włoszech Boskim Czechem (*divino Boemo*), należą do włoskiego kręgu kulturowego⁷. To samo można powiedzieć o dziełach operowych tworzonych w wieku XIX przez polskiego kompozytora Józefa Michała Ksawerego Poniatowskiego księcia de Monterotondo herbu Ciołek⁸.

Warto podkreślić, że w pierwszych wiekach istnienia opery, dzieło operowe kojarzono przede wszystkim z poetą, a nie z kompozytorem. Na afiszach Teatru Narodowego podkreślano język, w jakim napisano libretto. Afisz z 1783 r. informował: *Don Juan albo ukarany libertyn. Opera we trzech aktach, z włoskiego tłumaczona*. Jeśli libretto zostało napisane w języku polskim, dzieło określano mianem opery oryginalnej.

⁷ W jednej z monografii poświęconej operze czeskiej, Mysliveček jest wzmiankowany zaledwie dwa razy – J. Tyrrell, *Czech opera*, Cambridge 1988, s. 15, 60.

⁸ Patrz R. Golianek, *Opery Michała Józefa Ksawerego Poniatowskiego*, Toruń 2012.

Ludwik Adam Dmuszewski informował, że w 1779 r. na scenie Teatru Narodowego wystawiano „sztuki nowe. [...]”, opera z włoskiego tłum. *Dla miłości zmyślane szaleństwo*, tudzież opera oryginalna, z muzyką Kamińskiego, *Prostota cnotliwa*⁹. Dla przeciętnego widza nazwa opera włoska, francuska, niemiecka czy polska oznaczała po prostu *język*, w jakim dzieło operowe było prezentowane na scenie. Jak słusznie zauważył Piotr Kamiński

W wiekach XVII i XVIII opera była gatunkiem uniwersalnym: z wyjątkiem Francji, która już wówczas kultywowała swoją „specyfikę” (dzięki twórczości sfrancuziałego Włocha...) ¹⁰, wszędzie była taka sama i wszędzie była włoska. W wieku XIX owa „synteza sztuk” stała się kuźnicą tożsamości ludów spragnionych państwa narodowego (Włochy, Niemcy), niepodległości (Czechy, Polska czy nawet... Norwegia) lub po prostu przejrzystych dziejów i czytelnego zbiorowego losu (Rosja)¹¹.

Jedno jest pewne. W swojej genezie opera była produktem włoskim tak pod względem pomysłu, twórców muzyki, jak i akcji dramatycznej oraz języka. Niebawem jednak przybrała różnorodne formy zarówno w samych Włoszech, jak i poza Alpami. Mówiąc najogólniej, w wiekach XVII–XVIII różnice w podejściu do relacji między muzyką a akcją dramatyczną, stopień wykorzystywania chórów i układów tanecznych oraz rozbieżności estetyczne czy tematyczne sprawiły, że zaczęto wyróżniać gatunki operowe, które miały swoje korzenie w określonym obszarze kulturowym i z nim były kojarzone, np. włoska *opera seria* i *opera buffa*, francuska *opéra-ballet* i *opéra comique*, angielska maska i opera balladowa, niemiecki *singspiel*. Nie zmienia to faktu, iż przypisanie utworu operowego do określonego gatunku też może stanowić problem. Mozart w manuskrypcie *Don Giovanniego* określił to dzieło jako *opera buffa*, na niemieckich zaś afiszach z epoki figuruje ono jako *singspiel*. Rozróżnienia gatunkowe pozostawmy spe-

⁹ L. A. Dmuszewski, *Krótką kronika Teatru Polskiego*, Łódź 1991, s. 6. Chodzi oczywiście o Macieja Kamińskiego.

¹⁰ Chodzi o wspomnianego powyżej Giovanniego Battistę Lulliego, który do historii muzyki przeszedł jako Jean-Baptiste Lully.

¹¹ P. Kamiński, *Tysiąc i jedna opera*, t. I, Kraków 2008, s. 142.

cialistom¹², dla zwykłego odbiorcy opery poszukiwanie owych różnic było dzieleniem włosa na czworo. To, co we Włoszech nazywano *opera buffa*, we Francji określano mianem *opéra comique*, w Niemczech *singspielem*, w Rzeczypospolitej zaś operą komiczną lub operetką.

Pierwsze udokumentowane wykonania dzieł operowych w języku polskim pojawiają się w drugiej połowie wieku XVIII. Z pewnością można je było usłyszeć na scenach teatralnych dworów magnackich, takich jak dwór Czartoryskich w Puławach, Ogińskich w Słonimiu, Radziwiłłów w Nieświeżu, Branickich w Białymstoku. Opery w języku polskim wystawiano m.in. w Słonimiu. Jedną z nich, *Filozof zmieniony*, prawdopodobnie autorstwa księcia Michała Kazimierza Ogińskiego, zaprezentowano na słonimskiej scenie w 1771 r. We wstępie do libretta zawarta została pochwała roli i funkcji opery śpiewanej po polsku „Maksym fundamentalnych zbior w sobie zawiera / Prawdła obyczaju dobrego otwiera / Gani występpek, cnotę gruntowną zaleca / Obrzydza zły obyczaj, chęć dobrego wznieca / Opera polska”¹³. Jednak wydarzenia takie jak w Słonimiu miały na ogół charakter okolicznościowy i obejmowały określone kręgi towarzysko-rodzinne, nie wymagały zatem stałych i profesjonalnych zespołów operowych.

Sytuacja uległa zmianie, gdy kierujący Teatrem Narodowym Wojciech Bogusławski postanowił włączyć dramat muzyczny na stałe do repertuaru sceny narodowej. Jak podkreśliła Anna Wypych-Gawrońska, „Bogusławski nie wyobrażał sobie teatru jedynie dramatycznego, rezygnującego z cieszącej się olbrzymią popularnością opery”¹⁴. Taka decyzja wymagała stworzenia stabilnego zespołu złożonego z zawodowych muzyków i profesjonalnych polskich śpiewaków. O tych ostatnich było szczególnie trudno, toteż polscy artyści w czasach początków Teatru Narodowego dopiero nabierali profesjonalnych szlifów na niwie

¹² Przemianom zachodzącym w operze komicznej w XVIII w. poświęciła pracę Hanna Wniszewska, *Dramma giocoso – między opera seria a opera buffa*, Toruń 2013.

¹³ Do Autora, [w:] *Filozof Zmieniony: Opera w Muzyce Reprezentowana Na Zamkowym Theatrum Słonimskim Pod Czas Karnawału R. 1771*, Wilno 1771, s. 2.

¹⁴ A. Wypych-Gawrońska, *Muzyka w polskim teatrze dramatycznym do 1918 roku*, cz. 1, Częstochowa 2015, s. 16.

wokalnej. W Polsce, podobnie jak w innych krajach europejskich, przez długi czas nie funkcjonował model włoski, polegający na oddzieleniu teatru operowego od dramatycznego. Wszystkie formy działalności teatralnej były wspierane muzyką, a ci sami artyści wykonywali zarówno sztuki dramatyczne, jak i spektakle operowe¹⁵. Prezes Rządowej Dyrekcji Teatru Józef Lipiński, w mowie wygłoszonej w 1815 r. z okazji otwarcia Szkoły Dramatycznej podkreślał, że na scenie warszawskiej „toż samo grono aktorów od tragedii, komedii wyższej, oper wielkich, oper mniejszych, wodewilów, melodramatów, dramów i sztuk niższej komiczności wszystkie wystawia”¹⁶. Niemniej jednak pojawienie się teatru publicznego, posiadającego stałą siedzibę, aktorów zdolnych w miarę profesjonalnie zaśpiewać po polsku, i tym samym wystawiać dzieła, które na afiszach można było określić mianem opery polskiej, sprawiało, iż można było zacząć mówić o polskiej scenie operowej.

Decyzja, jaką podjął Bogusławski, wynikała z głębokiego przekonania, że dramat muzyczny będzie się cieszył zainteresowaniem wśród polskiej publiczności. W samej Warszawie grunt do przedstawień operowych był przygotowywany od 1635 r., kiedy to dzięki staraniom Władysława IV Wazy powstał dworski teatr operowy. Tym samym Warszawa była jednym z pierwszych miast europejskich położonych na północ od Alp, które posiadało stałą scenę operową. Co prawda z przerwami, jednak od czasów Władysława IV Wazy, poprzez panowanie Augusta II i Augusta III, po publiczną scenę teatralną powstałą w okresie rządów Stanisława Poniatowskiego, mieszkańcy Warszawy oraz rezydująca w mieście szlachta i magnateria mieli możliwość kontaktu z cudzoziemskimi, zawodowymi trupami operowymi. W latach sześćdziesiątych wieku XVIII ta forma sztuki dramatycznej nie była Polakom obca.

Otwarcie w 1765 r. sceny publicznej było odpowiedzią na wzrost zainteresowania teatrem. Jak zaznacza Wypych-Gawrońska, „przemiany kulturowe, społeczne i obyczajowe poczynszy od drugiej połowy XVIII wieku powodowały ponadto, że muzyczna kultura wido-

¹⁵ Tamże.

¹⁶ *Mowa J. Lipińskiego na otwarcie Szkoły Dramatycznej Teatru Narodowego*, [w:] *Recenzje teatralne Towarzystwa Iksów 1815–1819*, opracował i wstępem opatrzył J. Lipiński, Wrocław 1956, s. 571.

wisk przestała być domeną nielicznych grup społecznych”¹⁷. Teatr dworski Władysława IV był teatrem elitarnym, o dość jednorodnej, jeśli chodzi o status społeczny, widowni. W czasach saskich wprowadzono dystrybucję kolorowych bilecików z numerem miejsca, chcąc w ten sposób kontrolować liczbę widzów oraz nie pozostawiać przypadkowi rozmieszczenia na widowni widzów wywodzących się z różnych warstw społecznych. August III dziwił się, że bywało, iż mimo darmowych spektakli widownia świeciła pustkami. Za panowania Stanisława Augusta Poniatowskiego coraz więcej było widzów gotowych zapłacić za bilet.

Od samego początku opera wywoływała emocje. W czasach saskich dochodziło do publicznych wystąpień odnoszących się do obyczajności poszczególnych zespołów przybywających do Warszawy. Za Stanisława Augusta toczyły się dyskusje na temat społecznej i politycznej roli teatru. Opera miała tę przewagę nad innymi formami teatralnymi, że muzyka niejednokrotnie rekompensowała, niezrozumiały dla wielu odbiorców język, w którym dzieło było wystawiane. W początkach działalności Teatru Narodowego włoskie spektakle operowe cieszyły się większym powodzeniem niż wystawiane przez złożony z Polaków zespół, zwany Aktorami Narodowymi Jego Królewskiej Mości, sztuki polskie.

Niniejsza praca jest opowieścią o operze w Polsce przed powstaniem polskiej sceny operowej. Obejmuje lata 1635–1795 i uwzględnia różne ówczesne formy sceniczno-muzyczne, które w potocznym rozumieniu można określić umownie ogólnym mianem opery. Swoją uwagę koncentruję wyłącznie na dziełach operowych wystawianych przez zespoły cudzoziemskie na dworze królewskim oraz na publicznej scenie narodowej utworzonej pod patronatem Stanisława Augusta Poniatowskiego. Początkowa cezura wiąże się ściśle z dziejami opery. W roku 1635 w Warszawie rozpoczęła działalność pierwsza w Polsce stała scena operowa. Cezurę końcową wyznaczają wydarzenia geopolityczne, które wpłynęły na kondycję polskiego teatru. W 1795 r. Rzeczpospolita zniknęła z mapy Europy. Rok wcześniej odbyła się w stolicy prapremiera *Krakowiaków i górali*, a kilka miesięcy po niej „ojciec teatru polskiego” Wojciech Bogusławski opuścił Warszawę.

¹⁷ A. Wypych-Gawrońska, *Muzyka w polskim teatrze...*, s. 8.

Przez te sto sześćdziesiąt lat operowe gusty Polaków kształtowały zespoły cudzoziemskie, przede wszystkim włoskie, ale także francuskie i niemieckie. Jedynie ostatnie dwie dekady tego okresu to czas, w którym na publicznej scenie teatralnej obok trup cudzoziemskich spektakle operowe zaczęli wystawiać, nabierający profesjonalnych szlifów, Aktorowie Narodowi Jego Królewskiej Mości, dając tym samym początek polskiej scenie operowej. Przez polską scenę operową rozumiem teatr publiczny, posiadający stałą siedzibę oraz profesjonalny zespół polskich śpiewaków. Praca, w określonym przez cezury chronologiczne okresie, poświęcona jest jedynie występom zespołów cudzoziemskich – zarówno tych, które poprzedzały powstanie polskiej sceny operowej, jak i tych, z którymi scena ta rywalizowała w swoich początkach, czyli w ostatnich dwóch dekadach omawianego okresu. Teatr operowy w wykonaniu artystów polskich pojawia się w niniejszej pracy jedynie sygnalnie, kiedy mowa o cudzoziemskich inspiracjach u progu polskiej sceny operowej kształtowanej przez Wojciecha Bogusławskiego. Trudno jest bowiem pisać o polskiej scenie operowej bez uwzględnienia obowiązującego w Europie XVII–XVIII w. kanonu sztuki operowej i sposobu jej inscenizacji, z jakimi publiczność polska miała okazję zetknąć się w latach ową polską scenę operową poprzedzających lub powstawaniu tej sceny towarzyszących. Do obecności operowych zespołów cudzoziemskich w Rzeczypospolitej w okresie staropolskim można odnieść twierdzenie Stanisława Windakiewicza, że są jednym z dowodów stałego współżycia Polski z kulturą Zachodu i w żaden sposób poza nawias badania naukowego usuwane być nie mogą¹⁸. Za najznamienszy przykład oddziaływania teatru europejskiego na świadomość mieszkańców Rzeczypospolitej uznał Windakiewicz stałą operę w Warszawie za panowania Władysława IV Wazy¹⁹.

Jeśli pominąć wydaną w połowie XIX w. pracę Maurycego Karasowskiego *Rys historyczny opery polskiej*²⁰, to z przykrością należy

¹⁸ S. Windakiewicz, *Teatr polski przed powstaniem sceny narodowej*, Kraków 1921, s. 1.

¹⁹ Tenże, *Teatr ludowy w dawnej Polsce*, Kraków 1902, s. 1.

²⁰ M. Karasowski, *Rys historyczny opery polskiej. Poprzedzony szczegółowym poglądem na dzieje muzyki dramatycznej powszechnej*, Warszawa 1859.

stwierdzić, że w literaturze przedmiotu brakuje syntezy poświęconej dziejom polskiej sceny operowej. Jej historia przewija się w licznych syntezach, monografiach i artykułach dotyczących teatru polskiego lub życia muzycznego w Polsce²¹. Tymczasem teatr operowy, obok *komedii dell'arte*, należy do najważniejszych europejskich tradycji scenicznych, które przeniknęły do Polski. W przeciwieństwie do *komedii dell'arte*, która w wieku XVIII zaczęła tracić na znaczeniu, opera na stałe zdomowała się na polskiej scenie. Od początku odgrywała bardzo ważną rolę zarówno estetyczną, jak i społeczną ze względu na swój uniwersalizm, swoją wielokulturowość i narodowość zarazem, a więc cechy, które w mniejszym stopniu występują w dramacie, jako rodzaju sztuki teatralnej. Teatr, obok literatury, szkoły, Kościoła i prasy, był instytucją polskiego życia narodowego. Jednak opera, jak mało która ze sztuk, łączyła wartości narodowe z uniwersalnymi, swojskość i cudzoziemszczyznę, patriotyzm i kosmopolityzm. Jednocześnie już od momentu utraty przez Rzeczpospolitą bytu państwowego rozpoczyna się dyskusja o muzyce narodowej i narodowej operze. Mianem tym w okresie zaborów określane były poszczególne dzieła od *Krakowiaków i górali* poczynając, na *Halce* kończąc. Jest jeszcze jedna właściwość zdecydowanie wyróżniająca operę od innych widowisk. Można ją określić współczesnym terminem superprodukcja. Tę cechę niepodzielnie zmonopolizowała opera do czasów, gdy swój wynalazek zaprezentowali światu bracia Lumière. Spektakl operowy wzbudzał zainteresowanie nie tylko ze względu na akcję dramatyczną, wzbogacającą oprawą muzyczną, ale także z uwagi na scenografię, rozwiązania techniczne i bogactwo kostiumów. Opera pobudzała wyobraźnię, „zapierała dech w piersiach”, pozwalała uciec od trosk dnia codziennego. Uniwersalizm i widowiskowość przesłania operowego sprawiały, że na widowni gromadzili się widzowie różnych narodowości.

Zważywszy na powyższe przesłanki, odważyłem się, jako historyk idei i świadomości społecznej, podjąć trud opracowania zarysu dziejów opery w Polsce od jej początków do 1918 r. Niniejsza praca

²¹ Obszerną monografię poświęconą polskiej nauce o teatrze napisał Milan Dariusz Lesiak, *Polska nauka o teatrze w latach 1945–1975*, Wrocław 2008.

jest pierwszą z planowanej edycji i w przeważającej mierze obejmuje okres, w którym opera była już w Polsce obecna, ale nie istniała jeszcze polska scena operowa. Należy zaznaczyć, że literatura przedmiotu przez długi czas niewiele uwagi poświęcała dziejom opery w Polsce w okresie poprzedzającym prapremierę *Nędzy uszczęśliwionej*.

Pierwszym historykiem teatru polskiego, który bardzo ogólnie i wybiórczo pisał o występach operowych zespołów cudzoziemskich w Warszawie, był Ludwik Adam Dmuszewski. W rozprawie *Krótką kroniką teatru polskiego*, publikowanej w latach 1814–1817 na łamach „Rocznika Teatru Narodowego Warszawskiego”²², Dmuszewski pominął teatr władysławowski, jednym zdaniem wspomniął o operach włoskich wystawianych za czasów Augusta III, częściej natomiast, ale równie ogólnikowo, przywoływał występy zespołów włoskich w okresie panowania Stanisława Augusta Poniatowskiego. Więcej uwagi trupom cudzoziemskim występującym na scenie Teatru Narodowego poświęcił Wojciech Bogusławski w wydanych w 1820 r. *Dziejach Teatru Narodowego*²³. O występach zespołów włoskich za panowania Augusta III wzmiankował Karol Kurpiński²⁴. O teatrze operowym za czasów Władysława IV i Augusta II nie wspomniął również pianista, kompozytor i krytyk muzyczny Jan Kleczyński, przekonany, iż „opera była taką nowością dla publiczności, że za Augusta III dawane DARMO [podkr. – red.] przedstawienia nie mogły ściągnąć słuchaczy”²⁵. Na owo pominięcie nie zareagował Józef Brzozowski, który z pozycji czytelnika podjął dyskusję z artykułem Kleczyńskiego²⁶. Na rolę teatru operowego za panowania Władysława IV zwrócił uwagę wspominany już Stanisław Windakiewicz. Według tego badacza, aby dojrzeć do teatru

²² L. A. Dmuszewski, *Krótką kroniką teatru polskiego*...

²³ W. Bogusławski, *Dzieje Teatru Narodowego: na trzy części podzielone oraz Wiadomość o życiu sławnych artystów*, Warszawa 1965.

²⁴ [K. Kurpiński], *O operze polskiej*, „Tygodnik Muzyczny” 1820, nr 25.

²⁵ J. K. [Jan Kleczyński], *Opera polska przed i po... Halce*, „Echo Muzyczne Teatralne i Artystyczne” 1885, nr 91.

²⁶ J. Brzozowski, *W sprawie początków opery polskiej*, „Echo Muzyczne Teatralne i Artystyczne” 1885, nr 97.

musiało nasze społeczeństwo przejść przez całą skalę wrażeń, ażeby dojść do recepcji tak doskonałych wzorów. W tej pracy, że tak powiemy, wychowawczej, odegrały znakomitą rolę zagraniczne trupy aktorskie, które na dłuższy czas do Polski zawitały i już z gotową sztuką nasze społeczeństwo obznajmiały. Pobyt ich należy uznać za wybitne ogniwo w procesie asymilacyjnym obcych literatur, który teatr nasz musiał przebyć na równi z teatrami zagranicznymi. [...] Trupa włoska bawiła u nas przez lat piętnaście, od r. 1633 do r. 1648, i zawdzięcza powołanie do Polski predylekcji króla Władysława IV dla opery polskiej²⁷.

Ten sam autor w pracy *Teatr polski przed powstaniem sceny narodowej* podkreślił znaczenie cudzoziemskich trup operowych dla rozwoju sztuki teatralnej w Polsce w czasach saskich²⁸. Na obecność spektakli operowych w Polsce w XVII i XVIII w. zwrócił również uwagę krytyk muzyczny i historyk muzyki Aleksander Poliński²⁹. Jednak dopiero muzykolog i dyrygent operowy Zygmunt Latoszewski docenił w pełni wpływ występów cudzoziemskich zespołów operowych na rozwój polskiej kultury muzycznej.

Na poziomie tak niezwykle wysokim stojąca opera musiała jak najkorzystniej wpłynąć na upodobania słuchaczy, i czynić ich wybrednymi, a poza tym musiała wybitnie pobudzić w nich zamiłowanie do sztuki teatralnej. Udało się to tak dalece, że posiadanie teatru uważano odtąd wśród arystokracji polskiej za rzecz naturalną, a zatem konieczną³⁰.

Zainteresowanie badawcze teatrem operowym w Polsce przed powstaniem sceny narodowej wzrosło po drugiej wojnie światowej. Problematykę tę przywoływano w licznych artykułach dotyczących teatru w Polsce w czasach saskich i dobie stanisławowskiej, zamieszczanych na przestrzeni lat w „Pamiętniku Teatralnym”. Istnienie opery na dworze saskim zauważyła Karyna Wierzbicka-Michalska³¹. Życiu operowemu

²⁷ S. Windakiewicz, *Teatr Władysława IV. 1633–1648*, Kraków 1893, s. 4.

²⁸ Tenże, *Teatr polski przed...*

²⁹ A. Poliński, *Dzieje muzyki polskiej w zarysie*, Lwów 1907.

³⁰ Z. Latoszewski, *Opera w Polsce przedrozbiorowej*, „Wiadomości Muzyczne” 1925, nr 2, s. 46–47.

³¹ K. Wierzbicka-Michalska, *Teatr warszawski za Sasów*, Wrocław 1964.

za czasów Władysława IV i Sasów poświęcona została pokonferencyjna, zbiorowa monografia³². Do spektakli operowych w dobie stanisławowskiej nawiązywał Mieczysław Klimowicz³³. Wpływ opery włoskiej na rozwój sceny narodowej odnotował Zbigniew Raszewski w dziele poświęconym Wojciechowi Bogusławskiemu³⁴. Żywotności sceny operowej w okresie panowania Władysława IV Wazy poświęciła monografię Karolina Targosz-Kretowa³⁵. Operą w teatrze władysławowskim, połączoną z filologiczną analizą poszczególnych utworów, zajmowała się Anna Szweykowska³⁶. Trudny do przecenienia wkład do badań nad operą włoską w Polsce wniósł profesor Istituto di Lingue e Letterature dell'Europa Orientale w Mediolanie Andrzej Kapłon. Jego praca *Opera włoska w Warszawie 1784–1794. (Na tle europejskim)*³⁷ przyjęta została przez znawców przedmiotu z dużym uznaniem. Mieczysław Klimowicz we wspomnieniu pośmiertnym pisał:

Była to wówczas rozprawa nowatorska; jeden z recenzentów, Zbigniew Raszewski, stwierdził, że Kapłon udowodnił tezę o Warszawie jako ważnym europejskim centrum włoskiej kultury operowej, którym została zarówno dzięki charakterowi repertuaru, jak i poziomowi wykonania, i że starał się także ukazać, iż podobnie jak przedtem łacina i teatr francuski – włoska opera stała się sztuką uniwersalną i inspirowany przez nią Bogusławski doprowadził w Polsce do powstania narodowej odmiany tego gatunku³⁸.

³² *Opera w dawnej Polsce na dworze Władysława IV i królów saskich. Studia i materiały*, red. J. Lewański, Wrocław 1973.

³³ M. Klimowicz, *Początki teatru stanisławowskiego (1765–1773)*, Warszawa 1965.

³⁴ Z. Raszewski, *Bogusławski*, t. I–II, Warszawa 1972.

³⁵ K. Targosz-Kretowa, *Teatr dworski Władysława IV (1635–1648)*, Kraków 1965.

³⁶ A. Szweykowska, *Dramma per musica w teatrze Wazów (1635–1648). Karta z dziejów barokowego dramatu*, Kraków 1976.

³⁷ A. Kapłon, *Opera włoska w Warszawie 1784–1794. (Na tle europejskim)*, „Prace Literackie” 1979, t. XX [„Acta Universitatis Wratislaviensis” nr 457].

³⁸ M. Klimowicz, *Andrzej Kapłon (31 lipca 1940 – 27 czerwca 1995)*, „Pamiętnik Literacki” 1997, z. 1, s. 222.

Najszerzej, jak do tej pory, działalność zespołów cudzoziemskich na niwie operowej w epoce saskiej i w dobie stanisławowskiej, zaprezentowała – w trzech osobnych monografiach – znawczyni historii muzyki czasów nowożytnych Alina Żórawska-Witkowska³⁹.

W swojej pracy wykorzystałem dorobek polskiej nauki zajmującej się teatrem staropolskim i oświeceniowym, uwzględniający dzieje sceny operowej w tym okresie. Podchodząc z całą atencją do ustaleń historyków teatru i historyków muzyki oraz korzystając ze zgromadzonego przez nich materiału źródłowego, starałem się ukazać dzieje opery w omawianych latach z punktu widzenia historyka idei i świadomości społecznej.

Rozdział pierwszy (*Oświeceniowa ocena i wizja rodzimego teatru*) dotyczy tego momentu dziejów teatru w Polsce, który uchodzi za początek polskiej sceny narodowej i traktowany jest jako narodziny Teatru Narodowego. Wychodząc od premiery *Natętów* Józefa Bielawskiego, jako wydarzenia towarzysko-kulturalnego i politycznego, uwagę skoncentrowałem na polskiej oświeceniowej interpretacji dziejów rodzimego dramatu i teatru oraz na towarzyszącej jej dyspucie na temat funkcji, jaką winna pełnić scena teatralna. Interesowało mnie, czy i jakie miejsce w owym dyskursie zajmowała opera.

Rozdział drugi (*Teoretyczne oczekiwania wobec sztuki operowej czasów nowożytnych a praktyka*) jest próbą określenia miejsca, jakie zajmował dramat muzyczny (opera) w opinii teoretyków dramatu, czyli krytyków, a jakie wśród pospolitego odbiorcy, a więc widza. Interesował mnie pogląd na operę jako rodzaj sztuki, teoretyczne oczekiwania wobec teatru operowego, praktyczne wykorzystanie sceny operowej jako ówczesnej superprodukcji, która podbiła sceny europejskie.

W rozdziale trzecim (*Opera na dworze królewskim w Rzeczypospolitej Obojga Narodów*) i czwartym (*Opery wystawiane przez zespoły cudzoziemskie na scenie Teatru Narodowego w latach 1765–1795*) starałem się nakreślić syntetyczny rys działalności cudzoziemskich zespołów operowych w omawianym okresie na dworze królewskim oraz

³⁹ A. Żórawska-Witkowska, *Muzyka na dworze i w teatrze Stanisława Augusta*, Warszawa 1995; *taż*, *Muzyka na dworze Augusta II w Warszawie*, Warszawa 1997; *taż*, *Muzyka na polskim dworze Augusta III*, cz. 1, Lublin 2012.

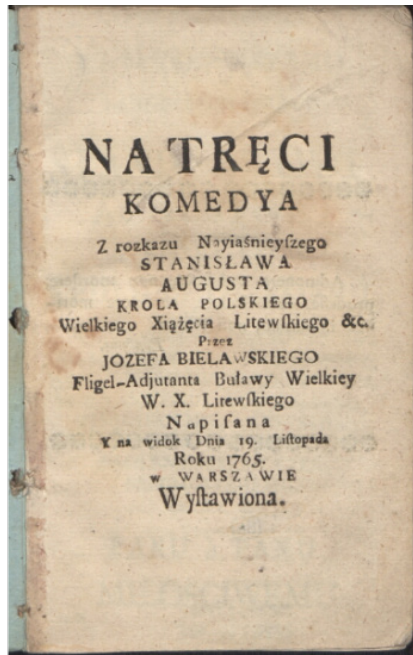
na scenie utworzonego w 1765 r. w Warszawie teatru publicznego, biorąc pod uwagę proponowany przez nie repertuar, jego poziom artystyczny, ocenę krytyki, zainteresowanie ze strony publiczności oraz europejski kontekst dziejów opery i jej gatunków, z uwzględnieniem rodzimych uwikłań politycznych. Ponieważ powołanie do życia sceny publicznej wiązało się z powstaniem Teatru Narodowego, więc ostatni podrozdział rozdziału czwartego jest krótką informacją o wpływie występujących w Warszawie zespołów cudzoziemskich na kształtującą się wówczas polską scenę operową. Problem ten potraktowałem jedynie sygnalnie, gdyż choć w swojej treści związany jest z tematem niniejszej pracy, to jednak zasługuje na głębszą refleksję przy okazji rozważań o początkach polskiej sceny operowej.

Na ostateczny kształt niniejszej pracy miały wpływ niezwykle cenne i życzliwe uwagi oraz sugestie Profesora Krzysztofa Kurka, za które serdecznie dziękuję. Staralem się w większości je uwzględnić, choć zapewne nie zawsze w dostatecznym zakresie. Dotyczy to głównie kwestii wpływu cudzoziemskich zespołów na kształtującą się w latach 1778–1794 polską scenę operową, którą to kwestią zamierzam zająć się szerzej w następnej pracy.

I

OŚWIECENIOWA OCENA I WIZJA RODZIMEGO TEATRU

1. Premiera *Natręć* Józefa Bielawskiego – kulturalne, towarzyskie i polityczne okoliczności powstania polskiej sceny narodowej



Ryc. 1. Strona tytułowa komedii Józefa Bielawskiego *Natręci* wydanej
w Warszawie w 1765 r.

Źródło: <https://polona.pl/item/natreci-komedyja-z-rozkazu-stanislawa-augusta,MzAwMDA5Mzk/#info:metadata> (dostęp: 28.06.2019)

W roku 2015 minister kultury Bogdan Zdrojewski ogłosił w siedzibie Teatru Narodowego program obchodów 250-lecia teatru publicznego w Polsce. Rocznicy tej towarzyszyła niezwykle ciekawa i godna polecenia dyskusja wokół kwestii – Teatr publiczny czy narodowy?¹ Pozostawiając ten spór na marginesie, przypomnę tylko, iż w świadomości społecznej początek polskiej sceny publicznej/narodowej wiązany jest z premierą komedii Józefa Bielawskiego *Natęci*². Premiera ta odbyła się w jeden z listopadowych wieczorów 1765 r. w nieistniejącym już dziś budynku teatralnym, pochodzącym z czasów saskich, zwanym Operalnią. Jak wiemy ani sama sztuka, ani jej autor jako twórcy innych dzieł nie wpisali się do kanonu polskiej literatury dramatycznej. Sam Bielawski w opinii współczesnych uchodził raczej za grafomana niż literata i był obiektem licznych drwin³. Ignacy Kra-

¹ Patrz: P. Kencki, *Tradycje Sceny Narodowej*, „Pamiętnik Teatralny” 2015, z. 3–4, s. 258–269; A. Kruczyński, *Teatr publiczny – od staropolskich początków*, „Scena” 2015, nr 1, s. 2–4; blok tekstów zamieszczonych w majowym numerze miesięcznika „Teatr” 2015, nr 5; artykuł Dariusza Kosińskiego, *Nie „czy”, tylko i... i...* zamieszczony na stronie e-teatru 1 czerwca 2015; cykl esejów napisanych przez wybitne postaci polskiego życia teatralnego z okazji 250. rocznicy otwarcia Teatru Narodowego. Wśród autorów są: Joanna Krakowska, Michał Zadara, Małgorzata Dziewulska, Tomasz Rodowicz, Wojciech Dudzik, Dariusz Kosiński, Piotr Morawski, Olgierd Łukaszewicz, Marek Beylin, Paul Allain. Teksty dostępne w internecie na http://www.250teatr.pl/idea,teatr_publiczny_-_narracje.html (dostęp: 24.08.2016). O „Polu gry: publiczny versus narodowy” pisał P. Morawski, *Oświecenie. Przedstawienia*, Warszawa 2017, s. 45–53.

² O kultywowaniu tego wydarzenia jako początku sceny narodowej patrz A. Kuligowska-Korzeniewska, *Pamięć roku 1765*, „Pamiętnik Teatralny” 2015, z. 3–4, s. 313–329. Na znaczenie tradycji teatralnej przed rokiem 1765 zwrócił uwagę Patryk Kencki: „W fenomenie Sceny Narodowej możemy dostrzec tradycje teatrów staropolskich, a więc dawnych scen narodowych”. Autor traktuje „widowiska staropolskie jako pierwsze sceny narodowe – zapisywane małymi literami – teatr narodowy” – P. Kencki, *Tradycje Sceny Narodowej...*, s. 263, 269.

³ Patrz J. Kott, *Bielawski i Bielawscy*, „Pamiętnik Literacki” 1950, z. 3–4, s. 394 i n.; R. Kaleta, *W kręgu A. K. Czartoryskiego*, „Pamiętnik Teatralny” 1966, z. 1–4, s. 184 i n.; P. Morawski, *Oświecenie...*, s. 91 i n.

sicki, wtajemniczony w przedpremierowe prace, starał się na łamach „Monitora”, przygotować widzów na być może nie najlepszej jakości spektakl i sięgając do historii, przypominał, że początki teatru greckiego i francuskiego również były bardzo skromne⁴. Jednak, wbrew jego obawom, „przedstawienie odbyło się w atmosferze sukcesu zarówno aktorów, jak i autora”⁵. Komedia Bielawskiego odniosła sukces i doraźny, i historyczny. Doraźny, gdyż pierwsza jej inscenizacja była niespotykanym dotąd w Warszawie wydarzeniem towarzyskim, teatralnym i politycznym. Historyczny, ponieważ przeszła do annałów teatru jako punkt zwrotny w dziejach sceny polskiej. Ten honor *Natęci* zawdzięczają oświeceniowej interpretacji dziejów dramatu polskiego i sceny polskiej, która to interpretacja sprowadzała się do konkluzji, że polski dramat i polska scena teatralna, która była jego integralną częścią, narodziły się właściwie dopiero w epoce oświecenia⁶. Premiera *Natęci* była i pozostaje do dziś sukcesem oświeceniowej narracji o dziejach sceny polskiej. Innej narracji, nawiasem mówiąc, wówczas nie było. Natomiast towarzyszyła jej, nie spotykana do tamtej pory, wizja teatru obdarzonego – jak byśmy to dziś określili – misją publiczną. Wizja ta poskutkowała w efekcie, choć nic na to początkowo nie wskazywało, narodzinami rodzimej opery.

Przedsięwzięcia teatralne podejmowano w Rzeczypospolitej na dworze królewskim (zwłaszcza za panowania Władysława IV Wazy i Augusta III), dworach magnackich oraz w kolegiach prowadzonych między innymi przez teatynów, pijarów i jezuitów. Teatr królewski

Powstał nawet utwór w formie operowej autorstwa Stanisława Kostki Potockiego, *Zejście Bielawskiego do prewetu. Opera w jednym akcie*, [w:] *Anegdoty i sensacje obyczajowe wieku Oświecenia w Polsce*, red. R. Kaleta, Warszawa 1958, s. 52.

⁴ „Monitor” 1765, nr 50, s. 390–391.

⁵ M. Klimowicz, *Początki teatru stanisławowskiego (1765–1773)*, Warszawa 1965, s. 170.

⁶ Z tym poglądem „podzielanym skądinąd i rozpowszechnianym przez licznych autorów książek naukowych” polemizuje, niezwykle udanie, Barbara Judkowiak w pracy, *Wzgardzony wielogłos. Kultura teatralna czasów saskich i jej tradycje*, Poznań 2007.

oraz teatry magnackie stanowiły nieodłączny element kultury dworskiej, były jednak teatrami zamkniętymi, o określonym profilu, skierowanymi do konkretnej grupy odbiorców⁷. Występujące tam zespoły polskie miały charakter amatorski, jeśli zaś dochodziło do występów zespołów zawodowych, co w przypadku dworów magnackich nie było rzadkością, a w przypadku dworu królewskiego niemalże regułą, były to towarzystwa cudzoziemskie. Teatr stanowił część reprezentacji i manifestowania potęgi władcy. Teatry magnackie naśladowały modę dworską i były ważnym elementem podnoszącym prestiż ich właścicieli. Teatry szkolne, prowadzone przez zakony, miały różnego odbiorcę. Teatyni i pijarzy prowadzili teatr zamknięty. Pierwsi ograniczali swe ambicje do arystokracji, drudzy pragnęli wykształcić przywódców ówczesnego życia politycznego⁸. Jezuiti starali się oddziaływać na jak najszerze kręgi odbiorców, pełniąc tym samym bardzo ważną funkcję społeczną⁹. Teatry konwiktowe, angażujące do przedstawień swoich uczniów, odgrywały nie tylko ważną rolę edukacyjną, wychowawczą i integracyjną, ale również religijno-propagandową i – wychodząc poza mury szkolne, jak to było w przypadku jezuitów – stawały się teatrami masowymi¹⁰. Przykładem barokowego widowiska o charakterze religijnym, przeznaczonego dla szerszego odbiorcy, jest opera pasyjna, anonimowego autora, pochodząca z 1663 r. *Utarczka krwawie wojującego Boga...*¹¹ Jak podkreślił Zbigniew Raszewski, sztuka teatru w Rzeczypospolitej

⁷ Patrz Z. Raszewski, *Krótką historia teatru polskiego*, Warszawa 1990, s. 44–54.

⁸ J. Kott, *Główne problemy teatru w dobie Oświecenia*, [w:] *Teatr Narodowy w dobie oświecenia. Księga pamiątkowa sesji poświęconej 200-leciu Teatru Narodowego*, Wrocław 1967, s. 13.

⁹ Patrz J. Poplatek, *Studia z dziejów jezuickiego teatru szkolnego w Polsce*, Wrocław 1957.

¹⁰ Na temat teatru jezuickiego jako miejskiego teatru masowego patrz B. Judkowiak, *Wzgardzony wielogłos...*, s. 146–166.

¹¹ *Utarczka krwawie wojującego Boga i Pana zastępów za grzechy narodu ludzkiego na nieśmiertelną pamiątkę Wielko Piątkowymi scenami i na zbudowanie audytora reprezentowana*, „Pamiętnik Teatralny” 1960, z. 3–4, s. 415–437.

otrzymywała coraz to nowe formy inscenizacyjne i organizacyjne. Do połowy XVIII w. przeszła właściwie wszystkie etapy rozwoju, jaki dokonywał się na Zachodzie, prócz jednego, niestety z uwagi na potrzeby, jakie teatr zaczął zaspokajać, właśnie najważniejszego¹².

Brakowało w Polsce profesjonalnego teatru zawodowego, złożonego z profesjonalnych aktorów, grających w języku polskim¹³. Według Raszewskiego

ogólny kryzys kultury przypadający na stulecie 1650–1750 opóźnił profesjonalizację teatru narodowego. Język polski bynajmniej nie zniknął ze sceny, utrzymywał się jednak wyłącznie w przedstawieniach – wedle naszych pojęć – amatorskich. Teatr zawodowy, często świetnie zorganizowany i nieraz wysokiej klasy, był wtedy u nas teatrem obcojęzycznym. Aktorów miewał cudzoziemskich, grywał po włosku, po francusku, po niemiecku, przeważnie dla wybranych¹⁴.

Amatorskie zespoły polskie wystawiały przede wszystkim sztuki obce w oryginale lub w polskim przekładzie. Nie brakowało także sztuk polskich pisanych przez amatorów, którymi bardzo często byli sami mecenas-magnaci lub członkowie ich rodzin. Tymczasem w Europie teatr zawodowy wystawiający sztuki w języku rodzimym, a więc innym niż włoski i francuski, rozwijał się od lat dwudziestych wieku XVIII, głównie w krajach niemieckich i skandynawskich, przy czynnym

¹² Z. Raszewski, *Bogusławski*, t. I, Warszawa 1972, s. 61.

¹³ Stanisław Ozimek uważał, że w czasach saskich istniały polskie wędrownie trupy zawodowych aktorów. Nazwał ich – „aktorami »bez historii«”. Zdaniem tego badacza, w okresie kiedy kompletowano zespół mający wystawić *Natętów*, „o komediantach polskich trup zawodowych wiadano zapewne więcej, niż to się śniło do niedawna badaczom teatru za Sasów, ale i ci aktorzy »bez historii«, prawdopodobnie podówczas całkowicie rozproszeni, nie stali się trzonem zespołu polskiej sceny publicznej. Rok 1765 miał witać nowe pokolenie aktorów zawodowych polskiego teatru publicznego” – S. Ozimek, *Udział „Monitora” w kształtowaniu Teatru Narodowego* (1765–1785), Wrocław 1957, s. 65. Na temat zawodowych aktorów w okresie staropolskim wspominał Z. Raszewski, *Jeszcze o staropolskim teatrze zawodowym*, „Pamiętnik Teatralny” 1955, z. 2, s. 150–157.

¹⁴ Z. Raszewski, *Bogusławski...*, s. 62.

poparciu lokalnych władców. W 1756 r. z inicjatywy cesarzowej Elżbiety taka instytucja powstała w Petersburgu¹⁵.

Wobec skromnej oferty dostarczanej przez teatry konwiktowe i, w praktyce niedostępnej dla szerszego ogółu, oferty dworskiej, inicjatywa Stanisława Augusta Poniatowskiego otwarcia sceny zarządzanej przez prywatną antrepryzę, wspomaganą mecenatem dworskim, dostępną dla każdego, kto wykupił bilet, opartą nie tylko na zawodowych zespołach obcych, ale również na profesjonalnej trupie rodzimej, musiała budzić zainteresowanie, tym bardziej że napięcie wzrastało stopniowo. Już od maja 1765 r. występował w Operalni zespół komedii francuskiej. Od sierpnia prezentowała tam swoje zalety opera włoska. Z niecierpliwością zatem musiano czekać na występ Aktorów Narodowych Jego Królewskiej Mości, którzy mieli grać w języku ojczystym sztuki autorów polskich. Nic dziwnego zatem, że 19 listopada 1765 r. o godzinie szóstej wieczorem w Operalni, położonej w Ogrodzie Saskim, stawił się komplet widzów, z Jego Królewską Mością na czele. Przedstawienie zyskało przychylne oceny, o czym donosił agent księcia saskiego Franciszka Ksawerego, Jan Heine¹⁶. O powodzeniu zespołu polskiego pisała w jednym z listów księżna z Lubomirskich Radziwiłłowa¹⁷. Literatura przedmiotu zgodnie podkreśla, że spektakl odniósł sukces, sztuka zaś, wywołując zarówno pozytywne, jak i negatywne emocje, utrzymała się w repertuarze

¹⁵ Szerzej na temat początków teatru narodowego: K. Wierzbicka-Michalska, *Teatr w Polsce w XVIII wieku*, [w:] *Dzieje teatru polskiego*, red. T. Sivert, t. I, Warszawa 1977, s. 11–16.

¹⁶ Teatralne archiwum agenta saskiego w Warszawie, Jana Kazimierza Heine, jest nieocenionym dostarczycielem informacji na temat polskiego życia teatralnego okresu stanisławowskiego. *Teatr Narodowy 1765–1766. Raporty szpiega. Podpatrzył i opisał Jan Heine, agent Franciszka Xawerego królewicza polskiego księcia regenta saskiego*, przeł. M. Klimowicz, Warszawa 1962, s. 14.

¹⁷ „Trupa polska debiutowała wczoraj z całym możliwym powodzeniem. Pierwsze to przedstawienie zgromadziło ogromną publiczność. Co było dla mnie przedmiotem największego podziwu to śmiałość i dobra postawa tych ichmościów, po raz pierwszy występujących” – *Listy ks. z Lubomirskich Radziwiłłowej, miecznikowej litewskiej, do Jana Klemensa Branickiego, hetmana w.k. i do ks. Betańskiego, jego sekretarza*, zebrał i ułożył Kazimierz Waliszewski, „Niwa” 1883, t. XXIV, z. 205–210, s. 463.

do końca pierwszego okresu istnienia sceny narodowej, czyli do kwietnia roku 1767, kiedy to teatr stanisławowski zaprzestał czasowo swojej działalności¹⁸. Warto dodać, iż okoliczności towarzyszące premierze *Natętów* dały Heinemu okazję do wniesienia własnej cegiełki w budowę negatywnego stereotypu Polaka¹⁹.

Wspomniane powyżej negatywne i pozytywne emocje wokół sztuki Bielawskiego spowodowane były tym, że premiera *Natętów* była nie tylko wydarzeniem towarzysko-kulturalnym, ale także politycznym. Tak zresztą była odbierana cała teatralna inicjatywa Stanisława Augusta Poniatowskiego. Istotą szlacheckiego tradycjonalizmu była postawa antykrólewska. U jej źródeł stało szczytne przekonanie o konieczności obrony wolności przed majestatem. Tymczasem majestat poprzez różnorodne instytucje, z teatrem włącznie, starał się kształtować nowy wzorzec obywatela, spełniającego obowiązki wobec ojczyzny²⁰. W jednym z artykułów zamieszczonych w „Monitorze” krytykowano radykalny model republikanizmu, próbując na nowo określić powinności obywatela wobec kraju. Mentorem owej zmiany miał być nie kto inny, tylko Stanisław August Poniatowski:

Wielkość tych obowiązków jasnie, dokładnie, i nie porównanie wyluszczyłeś w cieniach zeszłego bezskutecznie Panowania spoczywający MONITORZE, i w nie odrodnym żyjący Potomku, w pomyślniejszych teraz Rzeczypospolitej pod mądrym i łaskawym rządcą losach²¹.

Fraza ta wybrzmiała dobitniej w epilogu *Natętów*, gdy ze sceny padły słowa:

¹⁸ M. Klimowicz, *Początki teatru...*, s. 169 i n.

¹⁹ Heine, informując swego protektora, księcia regenta saskiego, o premierze *Natętów*, pisał m.in.: „Komedia sama w sobie słusznie, jak wszyscy mówią, może nazywać się polską, gdyż w nadzwyczajnym ścisku tłum, który przybył do teatru, nie tylko okropnie hałasował, ale nadto porządnie przetrząsnął kieszenie, stąd mnóstwo zegarków, tabakierek, chustek do nosa etc. postradało właścicieli” – *Teatr Narodowy 1765–1766. Raporty szpiega...*, s. 14.

²⁰ Szerzej na ten temat: A. M. Stasiak, *Patriotyzm w myśli konfederatów barskich*, Lublin 2005, s. 134–138.

²¹ „Monitor” 1765, nr 33 (17 lipca), s. 258–259.

Ty pierwszy, Stanisławie, przez miłość narodu, / Szukasz drogą widoków lepszego w nim płodu. / I chcesz, aby przykładem wszystkich innych krajów / Wyzuł się pod Twą władzą ze złych obyczajów²².

Obóz republikański, obawiając się, że teatr będzie narzędziem królewskiej propagandy, bił na alarm, jeszcze zanim scena narodowa rozpoczęła swoją działalność. Jeden z czołowych obrońców złotej wolności szlacheckiej Feliks (Szczęsny) Czacki w liście do redakcji „Monitora”, napisanym w 1765 r., jako przestrożę przywoływał przykład Peryklesa, który, wedle autora, widowiskami publicznymi mamił lud, aby poniżyć szlachtę i uzyskać władzę absolutną:

Perykles, chcąc w Atenach poniżeniem stanu szlacheckiego przez podobanie się ludowi absolutnie sobie przywłaszczyć rządy, pomnożył publiczne mu widoki i na nie ze skarbu publicznego wydatki wyznaczył...²³

Dążenie do „poniżenia stanu szlacheckiego” w celu wprowadzenia rządów absolutnych, przedstawiciele obozu republikańskiego widzieli m.in. w przesłaniu *Natrętów*. Według relacji Heinego, sztukę Bielawskiego można było „łatwo odczytać jako paszkwil na wszystkie tutejsze urzędnictwa krajowe i zwyczaje szlachty. Ci, którzy są ponad to, śmieją się, rozsądniejsi, rozgniewani, mówią, że jest za wcześnie na układanie takich sztuk”²⁴. Właścicielka żeńskiej pensji dla dziewcząt szlacheckich Madame de Gibbes pisała w liście do Marianny Potockiej, że w osobie sejmikowego szlachcica autor odkrywał wszelkie przywary publiczne. Nadmieniała jednak, że kpiny z własnego narodu budzą jej sprzeciw²⁵.

²² J. Bielawski, *Natręci. Komedia z rozkazu Najjaśniejszego Stanisława Augusta Króla Polskiego, Wielkiego Księcia Litewskiego etc. przez Józefa Bielskiego fligel-adiutanta Buławy Wielkiej W.X. Litewskiego napisana i na widok dnia 19. listopada roku 1765 w Warszawie wystawiona*, oprac. P. Kencki, „Pamiętnik Teatralny” 2015, z. 3–4, s. 83.

²³ List XIV na karty „Monitora”, [w:] *Listy z okoliczności „Monitorów” od przyjaciela do przyjaciela pisane*. Rkps. Biblioteka Czartoryskich, sygn. 1195. Przedruk: S. Ozimek, *Udział „Monitora”...*, s. 201.

²⁴ *Teatr Narodowy 1765–1766. Raporty szpiega...*, s. 15.

²⁵ „Słyszę, że się polska komedia dobrze udała, ale ja to nie apróbuję *de se moquer de sa propre nation*, prezentowali prawdziwego sejmikowego szlachcica,

Fakt, iż warstwami szczególnie aktywnymi politycznie były arystokracja i szlachta, musiał wpłynąć na atmosferę wokół teatru. Obie te grupy stanowiły trzon widowni teatralnej, przy czym dominowała szlachta, zajmująca przede wszystkim parter, który decydował o teatralnej frekwencji, a tym samym o losie sztuki. W teatrze stanisławowskim galeria i paradyz nie miały jeszcze dużego znaczenia. Zasiadający tam widzowie wywodzili się z warstw niższych, ubogich, a cena biletu równała się zarobkom z kilku dni ich ciężkiej pracy. Dla nich teatr był czymś zupełnie nowym. Toteż aproba lub dezaproba widzów z parteru, gdzie dominowała szlachta, znaczyła najwięcej²⁶. W okresie, w którym polaryzacja sceny politycznej wykształciła dwa obozy, republikański i królewski, bywanie w Operalni, w której działała antrepryza subwencjonowana przez króla, mogło być postrzegane jako deklaracja polityczna. Być może była to jedna z przyczyn stale słabnącej frekwencji na polskich spektaklach w pierwszym okresie istnienia sceny narodowej. O jej zamknięciu, w kwietniu 1767 r., przesądziły wydarzenia natury politycznej, związane ze sprawą dysydentów, spowodowaną działalnością ambasadora rosyjskiego Nikołaja Repnina. W ten sposób, jak konstatował jeden z bliskich współpracowników króla i współtwórca sceny narodowej, książę Adam Kazimierz Czartoryski: „Słabym [...] początkom założonego teatru, przez kilka lat nowe burze koniec przyniosły”²⁷. Od 1774 r. kiedy, w atmosferze sejmu rozbiorowego, wznowiona została działalność sceny publicznej²⁸, polityka była już stale obecna w życiu teatru, aż do upadku państwa w roku 1795. Jednym zaś z najbardziej zaangażowanych politycznie spektakli było dzieło operowe *Cud mniemany, czyli Krakowiacy i Górale*.

c'est decouvrir les défauts en politique” – Madame de Gibbes do Marianny Potockiej, Warszawa, 21 XI 1765, [w:] R. Kaleta, *Wzmianki o życiu teatralnym Warszawy w korespondencji Marianny z Kątskich Potockiej (1765–1766)*, „Pamiętnik Teatralny” 1966, z. 1–4, s. 149.

²⁶ A. Tuszyńska, *Gwiazdy i gwizdy. Z dziejów publiczności teatralnej 1765–1939*, Lublin 2002, s. 21.

²⁷ A. K. Czartoryski, *Przedmowa do komedii p.t. Panna na wydaniu*, Warszawa 1774, [w:] L. Bernacki, *Teatr, dramat i muzyka za Stanisława Augusta. Z 68 podobiznami*, t. I, *Źródła i materiały*, Warszawa 1979, s. 44.

²⁸ Na temat tego, kto inspirował i organizował na nowo Teatr Narodowy patrz M. Klimowicz, *Teatr narodowy w latach 1774–1778*, [w:] *Teatr Narodowy w dobie oświecenia. Księga pamiątkowa...*, s. 43–44.

2. Oświeceniowa interpretacja dziejów rodzimego dramatu i teatru

Niewątpliwie istotny wpływ na wyobrażenia o teatrze stanisławowskim miała oświeceniowa interpretacja dziejów rodzimego dramatu i teatru. Reformatorzy doby stanisławowskiej przywiązywali wielką wagę do edukacji społeczeństwa. Temu celowi miała służyć nie tylko reforma szkolnictwa podjęta przez Komisję Edukacji Narodowej, ale także instytucje powołane do życia w początkach panowania Stanisława Augusta Poniatowskiego, takie jak: Akademia Szlacheckiego Korpusu Kadetów Jego Królewskiej Mości i Rzeczypospolitej, zwana potocznie Szkołą Rycerską lub Korpusem Kadetów, czasopismo „Monitor” oraz zespół noszący miano Aktorowie Narodowi Jego Królewskiej Mości, stanowiący fundament instytucji nazwanej później Teatrem Narodowym. Instytucje te miały na względzie nie tylko edukację, ale również cele wychowawcze, mające prowadzić do poprawy obyczajów i moralności społeczeństwa. W realizacji tych zadań, dramat i teatr, jak zauważyła Dobrochna Ratajczakowa, odgrywać miały rolę zasadniczą, „wszak zarówno medium sceniczne, jak i medium druku [...] uruchamiały przekaz adresowany do większej liczby odbiorców”²⁹. Jednym z zadań, jakie sobie wyznaczano, było stworzenie podwalin dla zaistnienia rodzimej literatury dramatycznej, co wynikało z faktu, że druga połowa XVIII wieku to okres, w którym zaczęła się rozwijać polska krytyka literacka, a jej przedstawiciele podjęli trud przeglądu rodzimych osiągnięć na niwie literatury. Negatywna ocena, jaką wówczas, w epoce klasycyzmu, wystawiono polskiej sztuce dramatycznej w jej rozwoju historycznym, utrzymana została przez późniejsze pokolenia i zakorzeniła się w świadomości społecznej oraz w literaturze przedmiotu³⁰. Owa oświeceniowa refleksja odnosiła się zarówno do

²⁹ D. Ratajczakowa, *Z rodziną komedii do „rodzinnej Europy”*, „Pamiętnik Teatralny” 2015, z. 3–4, s. 89.

³⁰ „Teatr polski przed powstaniem sceny narodowej nie obejmuje kart świetnych, geniuszem narodowym opromienionych; nie było w nim myśli twórczej, organicznej, i przygodnie tylko zdobywał się na sztuki, które dla

przeszłości, jak i do czasów klasykom współczesnych, w tym ostatnim przypadku będąc poniekąd samooceną, jaką krytycy wystawiali tak sobie, jak i swemu pokoleniu.

„Wiersz Bohaterski dzieła opiewa: *Dramma* zaś one pokazuje na widoku publicznym”³¹. Ten nieodłączny związek sztuki dramatycznej ze sceną teatralną, sprawiał, że kiedy przedstawiciele polskiej elity umysłowej doby oświecenia poruszali problem rodzimego teatru, to spoglądali nań przede wszystkim nie przez pryzmat sceny, ale przez pryzmat dzieła na owej scenie wystawianego. Dotyczy to zarówno osiemnastowiecznych ujęć podręcznikowych, jak i okazyjnych wypowiedzi znawców sztuki dramatycznej. Muzykolog i badacz dziejów teatru Karl-Heinz Viertel twierdzi, że

wśród licznych powstałych w wieku XVIII publikacji teoretycznych, traktatów, opisów poświęconych muzyce i operze nie ma niestety ani jednego dzieła, które można by nazwać „podręcznikiem teatralnym”. Nie ma zatem książki traktującej o teoretycznych podstawach dramaturgii operowej, z której mogliby korzystać ludzie dla teatru pracujący, a więc kompozytor, baletmistrz, dekorator, librecista³².

Teoretyczna refleksja nad grą aktorską, inscenizacją, sposobem przekazu, doбором środków była rzeczą mniej istotną, co nie oznacza, że na te elementy nie zwracano uwagi³³, czyniono to jednak przygodnie,

rozwoju dramatu w Polsce mają pewne znaczenie” – S. Windakiewicz, *Teatr polski przed powstaniem sceny narodowej*, Kraków 1921, s. 1.

³¹ *Historia nauk wyzwolonych przez Jmć P. Juvenel de Carlanças francuskim językiem pisana na polski przełożona ad usum Korpusu Kadetów J.K.MCI*, Warszawa 1766, s. 160.

³² K.-H. Viertel, *Zagadnienia dramaturgii operowej za czasów Metastasia, ze szczególnym uwzględnieniem teorii afektów*, [w:] *Opera w dawnej Polsce na dworze Władysława IV i królów saskich. Studia i materiały*, red. J. Lewański, Wrocław 1973, s. 146.

³³ O teoretycznych rozważaniach na temat gry aktorskiej patrz B. Korzeniewski, *Poglądy na grę aktora w czasach Stanisława Augusta*, „Sprawozdania Towarzystwa Naukowego Warszawskiego” Wydział I, 1939, t. XXXII, s. 8–23; M. Dębowski, *Aktorowie początkowi*, „Pamiętnik Teatralny” 2015, z. 3–4, s. 270–288.

niejako przy okazji rozważań nad naturą dramatu³⁴. I nic w tym dziwnego, bo ktoś miałby tego typu lekturę czytać, skoro, jak twierdzono, zawodowego teatru do tej pory w Polsce nie było. Dla tego typu literatury konieczny był określony odbiorca, zawodowy aktor, a ogólnie mówiąc, całe pokolenia ludzi żyjących z teatru. Tymczasem scena rodzima była sceną amatorską, toteż wszelkie kwestie z nią związane pozostawiano praktyce, uzależniając jakość widowiska od doświadczenia, umiejętności i intuicji prowadzącego teatr magnacki lub szkolny. Adam Kazimierz Czartoryski, mający dobre pojęcie o istocie teatru, osobiście „czuwał nad doborem aktorów, ich wykształceniem, rozwijał zdolności i wydobywał walory osobiste każdego, korygował ruch, gesty, mimikę. Zajmował się realizacją sceniczną tekstu pisarskiego”³⁵. Tak czynił zapewne 5 października 1765 r. kiedy

u księcia Adama odbywała się próba polskiej komedii, która już wielokrotnie była powtarzana przez tutejszych młodych, specjalnie do tego sposobionych aktorów. Wspomniany książę zadaje sobie osobiście wiele trudu, aby tych ludzi nauczyć odpowiedniej postawy i zwrotów³⁶.

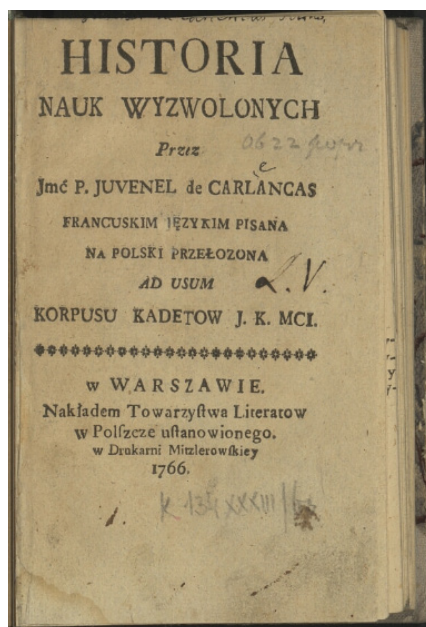
Teoretycy dramatu, formułując pisemnie jakiegokolwiek zalecenia odnośnie do tej kategorii literackiej, mieli na uwadze przede wszystkim przyszłych autorów dzieł dramatycznych³⁷.

³⁴ Na zasady gry aktorskiej zwracali, przygodnie, uwagę m.in. A. K. Czartoryski, *Przedmowa do komedii...*, s. 45–47; F. K. Dmochowski, *Sztuka rymotwórcza. Poema w czterech pieśniach*, Warszawa 1788, s. 50 i n. Patrz też B. Korzeniewski, *Poglądy na grę aktorską...*

³⁵ T. Frączyk, *Adam Kazimierz Czartoryski. Biografia historyczno-literacka na tle przemian ideowych polskiego Oświecenia*, Kraków 2012, s. 338.

³⁶ *Teatr narodowy 1765–1786. Raporty szpiega...*, s. 9.

³⁷ Takie zalecenia znajdziemy w pieśni trzeciej *Sztuki rymotwórczej* Franciszka Ksawerego Dmochowskiego wydanej w 1788 r. O znaczeniu dzieła Dmochowskiego w historii polskiej krytyki literackiej patrz ks. dr L. Zalewski, *Sztuka rymotwórcza Franciszka Ksawerego Dmochowskiego. Studia z dziejów krytyki literackiej w Polsce w epoce pseudoklasycyzmu*, Warszawa 1910.



Ryc. 2. Strona tytułowa *Historii nauk wyzwolonych* Felixa Juvenel de Carlanca, będącej podręcznikiem dla uczniów Szkoły Rycerskiej

Źródło: <https://polona.pl/item/historia-nauk-wyzwolonych,NjgzNzA1NDk/4/#info:metadata> (dostęp: 28.06.2019)

Zdaniem luminarzy polskiego klasycyzmu, sztuka dramatyczna w Polsce praktycznie nie istniała. Z podręcznika do nauki literatury *Historia nauk wyzwolonych*, obowiązującego w Szkole Rycerskiej, przełożonego z języka francuskiego i uzupełnionego o polskie dokonania na niwie literackiej, kadeci mogli się dowiedzieć, że: „Tragedii ojczystym językiem napisanej u samych nawet Polaków słyszeć nie było, te zaś wszystkie co po teatrach polskich wyprawiane bywały, obcym a najwięcej łacińskim wyprawiano językiem”³⁸. Uznania nie doczekała się nawet *Odprawa posłów greckich* Jana Kochanowskiego, która, zdaniem redaktorów podręcznika, nie w pełni spełniała

³⁸ *Historia nauk wyzwolonych...*, s. 184.

kryteria stawiane tragedii³⁹. Podobnie oceniono dotychczasowy dorobek polski w dziedzinie komedii:

Na teatrach polskich, jako za przeszłego panowania, tak za dawniejszych francuscy tylko, albo niemieccy komicy ukazywali się. Polskich zaś albo nie znano, albo na szkolnych tylko widziano salach, gdzie chłop, Żyd, Cygan, dyrektor, błazeńskimi żarty bez porządku, związku, nauki, początku i końca, a często bez rozumu do śmiechu pobudzali. Słowem nie znano co jest prawdziwy smak komedii⁴⁰.

Tu jednak zrobiono wyjątek i jako jedyne polskiego pisarza, który znał „prawdziwy smak komedii”, wymieniono księdza Franciszka Bohomolca, nazywając go nawet polskim Molierem:

Kilkunastu laty przedtem Ks. Franciszek Bohomolec jezuita pierwszy z Polaków napisał kilka tomików komedii polskich, które z tak powszechnym upodobaniem przeżyte były, że po kilkakrotnym przedrukowaniu, jeszcze je *publicum* mieć w druku żąda. Temu polskiemu Molierowi winno theatrum polskie poprawę swoją⁴¹.

Należy zaznaczyć, że w polskiej edycji dzieła Felixa Juvenela de Carlanca brali udział przedstawiciele ówczesnej polskiej elity umysłowej. Redaktorem podręcznika był komendant Korpusu Kadetów, książę Adam Kazimierz Czartoryski, który do współpracy pozyskał Franciszka Bohomolca, Jana Chrzyciela Albertrandiego, Ignacego Nagurczewskiego, Karola Wyrwicza, Adama Naruszewicza i Stanisława Konarskiego⁴². Taką samą ocenę polskiemu dramatowi wystawił Franciszek Ksawery Dmochowski w poetycko ujętej *Sztuce rymotwórczej*. Tak jak jego poprzednicy nie docenił Kocha-

³⁹ Tamże. Podobne zdanie o dziele Kochanowskiego miał Franciszek Ksawery Dmochowski, który uznał tę czołową renesansową polską tragedię za przegadaną, pozbawioną intrygi i zakończenia. F. K. Dmochowski, *Sztuka rymotwórcza...*, s. 48.

⁴⁰ *Historia nauk wyzwolonych...*, s. 214.

⁴¹ Tamże, s. 214–215.

⁴² Szerzej o samym dziele, jego redakcji i autorstwie poszczególnych części: T. Frączyk, *Adam Kazimierz Czartoryski...*, s. 319–329.

nowskiego⁴³, uznał zasługi Bohomolca i, w przeciwieństwie do redaktorów *Historii nauk wyzwolonych*, zestawiał osiągnięcia literackie jezuity z przekładami dramatów francuskich dokonywanych przez pijara, księdza Stanisława Konarskiego⁴⁴. Dmochowski, doceniając współczesne osiągnięcia w gatunku, jakim była komedia, nie znalazł żadnego pozytywnego przykładu wśród polskich dzieł tragicznych: „Dziś dramatyka rośnie, śpieszą na nie radzi, / Ale ta, co do śmiechu, nie do łez prowadzi, / Wyznać potrzeba – w sztuce tragicznej – śmy mali”⁴⁵.

Z tej samej, co sztukę dramatyczną, oświeceniowej perspektywy, oceniano teatr. Czartoryski, parający się nie tylko polityką, ale również dramatopisarstwem, krytyką literacką i teatralną, snując rozważania nad istotą dzieł, które są „do udawania teatralnego przysposobione”⁴⁶, nie odnotował rodzimych dokonań na niwie Melpomeny. „Śladu nie masz – twierdził – żeby wzięte były kiedy w narodzie naszym widowiska”⁴⁷. August Moszyński, inspektor teatru stanisławowskiego z nadania królewskiego, był zdania, że z krajów „Północy”, a zaliczał do nich kraje niemieckie, Danię, Szwecję, Polskę i Rosję, „jedna tylko Polska pozbawiona była korzyści płynących z posiadania narodowego teatru”⁴⁸. Podobną opinię w tej kwestii miał Dmochowski. U progu wieku XIX pisał:

⁴³ „Dawniej był Kochanowski napisał *Odprawę / Posłów greckich*, ale ta niewielką ma sławę; / Same w niej są rozmowy, nie masz zawikłania / Rzeczy, nie masz trudności, nie masz rozwiązania. / Tym się tylko robota od winy odjęła, / Że się zacny mąż przyznał do słabości dzieła”. F. K. Dmochowski, *Sztuka rymotwórcza...*

⁴⁴ „Dopiero ten, co mądrym być ważył się z wiela, / Wywiódł na teatr polski Woltera, Kornela / [...] / Gdy mąż ten trwożył teatr duchem tchnącym wysokim, Bohomolec komicznym wślawiał go widokiem” – tamże, s. 50.

⁴⁵ Tamże.

⁴⁶ A. K. Czartoryski, *Przedmowa do komedii...*, s. 38 i 21.

⁴⁷ Tamże, s. 44.

⁴⁸ *Projet pour le maintien d'un theatre national*. Rkps, „Le Theatre”, chap. Annees 1776–1777, nr 3. Cyt. za: K. Wierzbička-Michalska, *Źródła do historii teatru warszawskiego od roku 1762 do roku 1833*, cz. 1, *Czasy stanisławowskie*, Wrocław 1951, s. 134.

Można powiedzieć że teatr w naszym kraju dopiero za dni naszych utworzonym został. Gdy inne narody miały już na scenie najprzedniejsze tragiczne i komiczne sztuki, myśmy przestawiali na szkolnych dialogach⁴⁹.

Kilka lat później opinię tę podzielił Ludwik Adam Dmuszewski w swojej *Krótkiej kronice teatru polskiego*, której tytuł odpowiadał zarówno objętości rozprawki, jak i przyjętym przez autora cezurom chronologicznym. Początki sceny polskiej wiązał Dmuszewski z rokiem 1765, swoje zaś rozważania w tym względzie doprowadził do roku 1815⁵⁰. Rozprawka Dmuszewskiego publikowana w czterech częściach, w latach 1814–1817, na łamach „Rocznika Teatru Narodowego Warszawskiego”⁵¹ uchodzi za pierwszą próbę napisania historii teatru polskiego. Nie ujmując nic autorowi, który zachowując skromność, nie rościł sobie pretensji do tytułu pierwszego historyka dziejów sceny polskiej, co więcej, wyrażał nadzieję, iż dopiero „jakiś lubownik i znawca sceny ojczystej ułoży jej historię”⁵², warto odwołać się do wspomnianego już poematu Dmochowskiego. Otóż w pieśni trzeciej owego dzieła, znajdziemy fragment, który można potraktować jako niezwykle zwężły, poetycki rys historyczny teatru polskiego:

U nas przez długie lata teatr był ubogi,
Miejsce jego trzymały szkolne dialogi,
Gdzie w niezgrabnym układzie, dla prostej zabawy,
Kiedy pozasiadała liczna szlachta ławy
Żaki różne czyniły widowiska z siebie
Udawały, co w piekle, co się dzieje w niebie

⁴⁹ [F. K. Dmochowski], *O Teatrze Polskim – „Alzyra”*, „Nowy Pamiętnik Warszawski” 1801, t. 1, nr 1, s. 80.

⁵⁰ L. A. Dmuszewski, *Krótką kroniką teatru polskiego*, Łódź 1991.

⁵¹ I. *Do roku 1807*, Rok VI: Warszawa 1814, s. 5–67; II. 1808–1814, Rok VII: Warszawa 1815, s. 30–40; III. *Szczególniejsze zdarzenia w Teatrze Narodowym w ciągu roku 1815*, *O teatrach na prowincjach roku 1815*. Rok VIII: Warszawa 1816, s. 10–17, 40–41; IV. *Szczególniejsze zdarzenia zaszłe w Teatrze Narodowym w ciągu roku 1816*, Rok IX: Warszawa 1817, s. 23–32; *Aneks. Wspomnienie o niektórych zeszytych aktorach*, Rok VII: Warszawa 1815, s. 41–46.

⁵² L. A. Dmuszewski, *Krótką kroniką...*, s. 5.

Cała się rzecz kończyła na wrzaskach i śmiechach.
Po tym Bachus w rzęsiстых spełniany kielichach,
Weselej jeszcze gości, niż Aktor zabawił⁵³.

W jednej z następnych fraz autor postawił kropkę nad i: „Nie znał naród teatru i tylko u dworu / Grano sztuki obcego, obcą mową two-ru”⁵⁴. Skoro twórcy sceny stanisławowskiej cały dotychczasowy rodzimy dorobek teatralny sprowadzali do poziomu średniowiecznego misterium Męki Pańskiej⁵⁵, to zrozumiałe, że dla nich historia sceny polskiej rozpoczynała się w okresie panowania Stanisława Augusta Poniatowskiego, który, jak zgodnie podkreślano, miał w tym teatralnym przedsięwzięciu największe zasługi⁵⁶. I chociaż, jak zauważa Ratajczako-

⁵³ F. K. Dmochowski, *Sztuka rymotwórcza...*, s. 47–48.

⁵⁴ Tamże, s. 49.

⁵⁵ „Widzieliśmy niedawno tych widoków szczątki / I tych, gdzie śmieszne grano role w Wielkie Piątki: / Annasza, Kaifasza, Heroda, Pilata, / Chcąc uczcić obchód śmierci Zbawiciela świata” (tamże). Ową krytyczną ocenę usprawiedliwia metafora dwóch zegarów odniesiona do polskiego oświecenia przez Jana Kotta. „Pierwszy z tych zegarów pokazuje polską współczesność, drugi – współczesność zachodnią. Dla każdego zespołu wydarzeń, dla każdej sytuacji literackiej i politycznej podać możemy jednocześnie dwa czasy: czas polski i czas zachodnioeuropejski. Odstęp między tymi dwoma czasami jest miarą zacofania. Odstęp ten w ciągu trzydziestolecia stanisławowskiego zmniejsza się coraz gwałtowniej”. I tak, w interesującej nas kwestii, „farsy molierowskie, jeśli pominąć parę oderwanych prób, wychodzą w polskich przeróbkach [...] z opóźnieniem stuletnim, wielkie jego komedie z opóźnieniem jeszcze większym. Racine i Corneille po swoich dwóch premierach siedemnastowiecznych, znajdują się dopiero w repertuarze pijarskim: *Atalia* Racine’a z opóźnieniem sześćdziesięcioletnim, *Cynna* Corneille’a nawet z dziewięćdziesięcioletnim. [...] *Eugenia*, drama Iżawa Beaumarchais’go, ukazuje się z opóźnieniem piętnastoletnim, *Cyrulik sewilski* z opóźnieniem tylko czteroletnim, *Wesele Figara* zagrane jest w Teatrze Narodowym w r. 1786, a więc już tylko dwa lata po publicznej premierze paryskiej” – J. Kott, *Główne problemy teatru w dobie Oświecenia*, [w:] *Teatr Narodowy w dobie Oświecenia, Księga pamiątkowa...*, s. 12–13.

⁵⁶ L. A. Dmuszewski, *Krótką kronika...*; W. Bogusławski, *Dzieje Teatru Narodowego: na trzy części podzielone oraz Wiadomość o życiu sławnych artystów*, Warszawa 1965, s. 1.

wa, teatr staropolski nie był ani ubogi, ani ograniczony, to „przekonanie takie towarzyszyło jednak poczynaniom oświeconych reformatorów, stwarzających od nowa polski teatr i dramat. Co więcej – podkreśla badaczka – było dla nich niezbędne”⁵⁷. W powyższym kontekście wydaje się również zrozumiałe, że w oświeceniowej narracji o teatrze staropolskim zabrakło miejsca na refleksję o teatrze operowym.

3. Oświeceniowa wizja rodzimego teatru

Mieczysław Klimowicz, odnosząc się do planów i zamierzeń Stanisława Augusta wobec tworzonego teatru, ujął je w trzech punktach: „1. teatr jako nieodzowny element życia dworu, 2. jako instrument propagandy politycznej, 3. program artystyczny teatru”⁵⁸. Niewątpliwie teatr był ważną instytucją dworskiego życia towarzyskiego, dworskiej dyplomacji oraz świadczył o guście i zasobności panującego. Oczywiście, scena stanisławowska nie była teatrem dworskim, a więc grającym tylko dla dworu i sporadycznie otwieranym, za darmo, dla szerszej publiczności. Wręcz przeciwnie, jako scena publiczna, dostępna dla wszystkich, honorowała wszelkie święta i rocznice związane z domem panującym. Otwarte nastawienie sceny teatralnej na potrzeby dworu leżało w jej interesie. Zjednywało łaskawość króla oraz sprzyjało frekwencji, ponieważ teatralna gala dworska była jedną z niewielu okazji, kiedy „maluczy” mogli zetknąć się bezpośrednio z dostojnością i blightrem monarszym. Frekwencja zaś nie tylko przekładała się na dochody kasy teatralnej, ale również decydowała o społecznym oddziaływaniu teatru, co z kolei czyniło scenę atrakcyjnym narzędziem do propagowania polityki dworskiej wśród różnych warstw społecznych. Dlatego też Stanisław August chętnie wspierał przedsięwzięcia teatralne, gdyż w teatrze właśnie widział jedną z instytucji mających odegrać ważną rolę w reformie państwa⁵⁹.

⁵⁷ D. Ratajczakowa, *Komedia oświeconych 1752–1795*, Warszawa 1993, s. 14.

⁵⁸ M. Klimowicz, *Początki teatru...*, s. 8.

⁵⁹ Na temat oczekiwań króla wobec teatru patrz: tamże, s. 9–10. Ideowe, artystyczne i polityczne konteksty działalności Teatru Narodowego do 1795 r. prezentuje D. Ratajczakowa, *Komedia oświeconych...*

Aby teatr mógł spełniać wszystkie pokładane w nim oczekiwania, czyli być „szkołą świata”⁶⁰, oddziaływać, wychowywać, reformować i być wizytówką dworu królewskiego, musiał być teatrem publicznym i narodowym. O publicznym charakterze teatru mogły decydować dwa czynniki: ogólna dostępność i funkcja społeczna. Teatr otwarty dla publiczności to miejsce, do którego można było wejść, płacąc za bilet. Taka forma widowiska nie była w Warszawie niczym nowym. W powyższym kontekście premiery *Natęć* nie potraktowano jako przełomowego wydarzenia w życiu teatralnym. Na drugi dzień po spektaklu „Wiadomości Warszawskie” zamieściły jedynie informację: „Dnia wczorajszego reprezentowana była na zwyczajnym publicznym teatrze pierwsza komedia polska pod tytułem *Natęci* bardzo dobrym przez Aktorów udaniem z powszechną od przytomnych Spektatorów pochwałą”⁶¹. Jednym słowem widowisko publiczne, czyli otwarte dla wszystkich, bez względu na pochodzenie stanowe, nie było dla redakcji „Wiadomości Warszawskich” czymś nadzwyczajnym. Ten typ widowisk reprezentował już teatr za panowania Augusta III, często przybierając formę teatru dworsko-publicznego⁶². Tak rozumianym teatrem publicznym był teatr założony przez mieszczanina warszawskiego Franciszka Albaniego, wystawiający sztuki w sezonie 1762–1763. Od maja 1765 r. na scenie publicznej prezentowała swoje dzieła komedia francuska, a od sierpnia opera włoska. Aktorzy obu zespołów, sprowadzeni przez króla, zapoczątkowali działalność teatru stanisławowskiego. Drugi z czynników mających stanowić o publicznym charakterze teatru, czyli jego funkcja społeczna, też nie był całkowicie nowy, gdyż jako zasada działania, opierającego się na przedkładaniu interesu publicznego nad prywatny, był podnoszony jeszcze w czasach saskich⁶³. W myśl tej zasady teatr stawał się instytucją publiczną, gdy działał w interesie społeczeństwa, czyli jak byśmy dziś powiedzieli, był instytucją pożytku publicznego.

Chęć nadania teatrowi publicznemu w wieloetnicznej Rzeczypospolitej charakteru teatru narodowego, wydaje się przedsięwzięciem

⁶⁰ M. Klimowicz, *Początki teatru...*, s. 139–148.

⁶¹ „Wiadomości Warszawskie” 1765, nr 88 (20 listopada).

⁶² Na temat teatru publicznego w okresie staropolskim patrz A. Krużyński, *Teatr publiczny...*, s. 2–4.

⁶³ Więcej na ten temat patrz A. M. Stasiak, *Patriotyzm w myśli...*, s. 6–11.

karkołomnym. Jednak dla ówczesnych elit umysłowych, pojmujących naród jako wspólnotę polityczną, wieloetniczność nie stanowiła problemu. Myśliciele oświeceniowi przyjmowali unitarystyczną koncepcję narodu, zakładającą potrzebę językowo-kulturowej homogenizacji ludności państwa⁶⁴. Jak zauważył Zbigniew Raszewski, nazywanie w mowie potocznej nowo utworzonej sceny teatrem narodowym znaczyło wówczas tylko tyle, „że gra w języku własnego kraju”⁶⁵. Jednym z zadań, jakie postawili przed sobą oświeceniowi reformatorzy, była dbałość o czystość mowy ojczystej i walka z obcymi naleciałościami. Problem ten dobitnie poruszył Czartoryski, wskazując na istniejący w tłumaczeniach polskich „nalóg niewolniczo-słowny”, wynikający z faktu, iż „język nasz jeszcze nie dość obficie był opatrzonym w wyrazy potrzebne do wysłowienia się w materiach w nich dotąd nietykanych [...]”. W efekcie takich zabiegów, zdaniem księcia, pojawiał się „niepostrzeżenie przy tym i nalóg myślenia w języku obcym”⁶⁶. Jako przykład nie dość zgrabnej w wyrazach i niegramatycznej polszczyzny podał Czartoryski pierwszy numer „Monitora”⁶⁷. Samo pismo zaś, piórem Ignacego Krasickiego, otwarcie poruszało problem pogardy, z jaką Polacy odnosili się do rodzimego języka, nadmiernie przywiązując się do cudzoziemszczyzny⁶⁸. Zdaniem publicysty, zaradzić temu mogłoby tworzenie dzieł literackich przeznaczonych na użytek publiczny, gdyż „ksiąg pisanie, rozszerza język, niech jedni piszą, drudzy tłumaczą, nie będzie takiej myśli, która by się po polsku nie wydała, nie będzie takowego słowa, które by się w mowie naszej nie mogło pomieścić”⁶⁹. Autor żywił także nadzieję, że przysze „Theatrum Polskie” stanie się, obok literatury, propagatorem „dobrej polszczyzny”⁷⁰, a istotny wkład w jej udoskonalanie wniesie „pleć Białogłowska”, która potrafiąc w mowie oddać najbardziej wzniosłe stany duchowe, „najbardziej język

⁶⁴ Wykazał to A. Walicki, *Idea narodu w polskiej myśli oświeceniowej*, Warszawa 2000.

⁶⁵ Z. Raszewski, *Krótką historia...*, s. 61.

⁶⁶ [A. K. Czartoryski], *Myśli o pismach polskich: z uwagami, nad sposobem pisania w rozmaitych materiach*, Wilno 1801, s. 66.

⁶⁷ Tamże, s. 67.

⁶⁸ „Monitor” 1765, nr 10, s. 79.

⁶⁹ Tamże, s. 81.

⁷⁰ Tamże, s. 83.

doskonali”⁷¹. Tak się jednak w pierwszym okresie istnienia sceny narodowej nie stało, mimo że „rozprawa z zepsuciem językowym stanie się nieodłącznym tematem dla autorów komedii polskiej wystawianej na scenie narodowej w latach 1765–1767”⁷². Po ponad rok trwającej działalności sceny stanisławowskiej „Monitor” sam przyznał, że na panie wywodzące się z towarzystwa nie może liczyć, a redakcyjny przekaz propagujący pożądaną postawę obywatelską nie trafił wysoko urodzonym warszawiankom do przekonania. Sposób, w jaki redakcja poinformowała o tym czytelników był dość osobliwy. Pismo zamieściło fragment, prawdopodobnie wymyślonego przez redakcję, diariusza anonimowej przedstawicielki warszawskich wyższych sfer. Z owych zapisek czytelnik mógł się dowiedzieć, iż rzekoma autorka nie identyfikuje się z pismem: „O godzinie 10. czytałam »Monitora«. NB. Niechby on patrzył sobie podobnych, a Damom dał spokój”⁷³. Ta sama dama zapisała w dzienniku, że zrezygnowała w środę z pójścia do teatru, ponieważ wystawiano polską sztukę. „Nie chciałam być na Komedii, dowiedziawszy się, iż miała być Polska: trąci grubiaństwem języka i dowcipu Polskiego”⁷⁴. Notatka z dnia następnego zawiera informację, że właścicielka diariusza skorzystała z zaproszenia do Operalni, w której wystawiano operę⁷⁵. Intencją owej publikacji, będącej swoistym podsumowaniem tygodnia z życia warszawskiej arystokratki⁷⁶, była krytyka sposobu spędzania czasu przez stołeczną elitę społeczną. Wedle relacji „Monitora”, zaczynała ona każdy dzień późnym rankiem, spędzonym w domowych pieleszach, po to, aby w porze obiadu rozpocząć, trwające do wieczora, aktywne życie towarzyskie, a jedynym zmartwieniem, jakie zaprzętało głowy arystokratek było wzięcie na kredyt precjozów od jubilera lub kupno nowej zastawy. Nadana przez redakcję artykułowi forma diariusza, pozwalała skupić uwagę na codziennych

⁷¹ Tamże, s. 84.

⁷² S. Ozimek, *Udział „Monitora” ...*, s. 22.

⁷³ „Monitor” 1767, nr 36, s. 282.

⁷⁴ Tamże, s. 285.

⁷⁵ Tamże, s. 286.

⁷⁶ Tekst kończy się uwagą redakcji: „Życzyłbym, żeby ta Dama choć raz o tym pomyślała; co by potomni ludzie o niej mówili, gdyby Historia opisała jej życie na podobnych zabawach i troskliwościach, jak te kilka dni przepędzone”. Tamże, s. 288.

czynnościach, z których żadna nie mieściła się w kanonie patriotycznego wzorca. Ta natomiast z czynności, która wpisywała się idealnie w zakres obowiązków patriotycznych kobiet wysoko urodzonych, została przez autorkę diariusza zaniechana. A przecież unikanie bywania na polskich spektaklach, chociaż słabych i grubiaństwem języka odpychających, było odbierane przez środowisko „Monitora”, jako „brzydzenie się mową i każdym kształtem narodowym”. W rezultacie „nie mógł nigdy dojść teatr polski do stopnia doskonałości, do którego byłby doszedł pewnie znalazłszy pomoc, wsparcie, zachęcenie, przestrogi i ciągle nim zatrudnienie się”⁷⁷. Toteż działalność na rzecz sceny narodowej uważana była za podstawowy obywatelski obowiązek. Tak to przynajmniej zdawał się widzieć Czartoryski, kiedy twierdził, że: „Wskrzeszenia sceny polskiej żyć jest częścią dobrego obywatelstwa, bo zapewne szczęśliwość kraju od poprawy obyczajów narodowych zawisła”⁷⁸. Konstatacja powyższa była zgodna z lansowanym przez „Monitor” modelem patriotyzmu wyrażonym w krasomówczej frazie: „Jeżeli umrzeć za Ojczyznę rzecz słodka, cóż pożądansego być może, jak żyć dla niej?”⁷⁹ Zdaniem redakcji, im bardziej powyższa dewiza byłaby rozpowszechniona wśród szlachty, tym większy byłby pożytek dla państwa⁸⁰.

Oczywiście ani publiczny, ani narodowy charakter teatru nie gwarantował zadowalającej frekwencji. W czasach saskich, podczas wystawianych w teatrze królewskim oper, na które wstęp był bezpłatny, widownia świeciła pustkami, a August III

gdy widział operhauzu nie napelnionego spektatorem, dziwował się niegustowi polskiemu: iż się nie ubiega do widzenia rzeczy tak wielce delektującej oko i ucho, darmo, to jest bezpłatnie, której widzenie w innych krajach lud najpospolitszy opłacać nie żałuje⁸¹.

⁷⁷ [A. K. Czartoryski], *Myśli o pismach polskich...*, s. 71.

⁷⁸ A. K. Czartoryski, *Przedmowa do komedii...*, s. 44.

⁷⁹ „Monitor” 1765, nr 23, s. 173.

⁸⁰ „Ten przymiot wspaniałym umysłem właściwy, prawego Obywatela stanowi, i im obficie rozkrzewiony tym dzielniej Państwo uszczęśliwia”. Tamże, s. 173–174.

⁸¹ J. Kitowicz, *Pamiętniki czyli Historia polska*, oprac. P. Matuszewska, Z. Lewinówna, Warszawa 1971, s. 118.

Ów brak zainteresowania ze strony prostego widza sztuką operową można by wytłumaczyć faktem, iż do tej pory tego typu spektakle miały na ziemiach polskich charakter elitarny. Kilkadziesiąt lat później splajtował działający w teje samej Operalni teatr Albaniego, wystawiający sztuki dwa razy w tygodniu, za które zresztą pobierano opłatę⁸². Także komedianci francuscy, którzy jako pierwsi występowali na scenie, nazwanej niebawem narodową, nie potrafili sobie zdobyć publiczności⁸³. W obu tych wypadkach przeszkodą była nieznamość języków obcych wśród szerszej widowni. Jednak i scena polska w pierwszym okresie swojego istnienia świeciła pustkami. Zdaniem Adama Kazimierza Czartoryskiego, przyczyną tego stanu rzeczy była słaba jakość wystawianego przez zespół polski repertuaru⁸⁴. Potwierdzenie tej opinii znajdziemy w liście Madame de Gibbes do Marianny Potockiej, gdzie autorka wzmiankowała, iż „polskie komedie już się skończyli, bo byli nie do rzeczy”⁸⁵. W pierwszym okresie istnienia Teatru Narodowego konkurencją dla komedii francuskiej i polskiej była dobrze wystawiona i odegrana włoska *opera buffa*. Walory sztuki muzycznej, w tym także opery, podkreślano na łamach „Monitora”, i to w okresie, gdy z powodu konfederacji barskiej Teatr Narodowy zawiesił działalność.

Ze wszystkich uciech tego świata muzyka zapewne jest najprzyjemniejszą. [...], to pewna, że słuchając pięknej i wybornej muzyki, z dźwięku sformego wdzięcznych głosów i delikatnie tkliwych instrumentów złożonej, czuje się człowiek być przyjęty słodkim jakimśi wzruszeniem, które niezle ma podobieństwo z tą pasją, jaką muzyka chce wyrazić. Co się łatwo podczas pięknej jakiej opery postrzec może...⁸⁶

⁸² Z. Raszewski, *Krótką historia...*, s. 56.

⁸³ M. Klimowicz, *Początki teatru...*, s. 30.

⁸⁴ „Lepszych z tem wszystkim doczekano się jednak aktorów, niż sztuk do grania im podawanych: żadnej nie mamy, powszechnie mówiąc, z której by się chlubić można. Oryginalnych sztuk drobna liczba na wielkie nie zasługuje pochwały, [...]. Tłumaczonych jest dosyć: między nimi żadnej nie znam, która by stanąć mogła w porównaniu z *Amfitrionem* [...] Zabłockiego”. [A. K. Czartoryski], *Mysli o pismach polskich...*, s. 71.

⁸⁵ *Madame Gibbes do Marianny Potockiej*, Warszawa, 30 I 1766, [w:] R. Kaleta, *Wzmianki o życiu...*, z. 1–4, s. 158.

⁸⁶ „Monitor” 1770, nr 46, s. 259–261.

Niezależnie od tego, na ile oświeceniowa interpretacja dziejów sceny polskiej była rzetelna i uczciwa, z pewnością pierwszy okres działalności sceny narodowej był czasem, w którym kształtowały się fundamenty polskiej doktryny teatralnej. Powstające w tym czasie koncepcje dotyczące dramatu, omówione już w literaturze przedmiotu⁸⁷, wynikały z określonej wizji teatru, u podstaw której leżało przekonanie, że nadeszła pora, by gruntownie przewartościować dotychczasowe wzorce oglądu świata „mocno jeszcze zadawnionym oddających sarmatyzmem”⁸⁸. Aby wypędzić Arlekina i diabła ze sceny, powołano do życia teatr, który miał odpowiadać ówczesnym standardom europejskim oraz być teatrem publicznym i narodowym. Jednym słowem scena utworzona z inicjatywy Stanisława Augusta Poniatowskiego miała być „odzwierciedleniem filozoficznej chwały epoki – przejętego kwestiami tolerancji i demokracji oświecenia”⁸⁹. Król, sięgając po aktualne wówczas wzorce europejskie, odwołał się do francuskiej i włoskiej tradycji teatralnej, sprowadzając do Warszawy zespoły komedii francuskiej i *opery buffa*. Miały one, razem z tworzonym od początków zawodowym zespołem polskim, stanowić nowoczesny teatr klasy europejskiej, składający się z trzech scen: francuskiej, włoskiej i narodowej. Zespoły francuski i włoski miały prezentować modne wówczas w Europie gatunki: dramę, operę komiczną i *operę buffa*. Zespół polski miał stać się

⁸⁷ M. Klimowicz, *Kształtowanie się źródła polskiej doktryny teatralnej w latach 1765–1767*, „Pamiętnik Literacki” 1963, nr 3, s. 1–24.

⁸⁸ „Monitor” 1768, nr 25, s. 193. „Są jeszcze i tacy, którzy to wszystko ganią i gardzą, co by też najdoskonalszym terażniejszego wieku jest dziełem. Złe u nich w obrocie ziemi za Kopernikiem idącym rozumienie, bo się błędnie Ptolemeusza o kryształowych niebach sprzeciwia zdaniu. Zła Newtona filozofia, bo się z chimerycznymi mniemanych Arystotelesa naśladowców nie zgadza opiniami. Zła terażniejsza historia, bo od płonnych dawnych dziejopisów oczyszczona bajek, złe mowy, bo niezrozumiałym pisane stylem, złe kazania, bo wspaniałymi Seneki lub Owidiusza nie ozdobione ucinkami, złe tragedie, bo bez Arlekina i diabła, najistotniejszych niegdyś aktorów, grane. Słowem: zła u nich wszelka nauka, która się rozumu nie fantazmu prawidłami rządzi”. Tamże, s. 197–198.

⁸⁹ P. Holland, M. Petterson, *Teatr XVIII wieku*, [w:] *Historia teatru*, red. J. R. Brown, przeł. H. Baltyń-Karpińska, Warszawa 1999, s. 256.

inspiracją dla rozwoju rodzimego dramatu, opartego na sztukach tworzonych przez pisarzy polskich. Opera miała być zarezerwowana dla zespołów cudzoziemskich. Trzeba przyznać, że do końca panowania Stanisława Augusta Poniatowskiego owe oczekiwania zostały spełnione. Mieszkańcy Warszawy mieli okazję obejrzeć, choć różnej jakości, wszystkie te gatunki z *operą seria* włącznie, wystawiane przez występujące na deskach Teatru Narodowego zespoły francuskie, niemieckie i włoskie. Scena narodowa zaś, po – jak to określił Czartoryski – „słabych początkach założonego teatru”, nie tylko sprostała wymogom sztuki dramatycznej, ale również, czego nikt w momencie jej powoływania nie oczekiwał ani nawet nie planował, potrafiła poszerzyć swój repertuar o tak trudną formę artystyczną, jaką jest opera.

II

TEORETYCZNE OCZEKIWANIA WOBEC SZTUKI OPEROWEJ CZASÓW NOWOŻYTNYCH A PRAKTYKA

1. Opera jako rodzaj sztuki

Jak twierdzi muzykolog, teatrolog i historyk opery Silke Leopold:

Opera – to zarówno forma sztuki, jak i instytucja. Muzyka – nawet jeśli jest *condicio sine qua non* – stanowi w niej zaledwie część wszystkich konstytuujących ją składników: tekstu, sceny, maszynerii, oprawy scenicznej, śpiewaków, instrumentów, tancerzy, przedstawienia, interpretacji, inscenizacji, finansowania, zleceniodawcy, publiczności, krytyków. Wszystko to będzie miało wpływ na powstanie tej hybrydy teatralnej, która od początku była nie tylko najbardziej luksusowym, lecz także najbardziej publicznym ze wszystkich gatunków muzycznych, a która już wtedy potrzebowała usprawiedliwienia i nie wydostawała się z krzyżowego ognia krytyki¹.

Ta współczesna konstatacja znawczyni historii opery kładzie nacisk na ambiwalencję, jaka towarzyszy operze od samego jej zarania. Z kolei słoweński filozof i teoretyk kultury Mladen Dolar, odnosząc się do renesansowej tradycji muzycznej oraz jej fascynacji dramatem starożytnym, jakie tkwiły u korzeni pierwszych dzieł operowych tworzonych przez członków Cameraty florenckiej, podkreślał, że opera od początku swego istnienia miota się między odtwarzaniem przeszłości a nowatorstwem².

¹ S. Leopold, *Die Oper in 17. Jahrhundert*, Labber 2004, s. 7 („Handbuch der musikalischen Gattungen”, Bd. XI). Za: K. Kozłowski, *Opera i dramat muzyczny. Szkice*, Poznań 2006, s. 11.

² S. Žižek, M. Dolar, *Druga śmierć opery*, przeł. S. Królak, Warszawa 2008, s. 16.

Według oświeceniowych kryteriów intelektualna, emocjonalna oraz artystyczna działalność człowieka obejmowała trzy obszary. Studiujący w Szkole Rycerskiej kadeci, mogli się dowiedzieć, że wszelka wiedza trudna, wymagająca rozsądku, skupienia i głębokich studiów znajdowała się w obszarze tzw. scjencji. Zaliczano do niej m.in. filozofię, matematykę, astronomię i medycynę. Ten rodzaj wiedzy uprawiali scjentyści. Wiedza określana jako „mniej trudna”, oprócz rozsądku potrzebująca dobrej pamięci, żywotności oraz dowcipu, przypisywana była obszarowi „wesołych nauk wyzwolonych” (*belles lettres*). Obejmował on: historię, „rytmotwórstwo albo wierszotwórstwo”, a także krasomówstwo. Tym rodzajem wiedzy zajmowali się literaci. Trzeci obszar wymagał talentu i określany był mianem kunsztów wyzwolonych (*beaux arts, arts liberaux*). W jego zakres wchodziły: „malarstwo, budownictwo albo architektura, muzyka, snycerstwo i także typografia lub drukarstwo, przez które wszelkie scjencje i wszelkie nauki wyzwolone bardzo były rozszerzone”³. Ten obszar, jak należy sądzić, był domeną artystów.

Wedle powyższej klasyfikacji dramat należał do sztuk wyzwolonych, muzyka zaś do wyzwolonych kunsztów. Według *Encyklopedii* Diderota opera, będąc „rodzajem poematu dramatycznego (*espace de poëme dramatique*), stanowiącego widowisko śpiewno-muzyczne, z wykorzystaniem symfonii i wszelkiego rodzaju kostiumów, dekoracji i machin”⁴, zaliczana była do *belles lettres*, czyli „wesołych nauk wyzwolonych”. Dramat traktowano jako spektakl intelektualny, o charakterze edukacyjno-dydaktycznym, ukazujący „nie tylko zacne sprawy i od znakomitych ludzi czynione, ale też postęпки ludzi pospolitych”⁵.

³ Krótka przedmowa Wydawcy tej Księgi oraz i wprowadzenie do *Dziela* Jmć P. Juvenel de Carlanças pod tytułem *Historia nauk wyzwolonych z francuskiego na polski przetłumaczonego ad usum Kawalerów Korpusu Kadeckiego* J.K. Mci, [w:] *Historia nauk wyzwolonych przez Jmć P. Juvenel de Carlanças francuskim językiem pisana na polski przełożona ad usum Korpusu Kadetów* J.K. MCI, Warszawa 1766, s. I–II.

⁴ *Encyclopédie, ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, t. XI, Paris 1765, s. 494.

⁵ *Historia nauk wyzwolonych...*, s. 160. „Poemat dramatyczny, według *Encyklopedii* Diderota, reprezentuje czyny bohaterskie lub zwykłe. Nie jest

Z tej też przyczyny dzielono dramat na tragedię i komedię. Opera jako dzieło synkretyczne, łączące dramat z muzyką, uzupełniane – na ogół z niezwykle przepychem – o bogactwo dekoracji, efektów specjalnych i skomplikowanych urządzeń technicznych, traktowana była jako widowisko artystyczne, które „działając na zmysły wzroku i słuchu wprowadza ducha w przestrzeń magiczną”⁶. Na ten aspekt dzieła operowego zwracał uwagę siedemnastowieczny francuski eseista Jean de La Bruyère, podkreślając, że „istotą tego typu widowiska jest to, iż powinno w równym stopniu zachwycać umysł, oczy i uszy”⁷. Opinię tę podzielał Jean-Jacques Rousseau, zaznaczając, że opera to spektakl dramatyczno-liryczny korzystający z uroków sztuk pięknych, aby ekscytować i budzić przyjemne doznania. „Opera składa się z wiersza, muzyki i dekoracji. Poezja przemawia do umysłu, muzyka do uszu, malarstwo do oczu; winny się one łączyć aby przemówić do serca”⁸. Winny, a jednak nie zawsze przemawiały. Wspomniany już La Bruyère konstatawał ze zdziwieniem: „Nie wiem doprawdy, jak to się dzieje, że opera z tak znakomitą muzyką i całą swoją królewską wystawnością, zdołała mnie znudzić”⁹. Juvenel de Carlanças zaznaczał, że

wszelka doskonałość oper zawisła, kiedy do wybornej muzyki przyłączy się dowcipne odmiany scen i machin. Te wozy, te latania, które się być zdają przeciwne powadze rzeczy tragicznych podczas oper są pobudką podziwienia, i cała ozdoba oper na nich zależy, owszem służą za fikcję i podobieństwo do prawdy¹⁰.

Byli i tacy, jak eseista Charles Saint-Evremont, którzy uważali, że „opera, łącząc poezję z muzyką, jest dziełem chimerycznym, w którym

epopeją, ale mówi o wydarzeniach, które rozgrywają się na oczach widza” – *Encyclopédie, ou dictionnaire...*, t. XII, Paris 1765, s. 815.

⁶ Tamże, t. XI, s. 494.

⁷ J. de La Bruyère, *Charaktery*, przeł. A. Tatarkiewicz, Warszawa 1965, s. 64.

⁸ J.-J. Rousseau, *Opéra*, [w:] tenże, *Dictionnaire de musique*, Paris 1768, s. 344.

⁹ J. de La Bruyère, *Charaktery...*, s. 63.

¹⁰ *Historia nauk wyzwolonych...*, s. 218.

poeta i muzyk wzajemnie sobie zadają tortury”¹¹. Według oświeceniowego kanonu dramat odgrywał w operze rolę podrzędną. Nie był przeżyciem intelektualnym. Voltaire traktował operę jako

widowisko równie dziwaczne jak wspaniałe, gdzie poddanie się w niewolę muzyce usprawiedliwia najśmieszniejsze błędy, gdzie trzeba śpiewać arietki podczas burzenia miasta i tańczyć wokół grobu [...] Tolerujemy te ekstrawagancje, lubimy je nawet, znajdujemy się bowiem w krainie wróżek¹².

Co więcej, otwarte pozostawało pytanie, czy warstwa słowna dzieła operowego w ogóle przystawała do sztuki dramatycznej, skoro o takim rodzaju „rymotwórstwa” nie mieli pojęcia zarówno Arystoteles, jak i Horacjusz¹³, a opera jako gatunek była Grekom nieznana¹⁴. Konstatacja ta wynikała z oczywistej różnicy między dramatem jako tekstem przeznaczonym do deklamacji, a librettem, czyli tekstem przeznaczonym do śpiewania. Niewiele wiedzą – twierdził de Carlanças – o dawnej muzyce ci, którzy twierdzą, że „*Edyp* Sofoklesa, cały na teatrach ateńskich tak był śpiewany, jako się *Atys* Quinaulta śpiewa”¹⁵ na scenach paryskich. Autor pisał:

U Greków bywało proste opowiadanie melodyjne, różne wprawdzie mające odmiany, nie podobne jednak całe do śpiewania muzycznego. W Operze zaś więcej zależy rzecz cała na muzyce niż na wierszach śpiewanych, i owszem muzyka w operze jest najistotniejszą częścią, która kieruje wierszami, czyli rymotwórstwem¹⁶.

Świadomość różnicy jaka zachodziła między greckim teatrem muzycznym a operą miał już Jacopo Peri, jeden z pierwszych kompozytorów dzieł operowych, kiedy w roku 1600 pisał we wstępie do *Eurydyki* (pierwszego zachowanego dzieła operowego):

¹¹ *Encyclopédie, ou dictionnaire raisonné...*, s. 494.

¹² B. Horowicz, *Teatr operowy. Historia opery. Realizacje sceniczne. Perspektywy*, Warszawa 1963, s. 19–20.

¹³ *Historia nauk wyzwolonych...*, s. 217.

¹⁴ Tamże, s. 218.

¹⁵ Tamże.

¹⁶ Tamże, s. 218–219.

Nie ważyłbym się twierdzić, że Grecy i Rzymianie posługiwali się tym stylem śpiewania, doszedłem bowiem do wniosku, że zrodzić go mogła jedynie muzyka naszych czasów, dostosowując go do wymogów naszego języka¹⁷.

Dlatego też de Carlanças był zdania, iż „chcąc opery miarkować podług przepisów reguł dzieł dramatycznych, jest to dawać zdanie o operach nie znając ich natury”¹⁸. Można by odnieść wrażenie, że gdyby nie sceniczny charakter dzieła operowego, opartego, podobnie jak balet, na tekście zwanym librettem, obie te formy sztuki teatralnej nie zostałyby zaliczone do nauk wyzwolonych. W każdym razie autor *Historii nauk wyzwolonych* poświęcił owym formom niewiele uwagi, zaznaczając, że balet to tańce „rzecz jakąś wyrażające” wzbogacone z biegiem czasu o wiersze, które w połączeniu z muzyką, tworzyły śpiewne dialogi. Niebawem ten rodzaj widowiska, podkreślał autor, „posłużył do przeplatania” dzieł dramatycznych, w efekcie czego „balety jako najprzedniejsza część komedii do wielkiej przyprowadzone były doskonałości”¹⁹. Podobną rolę jak balet, tyle że bardziej widowiskową, odgrywała – według de Carlanças – opera. „Jeśli balety przez subtelność aluzji swoich miłą rozrywkę sprawują, opery przez wspaniałość pokazywanych widowisk i wdzięczność śpiewań nierównie są powabniejsze i miłsze”²⁰.

To co decydowało o sile opery, czyli muzyka oraz widowiskowość dzieła, z punktu widzenia nauk wyzwolonych miało znaczenie drugorzędne. Tu oczekiwania były zupełnie inne, wynikały bowiem z założeń teoretycznych, które legły u podstaw opery. Dla nauk wyzwolonych najistotniejszy był tekst, określany wówczas mianem rymotwórstwa. Jedną z jego szlachetniejszych form był dramat, czyli jak to wtedy rozumiano, „rymotwórstwo przeznaczone na widok publiczny”. Muzyka, podobnie jak taniec, mogła co najwyżej wzbogacać utwór dramatyczny lub go „przeplatać” między poszczególnymi częściami. W przypadku opery podstawę dzieła stanowiło libretto, czyli tekst przeznaczony do

¹⁷ Cyt. za: S. Žižek, M. Dolar, *Druga śmierć opery...*, s. 16.

¹⁸ *Historia nauk wyzwolonych...*, s. 217.

¹⁹ Tamże, s. 216.

²⁰ Tamże, s. 217.

umuzycznienia, co wpływa na jego formę dramaturgiczną i leksykalną²¹. Muzyka miała jedynie opierać się na dramatycznej konstrukcji fabuły. Podstawowa idea jaka przyświecała członkom Cameraty florenckiej, którzy w wieku XVI inicjowali pierwsze dzieła nazwane później operami, to dążenie do wskrzeszenia prawdziwego dramatu antycznego²². Pierwsi twórcy operowi kierowali się zasadą *prima le parole e poi la musica* („najpierw tekst, a później muzyka”)²³. Platońska idea podporządkowująca słowu rytm i harmonię, znalazła swoje spełnienie w dziełach Claudio Monteverdiego²⁴. Do drugiej połowy wieku XVIII rzadko używano terminu opera, najczęściej posługiwano się pojęciem *dramma per musica*, co miało podkreślać, że dzieło nie jest standardowym tekstem dramatycznym, ale dramatem muzycznym²⁵. Wynikało to, jak twierdzi Hanna Wniszewska, z wyższego statusu poezji i słowa pisanego w ogóle²⁶. Wierszopisarstwem zajmowali się literaci, muzyką artyści, dlatego też według oświeceniowej perspektywy twórcą opery *Atys* był literat Philippe Quinault, któremu „lubo w dziełach dramatycznych nie ze wszystkim się powiodło, w wyrażaniu jednak oper daleko był szczęśliwszym”²⁷, i który miał „serce nader miękkie i dziwną łączność w wyrażaniu myśli muzycznych sławnego Lully”²⁸. Chcąc złośliwie uogólnić opinię de Carlanca o Quinaultcie, można by rzec, że komu nie powiodło się w dramacie, temu pozostawało pisanie librett operowych. I pewnie

²¹ Patrz J. Mianowski, *Krzywe lustro opery*, Toruń 2011, s. 11.

²² Na ten temat patrz A. Patalas, *Początki opery we Włoszech: Florencja i Wenecja*, [w:] *Blżej opery. Twórcy – Dzieła – Konteksty*, red. J. Mianowski, R. D. Golianek, Toruń 2010, s. 25–42.

²³ Na ten temat: J. Mianowski, *W stronę historiozofii opery*, [w:] *Blżej opery...*, s. 13–17.

²⁴ Szerzej: A. Nawrocka-Wysocka, *Opery Monteverdiego*, [w:] *Blżej opery...*, s. 235–242.

²⁵ O początkach gatunku *dramma per musica* patrz A. Szweykowska, *Dramma per musica w teatrze Wazów 1635–1648*, Kraków 1976, s. 7–80. O znaczeniu i zastosowaniu terminu *dramma per musica* patrz tamże, s. 81–101.

²⁶ H. Wniszewska, *Dramma eroicomico, czyli deheroizacja historii*, [w:] *Opera wobec historii*, red. R. D. Golianek, P. Urbański, Toruń 2012, s. 171.

²⁷ *Historia nauk wyzwolonych...*, s. 219.

²⁸ Tamże, s. 220.

byłaby w tym jedynie czysta złośliwość, gdyby nie fakt, iż w tym samym czasie co Quinault, swoje dramaty tworzyli Pierre Corneille, Jean Baptiste Racine i Jean Baptiste Poquelin – Molière.

Opera sama w sobie, jako gatunek, nie pozwalała więc zbyt rozwijać się słowu, tak jak tego chcieli miłośnicy dramatu, choć „te omyłki mniemane – jak przyznawał Carlanca – były największymi oper ozdobami”²⁹. Nie dało się również zapobiec tendencji do dominacji składnika muzycznego, zwłaszcza śpiewu, nad pozostałymi elementami utworu: słowem, fabułą, konstrukcją dramatyczną³⁰. Próbowali to zrobić Francuzi, według których dramat śpiewany w całości był niezgodny z rozumem, udział zaś kastratów w widowiskach operowych traktowany był przez potomków Gallów jako sprzeczny z naturą. Dlatego też Christoph Willibald Gluck na potrzeby francuskiej inscenizacji *Orfeusza i Eurydyki* (1774) zrezygnował z powierzenia partii Orfeusza kastratowi i zastąpił go tenorem³¹. Generalnie rzecz ujmując, według Francuzów muzyka w operach włoskich była zbyt zmysłowa, a ilustrowane przez nią sytuacje nieobyczajne. Toteż *dramma per musica* została krytycznie przyjęta nad Sekwaną. Ojczyzna Racine’a i Molière nie zaakceptowała dramatu całkowicie śpiewanego, w którym muzyka wyraża namiętności. Według Francuzów istota dramatu leżała w słowie, muzyka zaś stanowiła ilustrację uczuć. W tym też kierunku poszedł rozwój opery francuskiej w formie określonej mianem *tragédie lyrique* lub *tragédie en musique*³². Poeta i librecista Pierre Perrin był zdania, że należy

²⁹ Tamże.

³⁰ Amerykańska filozof Susanne K. Langer sformułowała „zasadę asymilacji» rządzącą interakcjami zachodzącymi między pochodzącymi z różnych sztuk elementami dzieła syntetycznego, w których zawsze nieuchronnie jedna ze sztuk – najsilniejsza wyrazowo i najbardziej ekspansywna – »pochłania« inne sztuki. Według tej teorii najsilniejsze możliwości asymilacyjne posiada muzyka” – I. Puchalska, *Sztuka adaptacji. Literatura romantyczna w operze dziewiętnastowiecznej*, Kraków 2004, s. 12.

³¹ D. Babilas, *Opera Paryska. Palais Garnier. Historia, sztuka, mit*, Warszawa 2018, s. 20.

³² Więcej na temat różnic między operą włoską a francuską oraz wzajemnych polemik: A. Żórawska-Witkowska, *Muzyka na dworze Augusta II w Warszawie*, Warszawa 1997, s. 290–292.

powołać do życia Akademię Poezji i Muzyki, która zajęłaby się syntezą słowa i muzyki w nową formę liryczną. W efekcie powstała Królewska Akademia Muzyczna. Jednak nawet barokowa opera francuska, na którą klasycyzm oddziaływał najsilniej i która dalece odbiegała od odnoszącej w Europie sukcesy opery włoskiej, nie była w stanie zapewnić równowagi między słowem a muzyką.

W wieku XVIII teatr był w Europie główną instytucją kulturalną, teatr zaś muzyczny stał się „najważniejszą formą artystyczną, a nawet wzorem prawdziwej sztuki”³³. Od drugiej połowy wieku XVII po koniec wieku XVIII w Europie królowała niepodzielnie opera włoska. Prezentowały ją wędrujące po kontynencie liczne zespoły teatralne, składające się z kompozytorów, librecistów i śpiewaków. „Dla wielu ówczesnych twórców opera była tworem jednoznacznie włoskim, nie tylko w stylistyce – utwory pisane w innych językach niż włoski rzadko zyskiwały rangę poważnych przedsięwzięć artystycznych”³⁴. Ton nadawała nastawiona na transcendencję, koturnowa z natury, *opera seria*³⁵,

³³ K. Kozłowski, *Opera i dramat...*, s. 8.

³⁴ W. Paprocki, *Jean-Baptiste Lully. Król Słońce francuskiej opery barokowej*, [w:] *Bliżej opery...*, s. 43.

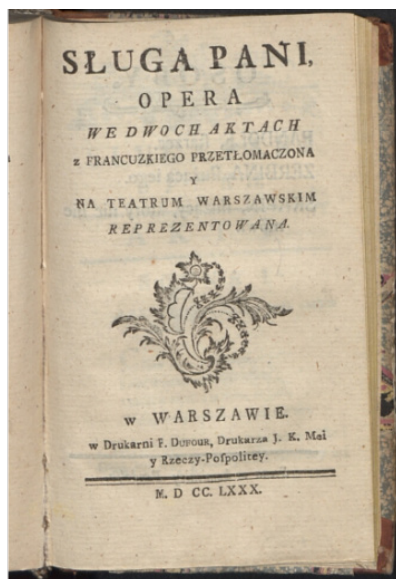
³⁵ „Dziś często stosuje się określenia gatunkowe, które powstały później, niż dzieła do których się odnoszą. Do takich określeń należy przede wszystkim sformułowanie *opera seria*, które stosowane jest w odniesieniu do dzieł oznaczonych przez twórców jako *dramma per musica*. Określenie pochodzące z czasów powstania dzieła nie zawiera najczęściej odniesień do jego treści literackiej. Dlatego też nie można traktować synonimicznie określeń odnoszących się do tego samego zjawiska, ale powstałych w różnym czasie. Jako *dramma per musica* mogła być określana opera o komicznym charakterze, a więc także *dramma eroicomico*. Co więcej określenia nadawane niekiedy niezależnie przez kompozytora i librecistę, różnią się od siebie. Zazwyczaj są dwuczłonowe – składają się ze wskazania na rodzaj literacki, a więc dramat, i na gatunek (komedię, tragedię lub jedną z ich odmian, tudzież na jedną z odmian tragedii i komedii). Z tego punktu widzenia ogólne określenie dzieła operowego, jakim jest *dramma per musica*, które stało się określeniem właściwym operom *seria*, stanowi zaznaczenie, że dzieło nie jest standardowym tekstem dramatycznym (dramatem mówionym), ale dramatem muzycznym. Zdaniem niektórych badaczy, określenie dzieł operowych za pomocą nomenklatury przyjętej z teorii dramatu jest efektem pejoratywnego zabarwienia

ale od połowy wieku XVIII serca widzów zdobywała podchodząca z dystansem do spraw doczesnych i łamiąca bariery stanowe, nastawiona na uśmiech *opera buffa*³⁶ oraz jej francuski odpowiednik, uchodzący za pośledniejszy gatunek sceniczny, *opéra-comique*³⁷. Jednak podstawowa cecha opery – wykonywanie wszystkich partii za pomocą śpiewu – stanowiła prymarny i niepodważalny wyznacznik gatunku, którego nie mogły zmienić estetyczne priorytety żadnej z epok.

słowa *opera*, którego zaczęto używać w odniesieniu do dzieł teatru muzycznego dopiero około drugiej połowy XVIII w. Wynika to prawdopodobnie z wyższego statusu poezji i słowa pisanego w ogóle”. H. Wniszewska, *Dramma eroicomico...*, s. 170–171.

³⁶ „*Opera buffa* zrodziła się z komedii będących *interludiami* zapalającymi przerwy w *operach seria* (*opera seria* narodziła się z renesansowego *intermezza*). Czerpała pełnymi garściami z komedii *dell'arte* wystawianych na jarmarkach i targowiskach. Typowa dla *opery buffa* intryga ukazywała, ujmując rzecz najprościej, przeszkody piętrzące się na drodze do małżeństwa. Jej główni bohaterowie, dwoje zakochanych, pomimo napotykanych trudności, skomplikowanych przygód i przeciwności losu, tworzy ostatecznie szczęśliwą parę. Trudności te przybierają na ogół postać zaciekle broniących swych przywilejów arystokratów, którzy jako jednostki nie są w stanie sprostać wymogom reprezentowanego przez siebie statusu. W związek małżeński wstąpić mogą jedynie osoby o tym samym statusie społecznym, a w przypadku różnic w pozycji społecznej, jaką początkowo zajmują, małżeństwo pełni funkcję czynnika wyrównującego. *Opera buffa* wskazuje zatem na możliwość pokonania dystansu i barier społecznych. W przeciwieństwie do nastawionej na transcendencję *opery seria*. Poza parą kochanków w *operze buffa* również istotna jest para pana i sługi. Ich również łączy związek, nawet bardziej sekretny i intymny niż kochanków, z tym że w tym wypadku opiera się on na nieprzezwyciężalnych różnicach w statusie społecznym. Elegancja pierwszej *opery buffa* *Służąca panią* polega na tym, iż obie pary (mężczyzna i kobieta, pan i sługa) są ze sobą tożsame”. S. Žižek, M. Dolar, *Druga śmierć opery...*, s. 45–46.

³⁷ „*Opéra-comique* w zestawieniu z *operą buffa* miała niższą rangę. Traktowano ją jako produkt o rodowodzie jarmarcznym. Z kolei *opera buffa* miała na scenach europejskich status sztuki wysokiej, elitarnej. Jednak w samych Włoszech *opera buffa* nie była traktowana jako sztuka wysoka i elitarna”. K. Lisiecka, *Europejskie tło idei narodowego teatru*, [w:] *Opera wobec historii...*, s. 193.



Ryc. 3. Strona tytułowa libretta *Sługa pani* wydanego w Warszawie w 1780 r. Tytuł oryg. *La serva padrona*, tekst Federico Gennaro (tłumacz nieznany), muzyka Giovanni Battista Pergolesi

Źródło: <https://polona.pl/item/sluga-pani-opera-we-dwoch-aktach,MTI0NDE5NA/0/#info:metadata> (data dostępu: 28.06.2019)

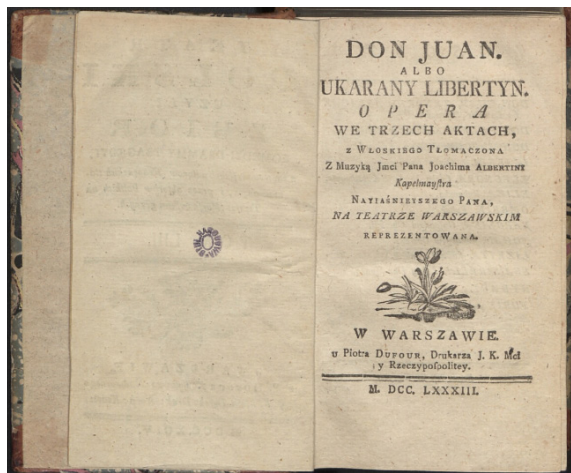
Osobna, acz niepozbawiona znaczenia, była kwestia wynaturzeń, jakie trapiły ówczesną operę. W wieku XVIII teatr operowy był już przedsięwzięciem nastawionym na sukces i zysk. Jak pisze Andreas Batta, dzieło operowe powstawało

sprawnie i rzeczowo: kompozytor dostawał zlecenie – przeważnie od arystokraty, będącego w kontakcie z teatrem, w którym miała się odbyć prapremiera – napisania muzyki do „scrittury”. „Scrittura” określała temat i z reguły była pełnym librettem, do którego zazwyczaj istniała już muzyka, napisana przez innych kompozytorów. Kompozytor zaczynał opracowywać *recitativo* tworzące szkielet (scenariusz) opery. Musiał on być na czas dostarczony do dyrekcji teatru. Dopiero wtedy przychodzili śpiewacy i zamawiali swoje arie i duety (w *opera seria* rzadko były większe zespoły). Dobry kompozytor potrafił spełniać osobiste życzenia

śpiewaków. [...] Najważniejsze było pozyskanie primadonny i primo uno (przeważnie sławnego kastrata)³⁸.

Wzrastała presja, jaką wywierali śpiewacy na autorów tekstów i kompozytorów, aby ci formowali materiał wedle indywidualnych życzeń i kaprysów śpiewających artystów. Z biegiem czasu dała się zauważyć całkowita dominacja śpiewaków.

Coraz bardziej wkradać się będzie poszukiwanie efektu, częstokroć taniego, akcja dramatyczna przestanie być ważna, tekst zejdzie na ostatni plan, stanie się jedynie tolerowanym dostawcą wygodnych dla śpiewu samogłosek, pozwalających na wirtuozowskie wokalizowanie. [...] Z końcem XVII wieku będzie to już spory kielek, w XVIII rozwinęty chwast³⁹.



Ryc. 4. Strona tytułowa libretta *Don Juan albo ukarany libertyn* wydanego w Warszawie w 1783 r. Tytuł oryg. *Il Don Giovanni*, autor libretta nieznany (tłumacz Wojciech Bogusławski), muzyka Gioacchino Albertini

Źródło: <https://polona.pl/item/don-juan-albo-ukarany-libertyn-opera-we-trzech-aktach,MT10MzIzOA/4/#info:metadata> (data dostępu: 28.06.2019)

³⁸ A. Batta, *Opera. Kompozytorzy – dzieła – wykonawcy* [przekład zbiorowy], Köln 2001, s. 345.

³⁹ B. Horowicz, *Teatr operowy...*, s. 34.

Z owych wynaturzeń zdawali sobie sprawę zarówno libreciści, jak i kompozytorzy. Toteż podjęto próby odzyskania równowagi między muzyką a poezją. Poeci Apostolo Zeno i Pietro Metastasio, nawiązując do idei dramatu greckiego rozbudowali akcję dramatyczną tak, aby miała pierwszy i drugi plan, zadbali także o jakość tekstów, które były podstawą opracowania muzycznego. Kompozytor Christoph Willibald Gluck w przedmowie do *Alcesty* przedstawił swój manifest estetyczny:

Przedsięwziąwszy napisanie muzyki do *Alcesty* postawiłem sobie za cel uniknięcie tych wszystkich nadużyć, które źle zrozumiana duma śpiewaków i przesadna ustepliwość kompozytorów wprowadziły do opery włoskiej, czyniąc z najbardziej uroczystego i najpiękniejszego z widowisk – najnudniejsze i najśmieszniejsze. Staralem się ograniczyć muzykę do jej istotnej funkcji, którą jest służenie poezji, przez wzmożenie ekspresji uczuć i napięcia sytuacji, bez przerywania akcji i oziębienia jej zbędnymi ornamentami. Sądziłem, iż powinna ona [muzyka – G.M.] być dla poematu tym, czym – dla prawdziwego i dobrze skomponowanego rysunku – są żywe barwy i dobrze obrane stosunki światła i cienia, które służą ożywieniu postaci, a nie naruszają ich konturów. Nie chciałem zatem przerywać aktorowi w największym ogniu dialogu i kazać mu czekać na nudną przygrywkę ani dzielić słowa przy jakieś wygodnej samogłosce, by pozwolić mu na popisywanie się, w długim pasażu, biegłością głosu...⁴⁰

W partyturach Glucka nie ma nic, co nie wynikałoby z potrzeb dramatu, jego dojrzałe opery są proste jak greckie tragedie. Od Włochów przejął melodię, od Francuzów umiejętność deklamacji muzycznej i stworzył spójną całość, w której aria stała się indywidualną wypowiedzią postaci⁴¹. Podobnie jak Gluck myślał Wolfgang Amadeusz Mozart, kładąc akcent na dramat i teatr. Autor *Don Giovanniego* pisał do ojca:

W ostatniej scenie II aktu ma Idomeneo śpiewać arię czy raczej rodzaj kawatiny. Lepiej byłoby dać tu prosty recytatyw [...] ponieważ w tej scenie [...] tyle będzie hałasu i zamieszania, że aria byłaby nie na miejscu, a w dodatku jest burza, która nie ucichnie z powodu arii Raaffa⁴².

⁴⁰ Tamże, s. 43–44.

⁴¹ J. Marczyński, *Przewodnik operowy*, Warszawa 2011, s. 11.

⁴² B. Horowicz, *Teatr operowy...*, s. 47.

Dla Mozarta najważniejszy był efekt dramatyczny, nie ma u niego ani jednej nuty, ani jednej pauzy, która by nie służyła temu celowi. Toteż gdy po premierze *Urowadzenia z Seraju* cesarz Józef II miał jakoby powiedzieć do niego: „Zbyt ładne dla uszu i za dużo nut”. Mozart odpowiedział: „Po prostu tyle nut, ile potrzeba, Wasza Cesarska Wysokość”⁴³. Mimo owych starań bitwę o tekst oświeceniowi obrońcy dramatu całkowicie przegrali. Jeśli dziś potrafimy skojarzyć operę z nazwiskiem, to jest to osoba kompozytora, rzadko kto raczy sobie zadać pytanie o autora libretta.

2. Teoretyczne oczekiwania wobec teatru operowego

Osiemnastowieczne wyobrażenia o teatrze kojarzyły ową instytucję przede wszystkim z pojęciem przyjemności. Popularny i mający w wieku XVIII wiele wydań *Dictionnaire de L'Académie française* łączył przyjemność (*plaisir*) m.in. z muzyką i komedią, zaznaczając przy tym, iż mogą to być przyjemności niewinne, zabronione lub występne⁴⁴. Te dwie ostatnie odnoszono raczej do doznań zmysłowych. W tym kontekście teatr był dla Ignacego Krasickiego raczej instytucją przyjemności wszechkątnej, z której „się więcej złego niż prawideł obyczajowości nauczyć można”⁴⁵. Co zaś się tyczy wrażeń duchowych, to spór o relacje między muzyką a słowem, towarzyszący operze od chwili jej narodzin, miał w osiemnastym wieku zasadnicze znaczenie, nie tylko z estetycznego punktu widzenia. Wedle ówczesnych wyobrażeń, teatr miał nie tylko bawić i dostarczać wrażeń, ale również wychowywać i, co najważniejsze w kontekście powyższych rozważań, być źródłem wiedzy⁴⁶. Z pewnością nie tej głębokiej, jaką dostarczały

⁴³ S. Żelechowski, *Opera z wielką ilością nut*, [w:] *Urowadzenie z Seraju*, Warszawa 1978.

⁴⁴ *Dictionnaire de L'Académie française*, t. II, J.-B. Coignard, Paris 1694, s. 249.

⁴⁵ I. Krasicki, *Uwagi*, oprac. Z. Libera, Warszawa 1997, s. 175.

⁴⁶ Jak podaje Aleksandra Patałas, siedemnastowieczny poeta i librecista Michał Anioł Buonarroti młodszy, wypowiadając się o ówczesnym dramacie

„scjencie”, lecz tej „mniej trudnej”, ale równie ważnej, jaką należało czerpać z nauk wyzwolonych. „Scjencie człowieka może w niektórych rzeczach pożyteczniejszym, wyzwolone nauki grzeczniejszym czynią”⁴⁷. Przykłady czerpane „z dziejów starożytności i narodów, uczyć go będą, jak o swoim radzić”,

światła mu dadzą w tym czasie, w którym mu przyjdzie albo błędne Ojczyście poprawiać ustawy, lub nowe wyroczyć, [...] żeby mógł albo upornie dobremu przeciwne współobywatelów przeświadczyć umysły albo nieuważnie skłonne od złego odprowadzić⁴⁸.

Aby opera, jako jedna z form sztuki teatralnej, mogła spełniać owe oczekiwania, słowo nie mogło pozostawać w cieniu muzyki, dekoracji, kostiumów i efektów specjalnych. Tymczasem w przypadku opery, słowo nie istnieje poza muzyką, a libretto nie odgrywa roli samodzielnego utworu dramatycznego. Ponadto, w większości przypadków, libretta nie były utworami w pełni oryginalnymi, stanowiły jedynie opracowanie znanych dzieł dramatycznych, na dodatek częstokroć wtórne. Wszystko to powodowało, że opera jako gatunek sam w sobie, mimo że zaliczana do nauk wyzwolonych, nie mogła znaleźć pełnego uznania u oświeceniowych zwolenników sztuki dramatycznej, dla których wzorem dzieł hołdujących klasycznym założeniom teatru starożytnego, były utwory Corneille’a, Racine’a i Moliera.

O ile zbyt duża rozbieżność między oczekiwaniami teoretycznymi a praktyką sprawiała, że klasycystyczni puryści teatralni mogli odnosić się do opery z dystansem, o tyle stopniowe odchodzenie od założeń formalnych, którym hołowali członkowie Cameraty florenckiej,

dworskim, miał stwierdzić: „Z maszynierii więc podziw, który jest pierwszym warunkiem poznania [...]; ze szlachetnej i wdzięcznej fabuły – sposób postępowania i obyczaj bogów i ludzi, który godnie wyrażony oczyszczał umysły słuchaczy, pociągając je do sprawiedliwości i rozeznania prawdziwej miłości; do czego też zdolny był osiągnąć sam układ najtrafniejszych słów, które są obrazem myśli i doskonała, niezwykła i różnorodna muzyka, znakomicie dostosowana do osób i sytuacji”. A. Patalas, *Początki opery...*, s. 26–27.

⁴⁷ *Krótką przedmowa Wydawcy...*, s. III.

⁴⁸ Tamże, s. IV.

sprawiało, że *dramma per musica* stawała się coraz bardziej popularnym gatunkiem scenicznym. Licznie powstające sceny operowe musiały wychodzić naprzeciw gustom coraz większych grup publiczności. „Dla mniej wykształconego i przygotowanego odbiorcy słuchanie długich kwestii dramatycznych na sposób śpiewnej mowy okazało się na dłuższą metę zbyt nużące”, należało zatem muzycznie je uatrakcyjnić, a recytatyw uczynić bardziej śpiewnym⁴⁹. Zdarzało się, że cierpiał na tym poziom artystyczny dzieła, zwłaszcza w warstwie poetyckiej. Zyskiwała natomiast muzyka. W wieku XVIII zespoły dzwonów wieżowych (*carillony*) w ratuszach miast Niderlandów, obok motywów religijnych, wygrywały melodie popularnych arii operowych, tym samym poprzedziły upowszechnianie popularnej muzyki za pomocą fonografu.

Co się tyczy wiedzy, tak oczekiwanej od samego zarania gatunku, dzieła operowe poszukiwały inspiracji w przeszłości⁵⁰. Nieprzypadkowo zwróciły się w kierunku mitologii klasycznej, odgrywając na nowo rytuał odtwarzający mityczne początki społeczeństwa. Widz przestępując progi opery „wchodzi w rolę własnych przodków. Opera nabożnie zatem przywołuje i odtwarza mityczną przeszłość, której, mimo że nikt w nią nie wierzy, wszyscy łakniemy”⁵¹. Reinhard Strohm zwracał uwagę na fakt, iż przez wieki libretta były najlepszym sposobem zapoznawania Europejczyków z dziedzictwem antycznym, historią i kulturą europejską.

Literackie tworzywa od Homera i Ajschylosa do Cervantesa i Racine’a były wykorzystywane w operze intensywniej i ekstensywniej, aniżeli miało to miejsce gdziekolwiek indziej. Włoska publiczność zapoznawała się z historią i mitami nie tyle dzięki czytaniu literatury, ile na skutek stałego obcowania z teatrem muzycznym⁵².

Pochodzące jeszcze z wieku XVI pierwsze utwory operowe, skomponowane przez Jacopo Periego i Giulio Cacciniego do libretta Ottavio

⁴⁹ A. Patalas, *Początki opery...*, s. 33.

⁵⁰ Więcej patrz: G. Markiewicz, *Opera jako forma narracji historycznej*, „Studia z Historii Społeczno-Gospodarczej XIX i XX wieku” 2015, t. XIV.

⁵¹ S. Žižek, M. Dolar, *Druga śmierć opery...*, s. 14.

⁵² R. Strohm, *Italianische Opernarien des frühen Settecento*, Köln 1976, s. 2. Cyt. za: K. Kozłowski, *Opera i dramat...*, s. 10.

Rinucciniego, inspirowane były losami Dafne⁵³ i Orfeusza⁵⁴. Owi bohaterowie, jak i inne mityczne postaci, wypełnią karty siedemnasto- i osiemnastowiecznych librett, żeby przywołać tylko dzieła Claudio Monteverdiego, Jean-Baptiste Lully'ego, Georga Friedricha Haendla, Jean-Philippe Rameau czy Christopha Willibalda Glucka. Sporadycznie nawiązywano do mitologii narodowych, czego przykładem jest *Król Artur* Henry Purcella do libretta Johna Drydena, opartego na *Historia Regnum Britanniae* Geoffreya z Monmouth.

Historia czy jako mythos, czy jako logos, od samego początku była immanentną częścią opery i zadomowiła się w niej na dobre. Być może wynikało to z przekonania, że jak twierdzi Hermann Lübbe „historia może jedynie opowiadać”. Zdaniem niemieckiego filozofa

Nauki historyczne – od paleontologii do historii gospodarczej – dawno zamieniłyby się w nauki teoretyczne, gdybyśmy nie byli zainteresowani kulturowo opowiadaniem historii, które naprawdę się wydarzyły w naturze i społeczeństwie, i które, ze względu na niepowtarzalność zawartych w nich ciągów zdarzeń, nie pozwalają na formułowanie dotyczących ich teorii⁵⁵.

Przypomnę tylko, że do początku dziewiętnastego wieku historiografię uważano za sztukę właściwą sztuce retorycznej. Historia, która wkroczyła na scenę operową wraz z dziełem Claudia Monteverdiego i Giovanni Francesco Busenello *Koronacja Poppei* (1643), miała charakter koturnowy i heroiczny. Taka zresztą była właściwość

⁵³ *Dafne* Jacopo Periego i Giulio Cacciniego do libretta Ottavio Rinucciniego, 1597; *Dafne* Marco da Gagliano do libretta Rinucciniego, 1608; *Dafne*, Heinricha Schütza, do libretta Martina Opitza, 1627 (była to pierwsza opera niemiecka, a Schütz jest uważany za „ojca opery niemieckiej”).

⁵⁴ *Eurydyka* Periego do libretta Rinucciniego, 1600; *Eurydyka* Cacciniego do libretta Rinucciniego, 1602; *Orfeusz* Claudio Monteverdiego do libretta Alessandro Striggio Młodszego, 1607.

⁵⁵ H. Lübbe, *Czym są historie i po co się je opowiada? Rekonstrukcja odpowiedzi udzielonej przez historyzm*, [w:] *Opowiadanie historii w niemieckiej refleksji teoretycznohistorycznej i literaturoznawczej od oświecenia do współczesności*, wybór, przekład i opracowanie J. Kałużny, Poznań 2003, s. 169, 180.

gatunku, określonego później mianem *opery seria*. Opery tego typu były operami heroicznymi, potrzebowały bohaterów nieprzeciętnych, o niepospolitych charakterach, dlatego tworząc je sięgano do postaci historycznych, których czyny oddziaływały na szersze kręgi społeczne⁵⁶. Opery heroiczne prezentowały władców z jednej strony uwikłanych w historię, z drugiej stojących przed osobistym wyborem natury moralnej lub etycznej, wstrząsanych namiętnościami, niewolnych od słabości i wad, czasami wręcz z gruntu amoralnych i zepsutych⁵⁷, ale też i takich, którzy śmiało stawiali czoło przebiegłym wrogom, kierowali się poczuciem honoru i sprawiedliwości⁵⁸ lub przepełnieni byli wielkodusznością i skłonnością do wybaczenia⁵⁹. Na ogół obowiązywała zasada, że władca musiał stać ponad swymi poddanymi również w sensie moralnym. *Opera seria* była bowiem lustrzanym odbiciem dworskiego towarzystwa i w wielu przypadkach mecenas dzieła i właściciel teatru siedział na widowni. Deheroizacja historii następuje wraz z pojawieniem się w XVIII w. *dramma eroicomico* (opery heroikomicznej), parodiującej koturnowy styl *opery seria*. Historia była tu jedynie tłem dla snucia opowieści o rzeczach przyziemnych⁶⁰. Jednak monarchowie woleli powierzać kształtowanie swego wizerunku *operze seria*. I ona to właśnie towarzyszyła domom monarszym przy okazji wszelkich ważnych rocznic, świąt rodzinnych i wydarzeń polityczno-dyplomatycznych.

⁵⁶ T. Jeske-Choiński, *Technika dramatu. Podług Gustawa Freytaga Die Technik des Dramas*, „Echo Muzyczne Teatralne i Artystyczne” 1887, nr 212.

⁵⁷ Taka jest ociekająca krwią i przepełniona podłością *Koronacja Poppei*, gdzie nie ma pozytywnych bohaterów, ponieważ nawet Seneka „okazuje się też z lekka nadętym osłem [»Ecco la sconsolata <], zadającym szyku pustosłowiem i moralistyką dla ubogich” – D. Czaja, *Trucizna miłości*, „dwutygodnik.com” 2012, nr 84.

⁵⁸ Za szczytowe osiągnięcie *opery seria* uchodzi *Juliusz Cezar w Egipcie* Georga Friedricha Händla do libretta Nicola Hayma (1724). Zdarzały się też opery określane dziś mianem antyheroicznych, jak dzieło Georga Friedricha Händla i Vincenzo Grimaniego *Agrypina* (1709).

⁵⁹ *Laskawość Tytusa* Wolfganga Amadeusza Mozarta i Caterino Tommaso Mazzoli (1791).

⁶⁰ Szerzej: H. Wniszewska, *Dramma eroicomico...*, s. 165.

3. Opera jako widowisko

Prestiż musiał kosztować. Już sam skład osobowy opery (śpiewacy, chórzyscy, tancerze, muzycy) powodował, że była ona przedsięwzięciem finansowym znacznie większym, niż każda inna inicjatywa sceniczna. Jeśli do tego dodamy kostiumy, dekoracje, maszynierię i efekty specjalne, czyli to wszystko, co składa się na inscenizację, to niejednokrotnie koszty sięgały bajecznych wręcz sum. Za najdroższą operę epoki baroku uchodzi, zaprezentowane w Wiedniu, *Złote jabłko* (libretto Francesco Sbarra, muzyka Pietro Antonio Cesti). Dzieło pierwotnie miało być wystawione w 1666 r., na okoliczność ślubu cesarza Leopolda I, jednak z przyczyn technicznych prapremiera opóźniła się o dwa lata i ostatecznie zaprezentowano je w roku 1668, aby uczcić urodziny cesarzowej Małgorzaty. Na potrzeby tego widowiska zbudowano na wolnym powietrzu specjalny teatr, aby scenarzysta Lodovico Ottavio Burnacini mógł swobodnie zaprezentować 24 projekty scenograficzne. Ta pięcioaktowa opera z prologiem była tak długa, że jej prezentację zaplanowano na dwa dni (Ryszard Wagner nie był pierwszy w tym względzie). Bardzo bogate były też inscenizacje oper Lully'ego. Prapremiera jego opery *Persée* wystawionej w Palais Royal w roku 1682, zakończona została bankietem, podczas którego goście raczyli się winem tryskającym z fontanny⁶¹. Niezwykle kosztowne dekoracje oczarowały widzów paryskiej Académie Royale de Musique, w której w 1749 r. odbyła się prapremiera *Zoroastra* (libretto Louis de Cahuzac, muzyka Jean-Philippe Rameau). W piątym akcie ukazała się widzom świątynia, której

złożone kolumny zdobiło mnóstwo kamieni rzucających błyski, na kapitelach kolumn wspierały się mozaikowe sklepienia, sanktuarium z ołtarzem oddzielone było złożonymi balustradami, a po bokach świątyni stały wspaniałe girlandy wawrzynu i kwiecia⁶².

Niejednokrotnie spektakl operowy stanowił tylko fragment większego widowiska. Dwór drezdeński czasów saskich nawiązywał

⁶¹ D. Babilas, *Opera Paryska...*, s. 19.

⁶² B. Horowicz, *Teatr operowy...*, s. 118.

do tradycji festynów dworskich. Składały się one z szeregu różnorodnych imprez, trwały nieraz całymi tygodniami, „wypełnione maskarami, łowami, turniejami, inscenizacjami muzycznymi i teatralnymi, za każdym razem organizowane były wedle jakiejś myśli przewodniej”⁶³. Jednym z większych takich wydarzeń był festyn dworski zorganizowany przez Augusta Mocnego w 1719 r. z okazji zaślubin jego syna z austriacką księżniczką Marią Józefą. Festyn ten trwał przez cały wrzesień, a jego przewodnim motywem była idea „7 Planet-Bóstw”. W owo widowisko wkomponowane zostały trzy opery włoskiego kompozytora Antonio Lottiego. Równie wielkich widowisk przez następnych dziesięć lat w Dreźnie nie oglądano⁶⁴. W karnawale 1753 r. wystawiono w teatrze drezdeńskim operę *Soliman* z muzyką Johanna Adolpha Hassego i tekstem Giovanniego Ambrogio Migliavacca.

Jak wynika z opisu przedstawienia, normalne elementy dekoracyjne oraz muzyka przestały tu odgrywać jakąkolwiek rolę. Było to po prostu gigantyczne widowisko, do którego wprowadzono żywe zwierzęta, m.in. [...] słoń⁶⁵.

Przeciwniczką owych monstrualnych widowisk na dworze drezdeńskim była księżna Maria Antonina Wittelsbach, miłośniczka opery i kompozytorka utworów muzycznych. W roku 1754 wystawiła w Ujeżdżalni, znajdującej się na terenie Pałacu w Taschenbergu, swoją własną operę *Il trifono della Fedelta* w sposób kameralny⁶⁶. Zdaniem znawczyni dziejów teatru Gertrud Rudloff-Hille, opera ta stanowiła pierwszy krok do zmiany stylu w dziedzinie inscenizacji, zmierzając w kierunku kameralizacji wystawianych dzieł operowych⁶⁷.

⁶³ W. Reich, *Podłoże społeczne i muzyczne drezdeńskiej kultury operowej przed Janem Adolfem Hassem. Streszczenie*, [w:] *Opera w dawnej Polsce na dworze Władysława IV i królów saskich*, red. J. Lewański, Wrocław 1973, s. 96.

⁶⁴ Tamże.

⁶⁵ G. Rudloff-Hille, *Budowle oraz inscenizacje oper w Dreźnie w XVII i XVIII wieku. Streszczenie*, [w:] *Opera w dawnej Polsce...*, s. 129.

⁶⁶ Tamże.

⁶⁷ Tamże, s. 129–130.

Opera miała widza czarować, olśnić i uwieść⁶⁸. A to wszystko za sprawą latających maszyn, fontann, kaskad wodnych, grot, ogni piekielnych, efektów akustycznych⁶⁹. „Dla maszynistów włoskich nie ma problemów nierozwiązalnych, nawet jeśli pociąga to za sobą wielkie koszty. Szkatuły książęce pokrywają bez szemrania wszystkie ekstrawagancje”⁷⁰. Urządzenia techniczne sprawiają, „że scena może poruszać się, znikać w chmurach lub płonąć, mury sypią się w gruzy, fale wód zalewają miasta, okręty płyną po morzach, a kolorowe fajerwerki dopełniają miary wrażeń oszołomionych widzów”⁷¹. Lśniące bogactwem kostiumy miały zapierać widzom dech w piersiach i być jednocześnie dostosowane do współczesnych wyobrażeń, nawet gdy mijały się z prawdą historyczną⁷². Teodor Billewicz towarzyszący książęcej parze Michałowi i Katarzynie Radziwiłłom w ich podróży do Włoch, zapisał swoje wrażenia z widowiska operowego w jakim uczestniczył 24 stycznia 1667 r. Była to opera *Il Vespasiano* (muzyka Carlo Pallavicini, libretto Giulio Cesare Corradi). Wystawiono ją w nowo zbudowanym Teatro San Giovanni Grisostomo (Teatro Grimani) w Wenecji.

Dnia 24. Byliśmy na operze nowej, bardzo pięknej i kosztem niesłychanie wielkim „wystawionej”, tak iż na kilka milionów sumptu kładziono; to też powiadano, że jeszcze, jako bywają w Wenecji opery, taka nie

⁶⁸ „Widowisko publiczne, wspaniałe przedstawienie na scenie dzieł dramatycznych, których wiersze się śpiewa i którym towarzyszą muzyka instrumentalna, tańce, balety, [widowisko] z zachwycającymi kostiumami i dekoracjami oraz zadziwiającą maszynerią” – *Opéra*, [w:] A. Furetière, *Dictionnaire universel*, b.m.w. 1690. Cyt. za: A. Żórawska-Witkowska, *Muzyka na dworze...*, s. 263.

⁶⁹ Szerzej: B. Horowicz, *Teatr operowy...*, s. 81–84.

⁷⁰ Tamże, s. 83.

⁷¹ B. Król-Kaczorowska, *Dekoracje w operze Augusta III*. Warszawa 1748–1763, [w:] *Opera w dawnej Polsce...*, s. 169.

⁷² „Widok kostiumów greckich zjeżyłby włosy na głowach archeologów. Orfeusz w operze Monteverdiego nosi zbroję i hełm z pióropuszem, a w ręce trzyma nie przysłowiową lirę, ale smyczek i violę, instrument lepiej znany publiczności owego czasu. W operze Vitaliego *Aretusa* (1620) pasterze noszą kostiumy ze srebrnej gazy [...]” – B. Horowicz, *Teatr operowy...*, s. 85. Patrz też s. 114–115.

była. Tam się wiele *miratum dignum* widziało: konie żywe, po powietrzu ludzie latające na pół godziny i dalej, okręty, galery na *theatrum* pływające, tak wielkie, że kilkadziesiąt człowieka w nich mieściło. Głosy też aktorów *incomparabiles*, bo ten *usus* jest oper, że aktorowie śpiewają, nie mówią, wyrażając swe persony; muzyki więcej niż sto w liczbie wszystkich *varii generesi*. Tak iż widzieć tę operę jakoby jakie *miraculum et spectaculum orbis*. Dla której widzenia ludzie się zjeżdżają i księstwo IM kilka niedziel umyślnie w Wenecji mieszkali, już się ze wszystkim całe w drogę wybrawszy i wyprawiwszy przed sobą wozy⁷³.

Billewicz tak był spektaklem zachwycony, że następnego dnia „dla przypatrzenia się lepiej” poszedł do teatru ponownie. Oczywiście nie wszystkie przedstawienia szokowały inscenizacyjnym przepychem. Często bywało wręcz odwrotnie, spektakle raziły, nie tyle nawet ubóstwem, co zwyczajnym niechlujstwem, czego przykładem wrażenia, jakie w *Nowej Heloizie* zawarł Jean-Jacques Rousseau:

Po obu stronach sceny umieszcza się w odstępach parawany, na których wymalowane jest niezręcznie to, co scena ma wyobrażać. Tłem jest wielka zasłona, podobnie wymalowana i prawie zawsze dziurawa czy podarta, co przedstawia otchłanie w ziemi lub dziury w niebie, zależnie od perspektywy. Każdy, kto przechodzi za sceną i dotyka zasłony, powoduje, poruszając ją, rodzaj trzęsienia ziemi, dość zabawnego dla oczu. Niebo wyobrażone jest przez jakieś niebieskawe lachmany, zawieszane na kijach lub na sznurach, jak bielizna u praczki. Słońce (bo widzi się je tam czasami) jest lucywowem latarni. Wozy bogów i bogiń składają się z czterech belek obramowanych i zawieszonych na grubej linie, w formie huśtawki. Między tymi belkami znajduje się poprzeczna deska, na której bóg siada, a z przodu zwisa kawał grubego, pogryzmołonego płótna, służący za chmurę dla tego wspaniałego wozu. U dołu maszyny widzi się iluminację z dwóch lub trzech cuchnących świec o źle obciętych kontaktach, które, podczas gdy postać miota się i krzyczy na huśtawce, zadymiają ją do woli. Kadzidło godne bóstwa. [...] Wzburzone morze tworzą podłużne, kanciaste latarnie z płótna lub tektury, które nadziewa się na równoległe

⁷³ T. Billewicz, *Diariusz podróży po Europie w latach 1677–1678*, z rękopisu odczytał, wstępem i komentarzem opatrzył M. Kunicki-Goldfinger, Warszawa 2004, s. 173–174.

rożny, i każe obracać wyrostkom. [...] Teatr zaopatrzony jest w małe kwadratowe kłapy, które otwierając się w razie potrzeby, zapowiadają, że złe duchy mają wyjść z piwnicy. Skoro duchy mają wznieść się w powietrze, zastępuje się je małymi demonami z brązowego płótna wypchanego słomą, a niekiedy prawdziwymi kominarzami, którzy bujają się w powietrzu, zawieszeni na linach, aż do chwili, kiedy znikają majestatycznie pośród lachmanów⁷⁴.

4. Opera podbija Europę

Od 1637 r., kiedy to po raz pierwszy na publicznej scenie operowej teatru San Cassiano w Wenecji wystawiono *Andromedę* skomponowaną przez Francesco Manellego do libretta Benedetto Ferrari, następuje w Europie intensywny rozwój teatru operowego, który przestał być teatrem dworskim, sztuką dla arystokratycznych elit. Na przełomie wieków XVII i XVIII uwodzicielskiemu czarowi opery uległa niemal cała Europa. Sceny operowe powstawały w wielu większych miastach Półwyspu Apenińskiego, Francji, Niderlandów i krajów niemieckich. Obok teatrów wspieranych przez monarchów istniały sceny prywatne. Przodowały tu Włochy, gdzie w wieku XVII oprócz scen publicznych, wystawiano spektakle operowe w pałacach arystokracji. Parma była pierwszym miastem w Italii posiadającym stały budynek teatralny. Wzniesiony on został w latach 1618–1619 i mógł pomieścić 4500 widzów⁷⁵. W drugiej połowie wieku XVII w Wenecji działało kilkadziesiąt teatrów, żywot większości z nich był bardzo krótki, niektóre jednak funkcjonowały z powodzeniem przez wiele lat⁷⁶. W krajach niemieckich w XVII w. sceny operowe istniały m.in. w Hamburgu, Darmstadt, Hanowerze, Brunzswiku, Lipsku. W 1742 r. otwarta została Opera Królewska w Berlinie, znacznie wcześniej ukończono budowę teatru operowego w Strasbourgu,

⁷⁴ J.-J. Rousseau, *Nowa Heloiza*. Cyt. za: B. Horowicz, *Teatr operowy...*, s. 118.

⁷⁵ B. Horowicz, *Teatr operowy...*, s. 85.

⁷⁶ A. Patalas, *Początki opery...*, s. 29.

a w latach 1744–1748 wzniesiono Operę Margrabiów w Bayreuth. W austriackim mieście Eisenstadt scena operowa istniała od roku 1672, w Wiedniu od 1709 r. działał prestiżowy Theater am Kärntner-tor. We Francji powołano w 1671 r. Académie Royale de La Musique w Paryżu. W wieku XVIII sceny operowe posiadały Metz, Montpellier, Lyon, Nancy. W Brukseli budowę gmachu operowego ukończono w roku 1700. W Londynie w wieku XVII działały co najmniej cztery teatry operowe, w 1705 r. zaś otwarto Queen's Theatre, a w roku 1732 wzniesiono pierwszy gmach Covent Garden. W 1748 r. otwarto w Warszawie podwoje Operalni, pierwszego w Rzeczypospolitej wolno stojącego gmachu teatralnego.

Na potrzeby scen operowych pracowały kształcące śpiewaków szkoły muzyczne. Najwięcej renomowanych szkół tego typu powstało we Włoszech. Na początku wieku XVIII sam Neapol posiadał kilka takich instytucji wysokiej klasy, będących pod zarządem Alessandra Scarlattiego, twórcy ponad stu oper, i Domenica Gizziego, śpiewaka operowego i wybitnego nauczyciela śpiewu. Dziewiętnastowieczny krytyk muzyczny Maurycy Karasowski przytacza relację jednego z uczniów słynnej szkoły rzymskiej z pierwszej połowy XVII w., prowadzonej przez mistrza watykańskiej kapeli, Virgilia Mazzochiego:

Każden uczeń zmuszony był co dzień jedną godzinę śpiewać rzeczy trudniejsze dla nabrania w czytaniu nut doświadczenia. Druga godzina przeznaczoną była dla egzercycji tryllu; inna dla szybkich pasażów; inna na wokalizy pod przewodnictwem nauczyciela i przed lustrem konieczne, aby uczący mógł patrzeć na siebie i chronić się wykrzywiania twarzy i innych szpetnych ruchów. Wszystko to w rannych godzinach się odbywało. Po południu, pół godziny przeznaczano na studia teoretyczne; drugie pół godziny na kontrapunkt w śpiewie liturgicznym, godzinę na kompozycję spisywaną na papierze umyślnie w rygi do tego przygotowanym; inną do czytania znakomitszych dzieł o muzyce; a resztę dnia dla grania na organach i klawikordzie; dla układania psalmów, motetów, piosenek według własnego pomysłu. Takie to były dzienne ćwiczenia uczniów wewnątrz zakładu. Ćwiczenia zaś zewnętrzne, zależały na obserwowaniu echa około Monte Mario, ażeby każdy własny swój głos mógł ocenić; na śpiewaniu we wszystkich prawie kościołach podczas solenniejszego nabożeństwa, na przysłuchiwaniu się śpiewom wykony-

wanym przez najcelniejszych artystów; na robieniu i spisywaniu uwag nad sposobem ich wykonywania, by większą korzyść z przysłuchiwania się zapewnić w umysłach młodych uczniów⁷⁷.

Wielką wagę do nauki śpiewu przywiązywano w krajach niemieckich. Karasowski był zdania, iż „Najmuzykalniejszym bez wątpienia narodem zaraz po Włochach są Niemcy”. Podkreślał, że Włosi śpiew mają w genach, „w Niemczech zamiłowanie do muzyki jest skutkiem wychowania”⁷⁸. Tam też, zwłaszcza w północnej części, istniało od czasów reformacji wiele szkół i instytucji muzycznych. Już sam Luter domagał się, aby przy parafiach zakładać bezpłatne szkoły śpiewu⁷⁹. Natomiast we Francji zorganizowana nauka śpiewu długo nie była powszechnie dostępna. Od 1671 r. zajmowała się tym Królewska Akademia Muzyczna. Dopiero od drugiej połowy wieku XVIII zaczęto zakładać przy każdej katedrze szkoły wokalne mające dostarczyć operze uzdolnionych artystów⁸⁰.

Na europejskich scenach operowych występowały różnorodne zespoły teatralne zarówno dworskie, jak i prywatne. Największym powodzeniem cieszyli się oczywiście śpiewacy, zajmując tym samym najwyższą pozycję w hierarchii zawodów muzycznych. Wraz z rozwojem sztuki operowej nastąpiła złota era kastratów.

Zjawisku temu sprzyjała ich kilkuletnia obecność w chórach kościelnych, duża podaż potencjalnych śpiewaków, tradycja teatru elżbietańskiego, w którym role kobiece powierzano mężczyznom, a także niezbyt chwalebna reputacja kobiet związanych z zawodem scenicznym⁸¹.

Żaden z głosów męskich, kobiecych czy chłopięcych nie mógł równać się ze śpiewem kastratów. Ich głos

⁷⁷ M. Karasowski, *Rys historyczny opery polskiej. Poprzedzony szczegółowym poglądem na dzieje muzyki dramatycznej powszechnej*, Warszawa 1859, s. 36–37.

⁷⁸ Tamże, s. 69.

⁷⁹ Tamże.

⁸⁰ Tamże, s. 118–119.

⁸¹ S. Dubiski, *Opera pod lupą*, Warszawa 2012, s. 30.

różnił się od głosu męczyzny lekkością, elastycznością i możliwością osiągnięcia wysokich nut. Nad głosem kobiecym górował krystaliczną czystością, przejrzystością oraz siłą, zaś nad głosem chłopięcym – techniką, muskulaturą i wyrazistością⁸².

Wyżej ceniono ich głosy sopranowe niż altowe. Można chyba śmiało powiedzieć, biorąc pod uwagę wszelkie uwarunkowania natury historycznej, iż siedemnasto- i osiemnastowieczni kastraci byli pierwszymi światowymi artystycznymi gwiazdami, we współczesnym rozumieniu tego pojęcia. Cieszyli się międzynarodową sławą, pobierali wysokie honoraria, uzyskiwali od monarchów tytuły szlacheckie i przede wszystkim mieli zastępy gorących wielbicieli, którzy byli gotowi tworzyć powitalne komitety na kilka mil przed bramami miast, do których owi śpiewacy przybywali na gościnne występy⁸³.

Instrumentalne wykorzystanie głosu nie zawsze szło w parze z poprawną dykcją. Powszechnym mankamentem śpiewaków był brak umiejętności aktorskich, co sprawiało, że dramatyczność relacji między postaciami niejednokrotnie ustępowała na rzecz wokalne i muzycznej ekspresji⁸⁴. W konsekwencji szczególnie piękne melodie, najbardziej

⁸² Tamże, s. 28. O jednym z najsłynniejszych siedemnastowiecznych kastratów, Baldassare Ferrim, współczesny mu teoretyk muzyki Giovanni Andrea Angelini Bontempi pisał: „[...] oprócz czystości głosu, swobody w pasażach, wibracji trylu, zręczności w swobodnym osiągnięciu każdego tonu, po wykonaniu najdłuższego i najpiękniejszego pasażu, którego inni nie wytrzymaliby bez zaczerpnięcia powietrza, przechodził bez oddechu do niesłychanie długiego i pięknego trylu, a od niego do następnego pasażu, równie długiego, lecz jeszcze mocniejszego niż poprzedni, bez jakiegokolwiek widocznego ruchu czy to czoła, czy to ust, czy to postaci, nieruchomy jak posąg” – A. A. Bontempi, *Historia musica*, Perugia 1695, s. 40. Cyt. za: S. Dubiski, *Opera pod lupą...*, s. 33.

⁸³ Więcej na temat kastratów patrz: S. Dubiski, *Opera pod lupą...*, s. 26–40. Osiemnastowieczne opinie o sztuce kastratów przytacza B. Horowicz, *Teatr operowy...*, s. 93–96. O społecznym statusie muzyka w epoce baroku patrz A. Żórawska-Witkowska, *Społeczny status muzyka w baroku*, „Barok: Historia – Literatura – Sztuka” 1999, nr VI/I (11).

⁸⁴ Ocenę gry aktorskiej osiemnastowiecznych śpiewaków opery paryskiej dokonaną przez Rousseau oraz tancerza i choreografa Jean-Georgesa Noverre przedstawił B. Horowicz, *Teatr operowy...*, s. 116–117.

chwytny element opery, uniezależniały się od całości i wiodły samodzielny żywot. Niebawem tym melodiom zaczęto podporządkowywać konstrukcję całego widowiska – opera stawiała się cyklem numerów i arii. W ten sposób zaczęła dawać o sobie znać, wspomniana już wcześniej, dominacja śpiewaków. Wenecki kompozytor Benedetto Marcello opracował – jak sam twierdził – „metodę pewną i łatwą komponowania i wykonywania oper włoskich”. Ogłosił ją światu w wydanej około 1720 r., a więc w okresie wszechwładztwa Alessandro Scarlattiego, satyrze *Il Teatro di musica alla moda* (*Modny teatr muzyczny*). Oto niektóre jego uwagi:

Podczas prób opery poeta powstrzyma się od komunikowania aktorom swych intencji, wiedząc, że nie zwracają oni na nie uwagi i że czynią tylko to, co im się podoba. [...]

Gdyby zdarzyło się nowoczesnemu poecie zauważyć złą wymowę śpiewaka, niech się wystrzeżga poprawiania go. Jeśli bowiem aktor wpadłby na pomysł mówienia wyraźnie, mógłby zaszkodzić sukcesowi libretta.

Na scenie powinien śpiewać z ustami na pół zamkniętymi, z zębami zaciśniętymi i czynić, co tylko w jego mocy, by nie rozumiano ani słowa. W recytatywach nie powinien zwracać uwagi ani na kropki, ani na przecinki. Jeśli znajdzie się na scenie z innym aktorem, który zgodnie z wymogami dramatu przemawia do niego śpiewając arię, niech nie zwraca nań uwagi. Niech pozdrawia maski w łóżach, niech uśmiecha się do muzyków i komparsów, aby publiczność dobrze zrozumiała, że jest on panem Alipio Forconi, musico, a nie księciem Zoroastro, którego przedstawia. Tak długo, jak trwa przygrywka do arii, niech się przechadza, zażywa tabaki, niech mówi przyjaciółom, że nie jest przy głosie, że jest przeziębiony itd.⁸⁵

Oczywiście, rady udzielane przez Marcella miały charakter karykaturalny, były jednak swoistą reakcją zarówno na powszechną manierczość śpiewaków, jak i na nonszalanckie zachowanie publiczności, dla której dramat, akcja, recytatyw – wszystko to były zbędne dodatki, na które widownia nie zwracała już wówczas uwagi, a „ważne słu-

⁸⁵ Tamże, s. 97–98.

chanie należało do złego tonu”, i każdą wolną chwilę, między poszczególnymi ariami, poświęcano innym rozrywkom, np. grze w szachy, co podczas spektaklów operowych czynił francuski kompozytor Charles de Brosses⁸⁶. W powyższym kontekście rolę opery surowo oceniał Voltaire:

Opera jest miejscem spotkań publicznych, gdzie ludzie zbierają się w pewne dni, nie wiedząc po co: jest to dom, do którego wszyscy uczęszczają, mimo iż mówią źle o jego panu, uważając go za nudziarza. Idzie się oglądać tragedię w poszukiwaniu wzruszenia. Idzie się do opery dla zabicia czasu i dla trawienia⁸⁷.

Nic zatem dziwnego, że osiemnastowieczni miłośnicy dramatu klasycznego, rozumianego jako „szkoła świata”, podchodzili z rezerwą do sztuki operowej. Dysonans między dramaturgią widowiska a jego okazałością sprawiał, że dla osiemnastowiecznego odbiorcy opera była z jednej strony poślednią formą dramatu pokazywanego na widoku publicznym, z drugiej zaś odpowiednikiem dzisiejszej superprodukcji budzącej powszechne zainteresowanie, „jakoby jakie *miraculum et spectaculum orbis*”.

⁸⁶ Tamże, s. 99.

⁸⁷ Tamże, s. 20.

III

OPERA NA DWORZE KRÓLEWSKIM W RZECZYPOSPOLITEJ OBOJGA NARODÓW

1. Początki opery w Polsce i działalność władysławowskiego teatru operowego

Europejska sztuka dworska XVII i XVIII w., zachowując swój kosmopolityczny charakter, podlegała silnym wpływom wzorców stylistycznych włoskich, francuskich i niemieckich. Dotyczyło to przede wszystkim muzyki, teatru i architektury, czyli tego wszystkiego, co audio-wizualnie oddziaływało na widza spektakli operowych. Ten renesansowy w swojej genezie, a barokowy w swym jestestwie, produkt, jakim była opera, trafił do Polski dość wcześnie. Niezależnie bowiem czy przyjmie-my, idąc śladem miłośników wytyczania cezur postępów myśli ludzkiej i jej artystycznego natchnienia, że pierwszym dziełem operowym była *Dafne* Jacopo Periego do libretta Ottavia Rinucciniego z 1597 r., czy też wystawiony w 1607 r. w Mantui *Orfeusz* Claudia Monteverdiego¹, to fakt zaistnienia dzieła operowego na zamku królewskim w stolicy Rzeczypospolitej w 1628 r. nie wydaje się świadczyć o zapóźnieniu cywilizacyj-nym ziem polskich w tej dziedzinie. Co więcej, Warszawa była jednym z pierwszych miast położonych na północ od Alp, do których zawitała sztuka operowa². I nie trafiła ona tu wówczas na grunt całkowicie obcy.

¹ „Aby wszystko było jasne: opera narodziła się 24 II 1607 w książęcym pałacu w Mantui, wraz z prapremierą *Orfeusza* Monteverdiego. Historyczne znaczenie dzieł Periego i Cacciniego nie zdoła zmienić tego niezbitego faktu” – P. Kamiński, *Tysiąc i jedna opera*, t. II, Kraków 2008, s. 89.

² Przed Warszawą opera zawitała na dwór arcybiskupi w Salzburgu w latach 1618–1619. W 1627 r. na zamku Hartenfels koło Torgau w Saksonii wy-

Wręcz przeciwnie, jak wykazał Władysław Tomkiewicz, włoska kultura artystyczna była w siedemnastowiecznej Polsce od dawna znana, a poszczególne składniki teatru operowego już wcześniej oddziaływały na świadomość społeczeństwa polskiego³. Dotyczy to zarówno znajomości literatury włoskiej, obycia z przedstawieniami teatralnymi i egzotyczną scenografią, umuzykalnienia, jak i znajomości tańca oraz sztuki baletowej. Zdaniem Tomkiewicza „teatr operowy w Warszawie stanowił niewątpliwie nowość, ale ta nowość polegała na specyficznej formie, która niejako była integracją różnych elementów znanych polskiemu społeczeństwu”⁴.

Ważną rolę w szerzeniu kultury muzycznej na ziemiach polskich odegrała panująca w Rzeczypospolitej od 1587 r. dynastia Wazów, zwłaszcza Zygmunt III i jego syn Władysław IV. Jak zaznacza Barbara Przybyszewska-Jarminińska:

jeśli chodzi o życie muzyczne na dworach polskich Wazów, także tych niepanujących, jak młodsze dzieci Zygmunta, zwłaszcza Karol Ferdynand, jego poziom wzbudzał podziw współczesnych i nostalgię potomnych⁵.

Wiadomo, iż wokarno-instrumentalna kapela dworska Zygmunta III Wazy – dająca także koncerty publiczne – należała do najlepszych w Europie. Biskup przemyski Paweł Piasecki w swoim dziele *Chronica gestorum in Europa singularium* podkreślał, że Zygmunt III „sprowadził z Włoch, ze znacznym nakładem, wielu sławniejszych muzyków i w słuchaniu ich symfonii, a niekiedy w kopiowaniu obrazów, nawet lat sędziwsiych dożywszy, szczególne miał upodobanie...”⁶ Zamiłowanie do

stawiono operę *Dafne*. Była to pierwsza opera niemiecka, do której libretto napisał Martin Opitz, a muzykę skomponował Heinrich Schütz.

³ W. Tomkiewicz, *Opera Władysławowska w powiązaniu ze zjawiskami kultury artystycznej w Polsce. Streszczenie*, [w:] *Opera w dawnej Polsce na dworze Władysława IV i królów saskich. Studia i materiały*, red. J. Lewański, Wrocław 1973, s. 5–7.

⁴ Tamże, s. 7.

⁵ B. Przybyszewska-Jarminińska, *Muzyczne dwory polskich Wazów*, Warszawa 2007, s. 14.

⁶ *Kronika Pawła Piaseckiego biskupa przemyskiego. Polski przekład wedle dawnego rękopisu, poprzedzony studium krytycznym nad życiem i pismami autora*, Kraków 1870, s. 132.

muzyki przejawiała także siostra Zygmunta III Anna Wazówna. Syn Zygmunta III królewicz Władysław Waza, któremu życie kulturalne w Polsce zawdzięcza pierwsze kontakty z operą, od samego początku „wyrastał pod łaskawym okiem Polihymnii”. Niebagatelne znaczenie w edukacji muzycznej przyszłego władcy Rzeczypospolitej odegrała podróż, jaką odbył po Europie w latach 1624–1625. W czasie tej peregrynacji królewicz Władysław miał okazję poznać najnowsze trendy muzyczne, uczestnicząc w koncertach i widowiskach muzycznych na dworach Wiednia, Rzymu, Florencji, Mantui, Parmy, Genui, Mediolanu i Wenecji⁷. Powróciwszy do Rzeczypospolitej, królewicz Władysław snuł z pewnością plany założenia teatru operowego. Z jego inicjatywy sprowadzono w 1628 r. do Warszawy artystów z Mantui. Niestety trudności finansowe skarbcza królewskiego nie pozwoliły wówczas na sfinalizowanie tak ambitnych zamierzeń. Pod urokiem sztuki operowej Rzymu był brat Władysława IV Aleksander Karol, który w 1634 r. przebywał z wizytą w Wiecznym Mieście. Jak przypuszcza Przybyszewska-Jarumińska:

Być może opis operowych doznań brata stanowił iskrę, która roznieciła wygaszone na kilka lat plany teatralne Władysława, a uzyskana w 1635 roku od gdańskiego kupca Georga Hewla pożyczka na „muzykę” (w wysokości 30 tys. florenów), pozwoliła na ich realizację⁸.

Przyjmuje się, że pierwszym dziełem operowym zaprezentowanym na ziemiach polskich była *La Galatea*, wystawiona 27 lutego 1628 r. na dworze króla Zygmunta III, przez artystów z Mantui⁹.

⁷ Szerzej B. Przybyszewska-Jarumińska, *Muzyczne dwory...*, s. 71–73.

⁸ Tamże, s. 77.

⁹ Stanowisko to pomija zaprezentowany w 1626 r. na zamku królewskim utwór na dwa głosy w stylu *rappresentativo*, którego kompozytorem był Tarquinio Merula *Satiro e Corsica*. *Stile rappresentativo* to rodzaj śpiewu, przypominającego recytatyw, rozwijany we wczesnych włoskich operach. Niektórzy badacze (Aleksander Poliński, Adolf Chybiński, Hieronim Feicht) wiązali niefortunnie początki opery na ziemiach polskich z dworem Stanisława Lubomirskiego, datując je w okolicach 1620 r. Więcej patrz K. Targosz-Kretowa, *Teatr dworski Władysława IV (1635–1648)*, Kraków 1965, s. 236–237. Istnieje także hipoteza, że do wystawienia pierwszej opery na dworze Zygmunta III

Przypuszczalnie była to wersja wystawianego w 1614 r. w Mantui utworu poety Gabriela Chiabrery *La Galatea*, do muzyki Orlandiego Santi¹⁰. O tym warszawskim spektaklu, powstałym z inicjatywy królewicza Władysława Wazy, zachowała się tylko jedna wzmianka. Wspominał o nim nuncjusz papieski Antonio Santa Croce w liście do kardynała Francesco Barberiniego¹¹. Zdaniem Jakuba Lewickiego:

Było to pierwsze w historii wydarzenie teatralne w Polsce wykorzystujące zmienną scenografię (najprawdopodobniej jeszcze bez *periaktów*). *La Galatea* wyznaczała przyszły kierunek, którym miał podążać teatr Władysława IV¹².

Wystawienie *Galatei* było przedsięwzięciem jednorazowym i efemerycznym. Natomiast pierwszy trwały ślad oddziaływania sztuki operowej na ziemię polską wiąże się z jej warstwą dramatyczną. W tym samym roku wydano w Krakowie libretto Ferdynanda Saracinellego do opery *La liberazione di Ruggiero*¹³. Muzykę do tej opery skomponowała Francesca Caccini, samo zaś dzieło dedykowane było królewiczowi

mogło dojść w roku 1627. Miało to być dzieło o św. Zygmuncie do muzyki Franceski Caccini, wystawione jako prezent od królowej Konstancji i królewicza Władysława na imieniny Zygmunta III Wazy – patrz B. Przybyszewska-Jarmińska, *Muzyczne dwory...*, s. 56.

¹⁰ K. Targosz-Kretowa, *Teatr dworski...*, s. 66.

¹¹ „Najjaśniejszy Królewicz Władysław sprawił, że wystawiono w ubiegłym tygodniu muzyczny dramat rybacki o Galatei, z wystawnymi intermediami, maszynerią i tym podobnymi rzeczami, sprowadziwszy w tym celu do Polski pewnego inżyniera z Mantui. [Byli obecni oboje królestwo i synowie, przypatrując się imprezie] z wielkim zadowoleniem, a jeszcze większym innych Polaków, dla których była to rzecz niezwykła” – *List nuncjusza A. Santa Croce do kard. F. Barberiniego* (8 III 1628), „Teki Rzymskie” 62, Zakł. Dok. Inst. Hist. PAN w Krakowie, dok. nr 25, s. 80. Cyt. za K. Targosz-Kretowa, *Teatr dworski...*, s. 255.

¹² J. Lewicki, *Jak mogła „wyglądać” premiera Dafne na dworze Władysława IV? Scenografia i maszyny teatralne w XVII-wiecznych adaptacjach operowych*, „Bez Porównania” 2013, nr 3 (14), s. 46.

¹³ *Wybawienie Ruggiera z wyspy Alcyny. Komedia z tańcem i z muzyką, z włoskiego na polskie przetłumaczona w Krakowie, 1628.*

Władysławowi Wazie¹⁴. Późniejszy król polski oglądał je w 1625 r., podczas swego pobytu we Florencji. Libretto przetłumaczył na polski, towarzyszący Władysławowi w owej podróży, poeta Stanisław Serafin Jagodyński. „Tym sposobem – stwierdził Stanisław Windakiewicz – powstał ten śliczny zabytek dawnej literatury dramatycznej, w którym język polski po raz pierwszy okazał się tak miękkim i śpiewnym”¹⁵. Znawcy historii teatru średniowiecza i czasów nowożytnych, Karolina Targosz-Kretowa, poszła jeszcze dalej w swojej refleksji nad tą perełką staropolskiego dramatu. „Kto wie – zauważyła – czy polskie *Wybawienie Ruggiera*, nie jest dowodem pierwotnie zamierzonej, a później poniechanej linii stworzenia opery w języku narodowym”¹⁶. Według badaczki jest bardzo prawdopodobne, że tłumaczeniu *La liberazione di Ruggiero* na język polski przyświecał zamiar wystawienia tej opery w polskiej wersji językowej¹⁷. Co prawda, zdaniem muzykologów, różnice w strukturze weryfikacyjnej tekstów Saracinelliego i Jagodyńskiego uniemożliwiają prawidłowe podkładanie tekstu polskiego pod muzykę skomponowaną przez Caccini¹⁸, ale być może Jagodyński dokonywał przekładu z myślą o innej, mającej dopiero powstać, partyturze. Pamiętajmy, że wówczas znacznie bardziej odczuwano deficyt dobrych librett niż partytur.

O ile wystawienie *Galatei* na zamku królewskim w Warszawie w roku 1628 zostawiło skromny tylko ślad w źródłach historycznych, o tyle prezentacja opery *La fama reale*, która miała się odbyć w salach zamkowych w 1633 r. w związku z wstąpieniem na tron

¹⁴ Królewiczowi Władysławowi swoje dramaty muzyczne dedykowali również kompozytorzy Marco da Gagliano (*La Reggina Sant’Orsola*) i Benedetto Ferrari (*Il principe giardiniero*). Bratu Władysława, Aleksandrovi poświęcił swój utwór Stefano Landi (*Sant’Alessio*) – J. M. Chomiński, K. Wilkowska-Chomińska, *Historia muzyki polskiej*, cz. 1, Kraków 1995, s. 150.

¹⁵ S. Windakiewicz, *Teatr Władysława IV 1633–1648*, Kraków 1893, s. 5.

¹⁶ K. Targosz-Kretowa, *Teatr dworski...*, s. 68.

¹⁷ Tamże, s. 195.

¹⁸ A. Szweykowska, Z. Szweykowski, *La Liberazione di Ruggiero dall’isola d’Alcina – legendy i fakty*, [w:] *Księga pamiątkowa ku czci prof. A. Chybińskiego*, Kraków 1950.

Władysława IV Wazy¹⁹, nie znajduje potwierdzenia w materiałach odnoszących się do tej koronacyjnej uroczystości. Co więcej wątpliwości budzi zarówno data wystawienia owego dzieła w zamku królewskim, jak i osoba autora²⁰. Pozostaje zatem uznać, że kolejne wydarzenia operowe na ziemiach polskich przypadają na rok 1635. W maju tego roku wystawiono w zamku królewskim *Krótkie zebranie historyjey z Pisma Świętego o Judycie*, znane powszechnie pod nazwą *Giuditta*, a w grudniu operę *Dafnis*. Oba widowiska dały początek działalności teatru władysławowskiego.

Teatr dworski Władysława IV Wazy, zwany teatrem władysławowskim, był pierwszą stałą sceną teatralną na ziemiach Rzeczypospolitej i jedną z pierwszych stałych scen operowych w Europie. Teatr ten działał w latach 1635–1648. Pośród szeregu różnorodnych form scenicznych (*komedia dell'arte*, teatr angielski, balet), jakie wystawiono w tym okresie na zamku królewskim, stale i znacząco miejsce zajmowała opera wspomagana przez bliskie jej, jeśli chodzi o środki wyrazu, inscenizacje baletowe²¹. Opierała się ona nie na występach doraźnych, przyjeżdżających okazjonalnie do Warszawy i angażowanych jednorazowo trup aktorskich, lecz przebywających, niemalże stale, na dworze królewskim artystów włoskich. Można zatem uznać, że scena władysławowska była najbardziej oddalonym na wschód Europy miejscem, do którego sięgało „ramię opery włoskiej”²². Ta zaś, w przeciwieństwie do wędrownych trup aktorskich

znanych teatrowi angielskiemu, francuskiemu i ludowej włoskiej *komedii dell'arte*, [...], wyrastała w środowisku artystów dworskich i stanowi-

¹⁹ Pisał o tym wydarzeniu historyk i krytyk muzyczny Aleksander Poliński, *Dzieje muzyki polskiej w zarysie*, Lwów 1907, s. 131.

²⁰ Pogląd, że kompozytorem *La fama reale* był muzyk kapeli królewskiej Piotr Elert został przez badaczy odrzucony. Szerzej na ten temat K. Targosz-Kretowa, *Teatr dworski...*, s. 195–196; A. Szweykowska, *Legenda o operze Piotra Elerta La Fama reale*, „Muzyka” 1970, nr 2.

²¹ Patrz *Chronologiczne zestawienie imprez*, [w:] K. Targosz-Kretowa, *Teatr dworski...*, s. 306–309.

²² T. Carter, *The Seventeenth Century*, [w:] *The Oxford Illustrated History of Opera*, ed. R. Parker, Oxford 1994, s. 31.

ła długi czas zamknięty teatr dworski, zanim w łonie republiki weneckiej nie stała się również teatrem publicznym²³.

Otwarcie w 1637 r. stałej publicznej sceny operowej, jaką był teatr San Cassiano w Wenecji, oznaczało, że jego twórcy znaleźli przepis na sukces pozwalający bez większego ryzyka pracować dla zysku. Niebawem republika Wenecka będzie mieć kilka teatrów publicznych, teatr zaś wenecki stanie się „prawdziwą fabryką operową z impresariami, librecistami, śpiewakami, scenarzystami i kompozytorami”²⁴. Teatrowi władysławowskiemu nie było dane przybrać publicznego charakteru, tym niemniej działał on korzystając z zaangażowanych na stałe artystów reprezentujących różne dziedziny sztuki, składające się na syntezę, jaką jest teatr operowy. Ton całemu zespołowi nadawali oczywiście Włosi, opera zaś władysławowska pod względem formy była operą włoską, ale – jak podkreśliła Karolina Targosz-Kretowa – „żywiół polski nie pozostał jednakże całkowicie poza nawiasem kręgu twórców teatru operowego Władysława IV. Uzdolnienia swe wykazał on przede wszystkim na polu muzyki”²⁵.

Pod względem tematycznym opery w teatrze Władysława IV odnosiły się do wątków religijnych (*Giuditta*, *Santa Cecilia*), mitologicznych (*Dafnis*, *Narciso*) i historycznych (*Armida*). Wystawiano je zwyczajowo w okresie karnawału oraz przy okazji wydarzeń szczególnie istotnych dla całości Rzeczypospolitej, takich jak zawarcie pokoju, przyjęcie poselstwa, złożenie hołdu przez lennika, zakończenie sejmu, mariaże dynastyczne²⁶. Z uwagi na fakt, że owe ceremonie fetowano nie tylko w stolicy ziem koronnych, zespół operowy teatru władysławowskiego występował także poza Warszawą, np. w Wilnie czy Gdańsku. Dzięki niemu opera po raz pierwszy trafiła do stolicy

²³ K. Targosz-Kretowa, *Teatr dworski...*, s. 200.

²⁴ T. Carter, *The Seventeenth Century...*, s. 23.

²⁵ K. Targosz-Kretowa, *Teatr dworski...*, s. 83. Szerzej na temat twórców teatru Władysława IV: s. 80–84, 94–98, 103–118. Patrz też A. Chybiński, *Słownik muzyków dawnej Polski do r. 1800*, Kraków 1949; H. Feicht, *Przyczynki do dziejów kapeli królewskiej w Warszawie za rządów kapelmistrza Marka Scacchiego*, „Kwartalnik Muzyczny” 1929, z. 2, s. 127–128.

²⁶ Patrz: K. Targosz-Kretowa, *Teatr dworski...*, s. 80.

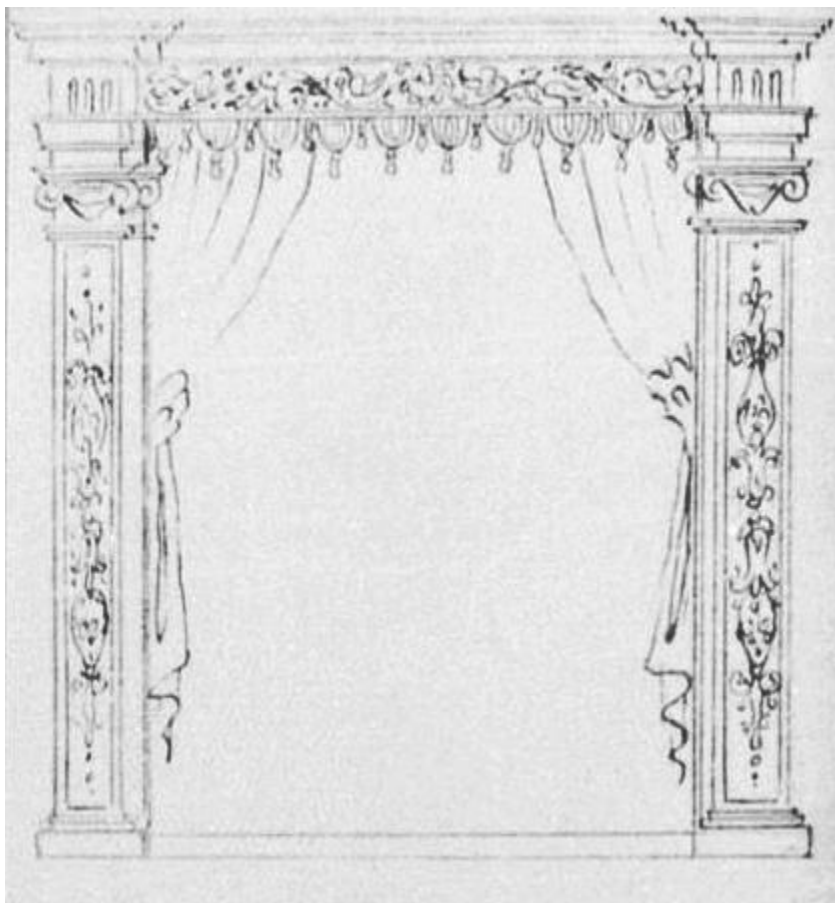
Wielkiego Księstwa Litewskiego. W 1636 r. w pałacu wielkich książąt litewskich wystawiono *Il ratto di Helena*²⁷. W 1646 r., na przyjęcie przybywającej do Rzeczypospolitej Ludwiki Marii Gonzagi, gdańszczanie wzniesli w ciągu siedemnastu tygodni, w przystosowanym specjalnie do tego celu budynku, scenę operową. Hipoteza niemieckiego badacza Wilhelma Flemminga, iż na scenie tej zastosowano najnowszy wówczas mechanizm do zmiany dekoracji, zwany systemem kulisowym, nie znalazła akceptacji w literaturze przedmiotu²⁸. Wybór Gdańsk jako miejsca dla organizacji spektaklu operowego wchodzącego w ramy uroczystości weselnych był podyktowany nie tylko faktem, że przez to miasto prowadziła droga Ludwiki Marii Gonzagi do Warszawy. Ważne były także przesłanki natury politycznej i ekonomicznej. Cel Władysława stanowiło zacieśnienie więzów między bogatą republiką miejską a całym organizmem państwa polskiego. Niebagatelne znaczenie miały również kwestie finansowe, miasto bowiem pokrywało wydatki związane z adaptacją odpowiedniego pomieszczenia na scenę teatralną, wystawieniem spektaklu i jego oprawą²⁹.

Niejednokrotnie tematyczna osnowa librett operowych była uzupełniana treścią adekwatną do celebrowanego wydarzenia. Akcentowano zatem zarówno posunięcia natury dynastycznej, jak i osiągnięcia króla na arenie międzynarodowej oraz aspiracje polityczne monarchy.

²⁷ Więcej patrz J. Trilupaitienė, *Dramma per musica w I. połowie XVII wieku w Wilnie*, [w:] *Opera w pałacu wielkich książąt litewskich*, Wilno 2010, s. 158 i n.

²⁸ W. Flemming, *Der Sieg der Kulisse*, „Das Deutsche Theater” 1923–1924, t. II, s. 13. Patrz K. Targosz-Kretowa, *Teatr dworski...*, s. 220–221.

²⁹ Współczesna wydarzeniu relacja donosi: „[...] odegrano wielką komedię, której wspaniała maszyneria i inne wydatki na teatr kosztowały miasto, jak mówią, blisko sto tysięcy talarów, jako że zbudowano umyślnie całą salę z drzewa, z licznymi galeriami, które wraz z parterem mogły pomieścić ponad trzy tysiące osób” – J. de Laboureur, *Histoire et reallion du voyage de la Reine de Pologne et du retour de Madame la Marechalle de Grebriant*, cz. I, Paris 1648, s. 157. Patrz K. Targosz-Kretowa, *Teatr dworski...*, s. 290.



Ryc. 5. Dekoracja sceny, prawdopodobnie opery królewskiej w Warszawie, około 1640 r.

Źródło: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Gisleni_Stage_decoration.jpg?u (dostęp: 28.06.2019)

Stosowność doboru dzieła w zależności od okoliczności była rzeczą niezwykle ważną. Ślub Władysława IV ze znaną ze swojej religijności Cecylią Renatą Habsburżanką uświetniła w 1637 r. opera o tematyce religijnej *Santa Cecilia*. Dzieło to, jak podkreśla Przybyszewska-Jarmińska,

było zapewne najdroższym i najdłuższym przedstawieniem operowym w dziejach teatru władysławowskiego³⁰. Z kolei drugi związek małżeński polskiego monarchy, z Ludwiką Marią Gonzagą, uczczono w 1646 r. „sołenną komedią” *Le nozze d'Amore*. Na tę dynastyczno-polityczną wymowę oper władysławowskich zwróciła uwagę Targosz-Kretowa³¹. Zdaniem badaczki,

pochwała czynów dokonanych przez Władysława na arenie politycznej i wojennej, której nuta przewijała się już w epizodach poświęconych treściom dynastycznym, zajęła poza tym w operze swe własne, niepoślednie miejsce³².

Według libretta *Enei*, wystawianej w 1641 r. z okazji hołdu złożonego Władysławowi IV przez elektora brandenburskiego Fryderyka Wilhelma, w prologu do dzieła

cała scena była ocieniona przez wielką chmurę, która, powoli otwierając się, ukazała Zygmunta I, Króla Polski, i Albrechta, Margrabiego brandenburskiego, i następnie rozsuwając się zupełnie, przedstawiła widzom starożytne miasto Kraków, stolicę polskich królów, gdzie też widzieć można było płynącą wśród pól Wisłę³³.

Epilog opery *Dafnis*, wystawionej w roku 1635, ukazywał widzom scenę,

na końcu której spuszcza się z nieba bania okrągła, która znaczy machinę świata, a na tej siedzi Szczęście, które, opowiadając przyszłe rzeczy, opowiada też przy szczęśliwym panowaniu Władysława IV, króla polskiego, niewysłowione zwycięstwa z Moskwy i Turczyna, a na znak tego pokazuje pod osobę Moskwicina i Turczyna, a Króla wysławia i szczęśliwym

³⁰ B. Przybyszewska-Jarmińska, *Muzyczne dwory...*, s. 78.

³¹ K. Targosz-Kretowa, *Teatr dworski...*, s. 98–103.

³² Tamże, s. 100.

³³ *L'Enea di Virgilio Puccitelli, favola drammatica, rappresentata in musica al. Serenissimo Elettore di Brandenburg et all'Altezza Sua dedicata* (K. Estreicher, *Bibliografia polska*, cz. III, t. XIV [ogólnego zbioru t. XXV], Kraków 1913, s. 397. Cyt. za: K. Targosz-Kretowa, *Teatr dworski...*, s. 261).

nazywa. Potem muzyka, wzięwszy ostanie słowa od Szczęścia, potwierdza to, co Szczęście opowiedziało³⁴.

W jednej ze scen opery *Narciso*, wystawionej w 1638 r. na zakończenie sejmu, która to scena rozgrywa się w kuźni Wulkanu, rzymski bóg ognia pytany przez boginię Wenus dla kogo wykuwa tarczę, odpowiada, iż „tarcza jest Najjaśniejszego Władysława IV, Króla polskiego i szwedzkiego, a sztuki wybijane znaczą jego dzienne sprawy, które Wulkan każdą z osobna pokazuje Wenerze”³⁵. Należy przypuszczać, że poszczególne dzieła operowe, przed ich wystawieniem, poddawane były swoistej kontroli ze strony samego monarchy lub jego przedstawicieli. Gdy w 1646 r. kanclerz wielki litewski Albrecht Stanisław Radziwiłł witał w imieniu monarchy przybyłą do Gdańska Ludwikę Marię Gonzagę, do jego obowiązków należała piecza nad mającą być tam wystawioną, na powitanie królewskiej małżonki, operą *Le nozze d'Amore*. Opera ta, pisał Radziwiłł, była „wprzód z rozkazu króla przed królewiczem Karolem i przede mną próbowana i aprobowana”³⁵. Dbalność o jakość prezentowanych spektakli powodowała, że

³⁴ *Dafnis przemieniona w drzewo bobkowe, apolog albo baśń Owidiuszowa, która była reprezentowana muzyką na kształt komedyyj przed obecnością Króla Jmci, Królewiców Ich Mciów i Ich Mciów P.P. Senatorów Koronnych w Warszawie po sejmie roku Pańskiego 1635, w Warszawie, w drukarni Jana Trepińskiego K. J. M. typografa roku 1635* (K. Estreicher, *Bibliografia polska*, cz. III, t. IV [ogólnego zbioru t. XV], Kraków 1897, s. 15. Cyt. za: K. Targosz-Kretowa, *Teatr dworski...*, s. 261).

³⁵ *Narczy przemieniony, fabuła pasterska, którą odprawowano muzyką przy obecności Najjasniejszego Króla polskiego i szwedzkiego i wszystkiego królestwa po skończeniu sejmu walnego w roku Pańskim 1638, przypisana i ofiarowana Jaśnie Wielmożnemu Panu Adamowi Kazanowskiemu, kasztelanowi sędmierskiemu, podkomorzemu koronnemu etc.* (Biblioteka Czartoryskich, sygn. 39793 I). Cyt. za: K. Targosz-Kretowa, *Teatr dworski...*, s. 262.

³⁶ *Pamiętniki Albrychta Stanisława X. Radziwiłła kanclerza wielkiego litewskiego*. Wydane z rękopisu przez Edwarda Raczyńskiego, t. II, Poznań 1839, s. 185. Wydawca informuje w *Przedmowie*, iż *Pamiętniki* pisane były „przez autora po łacinie, na język zaś polski przełożone zostały przez wnuka jego, księcia Hieronima Radziwiłła, żyjącego na początku 18. wieku” (s. X). Karolina Targosz-Kretowa zaznacza, że wydanie Raczyńskiego jest niedokładnym

[...] opera każda, na dworze Władysława IV przedstawiona, była omal nie popisem jego osobistych gustów teatralnych; zanim publicznie wobec rozmaitych dygnitarzy ją odegrano, musiała być tak wystudiowaną, że nie mogło być obawy o nie udanie się³⁷.

Do wystawianych oper drukowano włoskojęzyczne libretta oraz polskojęzyczne sumariusze, będące odpowiednikiem dzisiejszych operowych programów. Z owych sumariuszy dowiadujemy się, że poszczególne dzieła wystawiane były przed wielce znamienitą publicznością. *Giudittę* „reprezentowano z muzyką przed obecnością Króla Jmci, Królewiczów Ich Mciów i ich Mciów P. P. Posłów cudzoziemskich w Warszawie podczas walnego sejmku roku 1635”. *Dafnis* „była reprezentowana [...] przed obecnością Króla Jmci, Królewiczów Ich Mciów i Ich Mciów P. P. Senatorów koronnych w Warszawie po sejmie roku Pańskiego 1635”. *Idyllium albo akt o porwaniu Heleny* wystawiono „przed Najjaśniejszym Władysławem IV Królem polskim i przed J. W. Króla hiszpańskiego posłem w zamku wileńskim [...] w roku 1636”³⁸. Publiczność była, owszem, jednorodna jeśli chodzi o status społeczny, jednak – jak zaznacza Targosz-Kretowa – nie ograniczała się jedynie do dyplomatów, wysokich urzędników i dobranych gości. Na widowni zasiadali licznie zgromadzeni senatorowie, czołowi przedstawiciele

tłumaczeniem oryginału – K. Targosz-Kretowa, *Teatr dworski...*, s. 199. Łaciński oryginał, w niektórych przypadkach, jest bardziej dokładny w opisywaniu konkretnych wydarzeń. „[...] Król pisał do mnie, abyśmy wraz z królewiczem Karolem zechcieli być obecni na próbie komedii i ocenili, czy jest ona godna oczu królowej, oraz abyśmy zgodnie z wymogami obyczajów poprawili, co trzeba i rzetelnie donieśli o tym królowi. Wykonując polecenie króla, był tam obecny królewicz Karol, przybyłem i ja, i co mogliśmy, poprawiliśmy i uznaliśmy, że może być wystawiona przed królową” – S. A. Radziwiłł, *Memoirale*, 15 II 1846. Cyt. za: K. Targosz-Kretowa, *Teatr dworski...*, s. 303.

³⁷ S. Windakiewicz, *Teatr polski przed powstaniem sceny narodowej*, Kraków 1921, s. 40.

³⁸ K. Targosz-Kretowa, *Teatr dworski...*, s. 312–313. Radziwiłł zanotował, że *Giudittę* wystawiono w obecności posła florenckiego i posłów moskiewskich. *Pamiętniki Albrychta Stanisława X. Radziwiłła...*, t. I, Poznań 1839, s. 259.

magnaterii polskiej. Można także przypuszczać, „że audytorium teatru obejmowało zapewne również i przedstawiciele szerszych kół szlachty”³⁹. Radziwiłł zanotował, że operę *Dafnis* – wystawioną 10 grudnia 1635 r. w zamku królewskim w Warszawie – oglądał „tłum widzów, odpowiadający pojemności miejsc”⁴⁰. W tym czasie teatr władysławowski nie posiadał jeszcze w zamku stałej sceny, a spektakle odbywały się w przystosowanych do tego jednorazowo, salach. Gdy w 1637 r. otwarto we wnętrzach zamku warszawskiego stałą scenę teatralną, mogła ona pomieścić około tysiąca widzów⁴¹. Muzyk kapeli królewskiej, a także poeta Adam Jarzębski zapewniał, że była ona na tyle obszerna, że mogła pomieścić „dostatek gości”⁴². Gdańska prezentacja „solennej komedii” *Le nozze d'Amore*, zorganizowana w roku 1646 z okazji przybycia do Rzeczypospolitej Ludwika Marii Gonzagi, „odprawiła się przed królową, przy niezmiernym ścisku ludzi”⁴³. Liczba chętnych do obejrzenia spektaklu musiała być duża, gdyż Gdańsk stał się wówczas miejscem, do którego przybyli tłumnie zarówno Polacy, jak i Francuzi⁴⁴,

³⁹ K. Targosz-Kretowa, *Teatr dworski...*, s. 212.

⁴⁰ Informacja ta zawarta jest w łacińskim oryginale. Patrz K. Targosz-Kretowa, *Teatr dworski...*, s. 293. Wydanie Raczyńskiego pomija tę wzmiankę o liczbie widzów – *Pamiętniki Albrychta Stanisława X. Radziwiłła...*, t. I, s. 287–288.

⁴¹ E. Wassenberg, *Gestorum gloriosissimi ac invictissimi Vladislai Poloniae et Sueciae Regis pars prima (et secunda)*, Gedani 1641, cz. II, s. 251. Patrz K. Targosz-Kretowa, *Teatr dworski...*, s. 289.

⁴² „Nuż sala, gdzie komedyje / Odprawują, tragedyje; / Jeśliś widział, przyznasz mi to, / Postawiona znamienito. / Tam wesela odprawują, / Włoskie skoki wyprawują; / Dla tych »theatrum« cudowne, / Z perspektywami budowne, / Stoi zacne, z kolumnami, / Nie widziane między nami, [...] / Kagańców rzecz niezliczona, / A na gankach naznaczona / Pewna minuta starszego, / Nad muzykami pierwszego [...] / Dwoiste ma okna w sobie, / W jednej staną dwie osobie; / Wzdłuż jej dość ma szerokości, / Dostatek w niej bywa gości” – A. Jarzębski, *Gościniec albo opisanie Warszawy z r. 1643*, Warszawa 1643, przedruk Warszawa 1909, s. 33.

⁴³ *Pamiętniki Albrychta Stanisława X. Radziwiłła...*, t. II, s. 185.

⁴⁴ Edward Raczyński w *Przedmowie* informuje, że „Radziwiłł otoczony trzynastu senatorami i licznem i pięknem rycerstwem witał królową

przystosowane zaś specjalnie do wystawienia tego spektaklu pomieszczenie mogło pomieścić około trzech tysięcy widzów⁴⁵. Z powodu „ciżby wielkiej” zgromadzonych w zamku wileńskim 16 kwietnia 1648 r., z okazji prezentacji opery *Circe delusa*, doszło do incydentu, w którego rozwiązanie zaangażowali się król i królowa⁴⁶. Warto zaznaczyć, że próbę odczytania tekstu libretta *Circe delusa*, jako reprezentatywnego dla opery władysławowskiej, podjęła Anna Szweykowska⁴⁷.

Wypisy źródłowe sporządzone przez Karolinę Targosz-Kretową oraz relacje zebrane przez Juliana Lewańskiego dają wyobrażenie o jakości spektakli operowych teatru władysławowskiego i ich odbiorze przez publiczność. Lewański jest zdania, że już w roku 1635 teatr władysławowski miał „pełną sprawność i mógł zadziwić nie tylko posłów oraz popów moskiewskich, ale i gości zza Alp”⁴⁸. Wedle relacji Giovanniego Battisty Tartagliniego z Crotony, sekretarza Wielkiego

w Oliwie, do Gdańska wspaniale ją wprowadził i przez 5 niedziel różne, coraz nowe zabawy obmyślał Francuzom chciwym rozrywek; a chociaż około 10,000 Polaków i Francuzów w mieście wtenczas się znajdowało, Radziwiłł potrafił powagą swoją i roztropnością zapobiedz najmniejszemu nawet nieporządkowi, co zważywszy na ówczesną burzliwość umysłów, nie jest małą zasługą” – E. Raczyński, *Przedmowa*, [w:] *Pamiętniki Albrychta Stanisława X. Radziwiłła...*, t. I, s. V.

⁴⁵ Patrz przyp. 28.

⁴⁶ „W niebytności mojej odprawiła się w zamku 16. presen. Komedya, jako ją nazywają Recitatiwa bardzo piękna, [...], wielu się tam zeszło spektatorów, między innymi starosta mozyrski Chodkiewicz i Wołłowicz pisarz koronny. Marszałek nadworny litewski kazał im posunąć się nazad, gdy zaś dla ciżby wielkiej nie mogli tego uczynić, przyszło do słów uszczypliwych i powiadają, że marszałek rzekł do Chodkiewicza: jeżeli ztąd nie ustąpisz, kijem cię uderzę i szablą dokończę. To słysząc i widząc król, powiadają że gniewem rozpalony, rzekł: gdybym mógł na nogach stać, przebiłbym z nich którego szablą. Po skończonej komedyi, kazał ich do marszałka w. przypozwać i ledwo za przyczyną królowej dał się ubłagać” – *Pamiętniki Albrychta Stanisława X. Radziwiłła...*, t. II, s. 288.

⁴⁷ A. Szweykowska, „*Circe delusa*”, *dramma musicale* Virgilio Puccitellego, „Pamiętnik Teatralny” 1969, z. 4, s. 532–546.

⁴⁸ J. Lewański, *Świadkowie i świadectwa opery Władysławowskiej*, [w:] *Opera w dawnej Polsce...*, s. 29.

Księżstwa Toskanii, wystawiana w maju tego roku *Giuditta* była oglądana „z wielkim podziwieniem”⁴⁹. *Il ratto di Helena* oglądano z „nie-wypowiedzianą oczu uciechą”⁵⁰. *Santa Cecilia* wypadła „wyjątkowo doskonale, szczególnie podziwiano rozmaitość zmian scenicznych i perspektywy oraz machiny, intermedia i balety”⁵¹. Wystawiona w styczniu 1641 r. „recitativa, [...] aż do późna w noc cieszyła wzrok widzów”⁵². Oceniając gdańską prezentację *Le nozze d'Amore*, Ludwika Maria Gonzaga zapewniała Albrechta Radziwiłła: „nic podobnego i podziwienia godniejszego nie widziałam ani w Paryżu, ani gdzie indziej”⁵³. Z pewnością opinia ta nie była tylko grzecznościowa. Więcej uwagi temu wydarzeniu poświęciła królowa w liście do kardynała Mazariniego:

Umysł mam tak zajęty pewną komedią, którą co tylko obejrzałam, że nie potrafię pisać do was o innych sprawach. Nic nigdy dotąd nie widziałam równie pięknego i w tej chwili z trudem tylko zdecydowałabym się na oglądanie zwyczajnych przedstawień francuskich czy włoskich. Ta przyjemność trwała pięć godzin, a mnie się wydawało, że byłam tam tylko

⁴⁹ „Następnego dnia oglądano z wielkim podziwieniem pewną tragedię odśpiewaną w języku włoskim, z odmianami scen i z właściwymi [dla opery] okazałościami. Tematem jej było uwolnienie Betulii i śmierć Holofernesa z ręki Judyty” – Cyt. za: J. Lewański, *Świadkowie i świadectwa...*, s. 29.

⁵⁰ *Pamiętniki Albrychta Stanisława X. Radziwiłła...*, t. I, s. 325. Wersja łacińska informuje, że opera ta „wywołała zachwyt dopuszczonych [widzów] pięknem i zmiennością struktur [dekoracji]”. Patrz K. Targosz-Kretowa, *Teatr dworski...*, s. 293.

⁵¹ *Depesza z 26 IX 1637*. Patrz J. Lewański, *Świadkowie i świadectwa...*, s. 32.

⁵² A. S. Radziwiłł, *Memoriale*. Styczeń 1641. Patrz K. Targosz-Kretowa, *Teatr dworski...*, s. 294.

⁵³ *Pamiętniki Albrychta Stanisława X. Radziwiłła...*, t. I, s. 185. Wersja łacińska: „O dziewiątej wieczór zapytałem wobec innych zebranych królową po francusku, co miałbym napisać królowi, memu panu, czy komedia jej się podobała, na co otrzymałem odpowiedź z ust królowej, iż nigdy podobnej i godniejszej podziwu rzeczy nie widziała ani w Paryżu, ani gdziekolwiek indziej, po czym udała się na wieczerzę” – A. S. Radziwiłł, *Memoriale*. 15 II 1646. Patrz K. Targosz-Kretowa, *Teatr dworski...*, s. 301.

chwilę. Muzyka była wyśmienita, urządzenia mechaniczne tak zdumiewające, że naprawdę byłam oczarowana⁵⁴.

Opinia Ludwiki Marii o obejrzanym spektaklu ma szczególne znaczenie nie tylko z powodu zawartej w niej wysokiej oceny opery władysławowskiej. W jednym szczególe różni się ona od innych relacji. Jak podkreśla Targosz-Kretowa:

Relacje te pisane przez ludzi jakże różnego pokroju, bywałych w świecie, i tych, którzy oglądali teatr operowy tylko w jego polskim wydaniu, uczonych i nieuczonych, Polaków, Włochów, Francuzów i Niemców, relacje o różnej formie literackiej, charakteryzuje jednak wspólne im wszystkim notowanie przede wszystkim wrażeń natury wizualnej⁵⁵.

Królowa natomiast, osoba z pewnością bywała w świecie, nie tylko doceniła stronę wizualną spektaklu, porównując go z widowiskami oglądanymi we Francji i Włoszech, ale również zwróciła uwagę na urodę muzyczną dzieła. Z pewnością publiczność nie zawsze była ukontentowana oferowanym widowiskiem. Zwrócił na to uwagę Radziwiłł wspominając o wystawieniu 6 marca 1644 r. opery *Andromeda*. Oburzenie niektórych widzów z powodu tego spektaklu było spowodowane nie tyle jego poziomem artystycznym, ile nieestosownością wobec zaistniałych okoliczności. Tego dnia przypadała IV niedziela wielkiego postu, zwana *Laetare* od pierwszych słów antyfony *Laetare Ierusalem* (wesel się Jeruzalem). Kościół pozwala wtedy wiernym na chwilę radości podczas pokuty. Widocznie jednak część widowni uznała spektakl za nazbyt swobodny⁵⁶.

Wiele wskazuje na to, że instrumentalna i wokalna oprawa dzieł operowych teatru władysławowskiego wybijała się ponad przecięt-

⁵⁴ List Ludwiki Marii do kard. J. Mazariniego (Gdańsk, 15 II 1646). Przekład W. Czermak, *Z dziejów teatru w Polsce XVI i XVII w.*, „Gazeta Lwowska” 1893, nr 260–263. Patrz K. Targosz-Kretowa, *Teatr dworski...*, s. 296.

⁵⁵ K. Targosz-Kretowa, *Teatr dworski...*, s. 144–145.

⁵⁶ „W niedzielę *Laetare* odpawiła się komedia *Recitativa* w pałacu królewskim. Nie wszystkim się podobała, dla tego, że czas postny obrócili w bałachalny” – *Pamiętniki Albrychta Stanisława X. Radziwiłła...*, t. II, s. 129.

ność. Kapela dworska Wazów, licząca kilkudziesięciu muzyków, cieszyła się uznaniem w Europie już za panowania Zygmunta III. W 1643 r. kapela władysławowska, kierowana przez Marco Scacchiego, składała się z 49 osób⁵⁷. Kapelę tę – pisał Jean de Laboureur –

ocenianą jako pierwszą w Europie, tworzą najlepsze głosy Italii, a pensje, jak i dodatkowe wynagrodzenia i hojne podarunki niebywale dużo kosztują Króla, którego pasja, jaką żywi dla tej prawdziwie królewskiej przyjemności, nakazuje mu niczego nie szczędzić, aby ściągnąć na swą służbę wszystkich najwybitniejszych [artystów]⁵⁸.

Skrzypkim w kapeli Zygmunta III był, przybyły z Rzymu na dwór królewski, Marco Scacchi. Za panowania Władysława IV został on królewskim kapelmistrzem. Przez długi czas w literaturze przedmiotu panowało przekonanie, że Scacchi był kompozytorem *drammi per musica* wystawianych na scenie władysławowskiej. Jednak dokładne badania prowadzone przez muzykologów nie potwierdziły tego domysłu. Muzyka większości oper była prawdopodobnie dziełem kilku kompozytorów, co nie wyklucza udziału Scacchiego, zwłaszcza w opracowaniu niektórych części zespołowych⁵⁹. Źródła potwierdzają jedynie jego autorstwo w przypadku opery *Il ratto di Helena*⁶⁰. Wśród członków kapeli królewskiej znajdowali się także Polacy, którzy zdobyli uznanie wykraczające poza granice Rzeczypospolitej. Cenionym skrzypkim i kompozytorem utworów na zespoły instrumentalne był Adam Jarzębski. Autorem mszy i motetów był organista Bartłomiej Pękiel. Za

⁵⁷ N. Miks-Rudkowska, *Niektóre projekty dekoracji scenograficznych Giovanniego Battisty Gisleniego na dworze Wazów*, [w:] *Opera w dawnej Polsce...*, s. 12. Za panowania Wazów kapela królewska była zespołem liczącym kilkadziesiąt (30–50) osób. Za Władysława IV kapelą kierował Marco Scacchi (1630–1649), potem Bartłomiej Pękiel (1649–1657), po nim Jacek Różycki (1657–1697 lub nieco dłużej) – J. M. Chomiński, K. Wilkowska-Chomińska, *Historia muzyki...*, s. 145.

⁵⁸ J. de Laboureur, *Histoire et relation du voyage...*, s. 155. Patrz K. Targosz-Kretowa, *Teatr dworski...*, s. 267.

⁵⁹ J. M. Chomiński, K. Wilkowska-Chomińska, *Historia muzyki...*, s. 151.

⁶⁰ B. Przybyszewska-Jarmińska, *Muzyczne dwory...*, s. 81.

Jana Kazimierza objął on kierownictwo kapeli królewskiej i tym samym był pierwszym kapelmistrzem królewskim za panowania Wazów, który nie pochodził z Italii. Wychowankiem Scacchiego i Pękiela był Jacek Różycki. W roku 1657 objął on po Pękielu funkcję *maestro di cappella* i sprawował ją za panowania Michała Korybuta Wiśniowieckiego, Jana III Sobieskiego i Augusta II Sasa. Muzykiem królewskim na dworze Władysława IV był także Marcin Mielczewski, „najszerzej znany w siedemnastowiecznej Europie polski kompozytor, autor zachowanych do dziś ponad siedemdziesięciu utworów, w większości koncertujących”⁶¹. Na muzyczną wartość spektakli realizowanych przez operę władysławowską zwracał uwagę Albrecht Radziwiłł⁶². Ich wokально-instrumentalna atmosfera znalazła wyraz w wierszu Jarzębskiego⁶³. Podejmujący próby na niwie literackiej kompozytor, w swoich strofach starał się uwiecznić także niektórych członków zespołu operowego, m.in.: Baldassara Ferriego, Piotra Elerta, Grzegorza Granicznego, Bartłomieja Pękiela, Marco Scacchiego⁶⁴.

⁶¹ Tamże, s. 144.

⁶² Patrz K. Targosz-Kretowa, *Teatr dworski...*, s. 294.

⁶³ „Wyskoczy piękna osoba, / śpiewając (angielska doba!) / Na »theatrum« wdzięcznym głosem, / Ubrany, z trafionym włosiem. / Potem k'niemu jedni wyszli, / Za nim też i drudzy przyszli, / odprawując komedyją / Śpiewaniem a melodyją / Sztuczną, jakby rozmawiali / Sobie i zaś przymawiali. / W klawicymbał pięknie grają, / Nogi im po włosku drgają. / Kagańców rzecz niezliczona, / A na gankach naznaczona / Pena minuta starszego, / Nad muzykami pierwszego: / Który jako gdy rozkaże / Abo im znakiem pokaże, / W skrzypki rzną »intermedia«, / Aż się skończy komedyja” – A. Jarzębski, *Gościniec albo opisanie...*, s. 34.

⁶⁴ Włoszy nadobnie śpiewają [...] / Trudno przebrać Baltazaro, / W Rzymie taki »sopran raro«, / Masz tam z Forsztera altystę, / Bas i tenor, dyszkantystę [...] / I Copula z Dzian Maryją / Gorgami subtelno ryją, / W kapeli augustynianin / Basista, w kunszcie Rzymianin. / Tenory się wdzięcznie śmieją, / Przy muzyce, bo umieją, [...] Polacy sopranistowie, / Dawni to wokalistowie [...] / Tam i Elert wijolista / Przedni, a Galot lutnista [...] / Simonides kornecista, / Dobry Graniczny sztorcista [...] / Marek »capellae« magistrem / Skaki, a wicemagistrem Pekieli [...]” – tamże, s. 27.

Okresowo na dworze królewskim przebywały ówczesne gwiazdy opery włoskiej. O śpiewaczkach występujących na scenie teatru władysławowskiego wiemy niewiele. Być może były tylko dwie. W latach 1637–1638, w okresie największego rozkwitu imprez operowych, występowała tu Margherita Cattanea, której talent doceniał sam Claudio Monteverdi⁶⁵. Mogła jej towarzyszyć Lucia Rubini, która przybyła z Wiednia wraz z dworem Cecylii Renaty⁶⁶. Przy werbowaniu primadonn często przytrafiały się przeszkody natury moralnej, które pociągały za sobą dodatkowe zobowiązania finansowe. Obyczaj nakazywał, iż młodej artystce udającej się na obce dwory, winna towarzyszyć osoba mająca dbać o jej dobre imię. To zaś zwiększało koszty ewentualnego kontraktu. Przed takim problemem stanął jeden z głównych twórców opery na dworze Władysława IV, sekretarz królewski i autor librett operowych Virgilio Puccitelli, gdy w 1638 r. próbował zaangażować na dwór Władysława IV włoskie śpiewaczki. Król w jednym z listów instruował swojego sekretarza:

Sądząc z relacji, jaką daliście w waszych listach z 13 ubiegłego miesiąca właściwości młodych śpiewaczek, które słyszeliście w Wenecji, niezbyt nam odpowiadają. Warunki, jakie chcą ustalić, są bardzo korzystne dla nich, a to, że nie wiadomo, z kim miałyby tu przybyć: czy z ojcem, z bratem czy z inną jakąś niepotrzebną osobą, którą – jak wiecie – niechętnie byśmy widzieli, sprawia, że się nie decydujemy. Jadąc więc do Rzymu lub w inne strony, nie zaniedbajcie posłuchać jakichś innych, które by mogły bardziej nam odpowiadać, zwłaszcza gdyby mogły tu przybyć z krewnym, który by posiadał jakieś umiejętności czy zawód, i chociaż jak nam wspominaliście, trudno jest znaleźć wśród nich niewinne i bez plamy na honorze, to jednak pozbawione okazji, jakie mają w tamtych stronach, sądzymy, że mogłyby się poprawić i odmienić sposób życia: baczcie przede wszystkim, by [śpiewaczka] miała dobre warunki [głosowe], w pozostałych sprawach spuszczamy się na wasz sąd⁶⁷.

⁶⁵ Patrz K. Targosz-Kretowa, *Teatr dworski...*, s. 75–76, 267–268.

⁶⁶ B. Przybyszewska-Jarmińska, *Muzyczne dwory...*, s. 85.

⁶⁷ *List Władysława IV do Virgillia Puccitellego*, datowany 13 grudnia 1638. Cyt. za B. Przybyszewska-Jarmińska, *Muzyczne dwory...*, s. 86.

Więcej wiadomo o głosach męskich uświetniających operę władysławowską. Bardzo długo przebywał w Polsce jeden z najwybitniejszych śpiewaków wieku XVII, pochodzący z Perugii kastrat Baldassarre Ferri. Trudno ustalić dokładną datę jego przyjazdu do Rzeczypospolitej, niektórzy badacze podają rok 1625. Opuścił zaś Polskę na początku lat pięćdziesiątych⁶⁸. Źródła informują o jego występach, ale informacje te nie dotyczą ról operowych⁶⁹. Wiadomo, że swym śpiewem umiiał królewskie biesiady i uświetniał nabożeństwa kościelne. Cieszył się wielką popularnością wśród mieszkańców Warszawy, którzy nazywali go Balcerkiem. Znalazł swoje poczesne miejsce w jednej z satyr Krzysztofa Opalińskiego: „[...] jednej nie potrafisz / Noty jako Balcerek, gdy śpiewać nie umiesz; / I gdy głos masz chrapliwy, daj pokój koncertom”⁷⁰. Dokładny opis wokalnych możliwości Ferriego pozostawił, pochodzący również z Perugii, śpiewak, kompozytor i historyk muzyki Giovanni Andrea Angelini Bontempi:

[...] oprócz czystości głosu, swobody w pasażach, wibracji trelu, łatwości w słodkim osiągnięciu każdego tonu po wykonaniu najdłuższego i najpiękniejszego pasażu, którego inni nie wytrzymaliby bez zaczerpnięcia powietrza, przechodził bez oddechu do niesłychanie długiego i pięknego trelu, a od tego z kolei do następnego pasażu, równie długiego, lecz jeszcze mocniejszego niż poprzedni, bez zmarszczenia czoła, bez drgnienia ust, bez poruszenia w pasie, nieruchomy jak posąg⁷¹.

Innym znakomitym śpiewakiem goszczącym na dworze królewskim był Kaspar Förster młodszy. Słynął on z niezwykle rozległej skali głosu, od basu do sopranu. Był bohaterem skandalu, do jakiego doszło 13 czerwca 1638 r. z udziałem kapelmistrza Marco Scacchiego. Incy-

⁶⁸ K. Targosz-Kretowa, *Teatr dworski...*, s. 216.

⁶⁹ Tamże, s. 114, 268.

⁷⁰ K. Opaliński, *Satyry*, Wrocław 1953, s. 18.

⁷¹ A. Bontempi, *Notizie su Baldassarre Ferri*, [w:] A. Ademollo, *I teatri di Roma nel secolo XVII*, Roma 1888, s. 223. Patrz K. Targosz-Kretowa, *Teatr dworski...*, s. 269.

dent zdarzył się w obecności króla, podczas powtórnego wystawienia opery *Il Narciso transformato*. Wydarzenie to zostało opisane w jednej z depesz wysłanych z Warszawy do Rzymu:

Następnie w ubiegłą niedzielę odegrano z muzyką bań o Narcyzie, która wypadła bardzo pięknie, a w obecności Króla, Królewiczów i całego dworu bez przeszkód, mimo tego że w drugiej połowie sztuki młody Kasper [Forster] z Gdańska, swego czasu sopran w Collegio Germanico w Rzymie, potem śpiewak Wielkiego Księcia Florencji, skąd był tu sprowadzony na przyjazd Arcyksiężniczki Insbruku, na skutek słownej sprzeczki w czasie gry z Maestro Kapeli Scacchi z Rzymu, z którym parę dni wcześniej obelżywie się przemówił, uderzył go lekko po głowie i nosie piszczałką z kości, której używał w sztuce, gdyż grał rolę Pasterza. To wszystko działo się w głębi sceny za [dekoracjami], nic nie przeszkadzając [sztuce], ani nic się o tym nie wiedziało aż do końca komedii. Młodzieniec schronił się natychmiast do jednego z klasztorów i wszczęło się przeciw niemu ze strony Maestro di Capella, już wyleczonego, postępowanie sądowe⁷².

Interesującą postacią, która większość swojego dojrzałego życia związała z Polską, był duchowny, muzyk i śpiewak Giovanni Battista Jacobelli. Urodził się w 1603 r., śpiewał w chórze Bazyliki św. Piotra, do Polski przybył w roku 1625, prawdopodobnie jako spowiednik drugiej żony Zygmunta III, Konstancji Habsburżanki. Następnie był spowiednikiem i sekretarzem kolejnych żon Władysława IV, Cecylii Renaty i Ludwiki Marii oraz Eleonory Habsburżanki, żony Michała Korybuta Wiśniowieckiego. Od roku 1651 był kanonikiem warmińskim, zmarł w 1679 r. we Fromborku. Jacobelli figuruje na liście płac jako tenor kapeli Jana Kazimierza⁷³. Trudno powiedzieć, na ile był zaangażowany wokalnie w operze władysławowskiej, wiedząc jednak, że król wysoko cenił osoby mogące sprawować kilka funkcji, można przypuszczać, iż nie omieszkał korzystać z umiejętności śpiewaczych Jacobellego. Do

⁷² Depesza z 19 VI 1638 r. Patrz J. Lewański, *Świadkowie i świadectwa...*, s. 36.

⁷³ W. J. Tygielski, *Na tropie kanonika Jacobellego*, „Uniwersytet Warszawski. Pismo Uczelni” 2012, nr 2, s. 28–31.

innych wysoko cenionych śpiewaków kapeli Władysława IV należeli: alcionista Giovanni Maria Scalona; tenorzy – Gioseffo Amadei, Francesco Basile, Vincenzo Scapitta; basy – Giovanni Maria Brancarini, Michelangelo Brunerio, Alessandro Foresti, Alessandro Paradisi oraz śpiewak o nieustalonym rejestrze głosu, Ignazio Giorgio Recinetti⁷⁴.

Autorem większości librett dzieł wystawianych przez teatr władysławowski był sekretarz królewski Virgilio Puccitelli⁷⁵. Obecny stan badań pozwala przypisać mu autorstwo ośmiu lub dziewięciu oper⁷⁶. Jak już wspomniałem, największe wrażenie na widzach robiła wizualna strona spektakli. To za pomocą scenografii, choreografii oraz inżynierii realizowane były oczekiwania włoskiego komentatora sztuki baroku Filippo Baldinucciego, aby „wszystko było fikcyjne, a wydawało się rzeczywiste”⁷⁷. Tomkiewicz był zdania, że w przeciwieństwie do publiczności zachodnioeuropejskiej, „widz polski bardziej reagował na oprawę sceniczną niż na muzykę i śpiew”⁷⁸. Według Targosz-Kretowej takie postawienie sprawy sugeruje rzekome niewyrobinie muzyczne Polaków. Zdaniem autorki, „uwypuklenie zaś przede wszystkim doznań wizualnych było nie tyle cechą polską, ile rysem właściwym całej epoki”⁷⁹. To ogólny charakter kulturalnej atmosfery wieku XVII sprawiał, że „widzów uderzała w pierwszym rzędzie iluzja obrazu scenicznego”⁸⁰. Zebrany przez Targosz-Kretową materiał źródłowy daje wyobrażenie o zmianach dekoracji scenicznych dokonywanych na oczach widzów za pomocą systemu periaktowego⁸¹, których dopełnieniem była wymiana iluzjonistycznie malowanego prospektu zamykającego tylną przestrzeń sceny⁸². Źródła dostarczają informacji o przewijających się przed oczami widzów sce-

⁷⁴ B. Przybyszewska-Jarminska, *Muzyczne dwory...*, s. 83.

⁷⁵ Patrz J. Lewański, *Świadkowie i świadectwa...*, s. 50–60.

⁷⁶ B. Przybyszewska-Jarminska, *Muzyczne dwory...*, s. 80.

⁷⁷ W. Tomkiewicz, *Opera Władysławowska...*, s. 7.

⁷⁸ W. Tomkiewicz, *Widowiska dworskie w okresie renesansu*, „Pamiętnik Teatralny” 1953, z. 3, s. 105.

⁷⁹ K. Targosz-Kretowa, *Teatr dworski...*, s. 232.

⁸⁰ Tamże, s. 145.

⁸¹ Tamże, s. 274–275.

⁸² Tamże, s. 276.

nach architektonicznych⁸³, leśnych⁸⁴, ogrodowych⁸⁵, marynistycznych⁸⁶, scenach piekielnych⁸⁷ i niebiańskich⁸⁸. Informują o iluzji przestrzenności obrazu scenicznego⁸⁹, o efektach pirotechnicznych⁹⁰, świetlnych⁹¹, o kostiumach⁹² i o wrażeniach, jakie wywoływano za pomocą operowania kurtyną⁹³. Nad całością wizualno-techniczną czuwali architekci królewscy: Agostino Locci, konstruktor machin teatralnych, twórca dekoracji do oper i baletów⁹⁴ oraz Giovanni Battista Gisleni, projektant scenicznych dekoracji na uroczystości dworskie i państwowe⁹⁵. Władysław IV kazał sporządzać graficzne ilustracje wystawianych oper. Jak podaje Lewański, w jednym z dokumentów znajdujących się w Bibliotece Watykańskiej, pod datą 1636 czytamy:

Przedwczoraj w Pałacu przedstawiono operę *Porwanie Heleny* z librettem Puccitellego, sekretarza Króla. Wszystko wypadło doskonale [...]. Król powiedział mi, że odbija się drukiem rysunki przedstawiające mutacje scen, będących dziełem pana Agostino Locci, jego architekta, i że poleci mi dać jeden egzemplarz, który ja przekażę we właściwym czasie Jego Wysokości⁹⁶.

Badacz zaznacza jednak, że taki zespół sztychów nie zachował się w Bibliotece Watykańskiej. Pozostaje zatem oceniać efekty pracy architektów na podstawie relacji poetyckiej Jarzębskiego⁹⁷ lub

⁸³ Tamże, s. 279.

⁸⁴ Tamże, s. 280.

⁸⁵ Tamże.

⁸⁶ Tamże, s. 281.

⁸⁷ Tamże, s. 281–282.

⁸⁸ Tamże, s. 282–283.

⁸⁹ Tamże, s. 277–278.

⁹⁰ Tamże, s. 284.

⁹¹ Tamże, s. 286.

⁹² Tamże, s. 285–286.

⁹³ Tamże, s. 277.

⁹⁴ Tamże, s. 133–134.

⁹⁵ N. Miks-Rudkowska, *Niektóre projekty...*, s. 9–24.

⁹⁶ J. Lewański, *Świadkowie i świadectwa...*, s. 28.

⁹⁷ „Tam ujrzyś piekło straszliwe / I morze zdać się burzliwe, / Na którym podczas pływają / Syreny morskie, spiewają: / A na batkach jeżdżą po

notatek Radziwiłła, który przy okazji wystawienia opery *Santa Cecilia*, zanotował:

odprawiała się z wielkim oczu ukontentowaniem, osobliwie szybką zmiennością scen, gdy teatr już w pałac, już w grocie, już w pokoik S. Cecylii, na organach grającej, już w morze, już w piekło, już w niebo się odmienił. Salt także gladiatorów dziwnie sztuczny wyprawiony, do podziwienia wszystkich na to patrzących pobudził⁹⁸.

Spektakle operowe były niejednokrotnie wzbogacane scenami baletowymi. Zachował się opis jednego z układów baletowych towarzyszących operze *Il Narciso transformato*:

Między baletami opery za najciekawszy uważany był ostatni balet 12 pa-ziów Króla z baletmistrem, który był Włochem. Wszyscy równi wzrostem, ubrani jednakowo, ze sceny zstąpili na otwartą przestrzeń, która była między sceną a fotelami królewskimi, uzbrojeni w muszkiety, widelki i lonty, i szpady, a po oddaniu ukłonów brońmi wykonywali rozmaite zwroty i kroki na sposób wojskowy, zawsze zaś stosownie do tempa muzyki robili rozmaite złożenia bojowe, nabijając muszkiety albo udając strzelanie, każdy trzy razy, a potem trzymali muszkiety i widelki w lewej, a prawą ręką mając położoną na głowni szpady, wykonywali rozmaite spotkania bojowe. Następnie złożyli uzbrojenie i tańczyli potem liczne figury baletowe, a na końcu podjawszy znowu uzbrojenie, wykonali nowy przemarsz i ukłon wojskowy, i cofnęli się przez scenę w głąb teatru [przez podium za scenę]⁹⁹.

Należy zauważyć, że taniec był jednym z podstawowych elementów kultury dworskiej. *Ballet de cour* swoje apogeum osiągnął we Francji za panowania Ludwika XIV, kiedy ów rodzaj sztuki był w tym kraju wiodącym

niem, / W takim morzu nie utoniem, / Jedni z nieba spuszczaają, / Drugich
ziemię wypuszczają, / Trzeciemu się otworzyło / Drzewo, zaraz się stworzy-
ło, / W którym osoba stała, / Żadnych trwóg się nie bojała. / Potem onoż
drzewo srogie / Otworzy klejnoty drogie, Wskoczy piękna osoba, / Śpiewa-
jąc (angielska doba!)” – A. Jarzębski, *Gościniec albo opisanie...*, s. 34.

⁹⁸ *Pamiętniki Albrychta Stanisława X. Radziwiłła...*, t. I, s. 359.

⁹⁹ Ms. Barberini, *Depesza* z 8 V 1638. Patrz J. Lewański, *Świadkowie i świadectwa...*, s. 42.

typem widowiska teatralnego. Nie mogło go zabraknąć na dworze Władysława IV. Organizatorką niektórych widowisk baletowych była małżonka królewska Cecylia Renata. Królowa tańczyła osobiście wraz z księżniczkami i damami dworu¹⁰⁰. Zestawienie spektakli baletowych wystawionych w teatrze władysławowskim zamieściła Targosz-Kretowa¹⁰¹.

Opera władysławowska należała do ścisłej czołówki europejskich teatrów operowych. Pod względem chronologicznym, pomijając teatry włoskie, ustępowała, jedynie nieznacznie, tego rodzaju przedsięwzięciom podejmowanym w Salzburgu (1618–1619), w saksońskim Torgau (1627) i w Pradze (1627). Nie kłamała Ludwika Maria, gdy zapewniała Radziwiłła, że w Paryżu „nic podobnego i podziwienia godniejszego nie widziałam”, gdyż pierwszą operę włoską *La finta pazza*, wystawiono we Francji 15 grudnia 1645 r., a królowa opuściła Paryż w listopadzie. Wiedeńczycy zaś zobaczyli po raz pierwszy prawdziwy spektakl operowy w roku 1633. Na dworze w Monachium opera zagościła w 1653, w Dreźnie w 1662 r. W Anglii opera zaczęła się pojawiać od roku 1656. Pod względem jakościowym opera władysławowska lokowała się tuż za ośrodkami włoskimi, które zresztą wiernie naśladowała i z którymi próbowała współzawodniczyć¹⁰². Bywający w teatrach Florencji i Mantui Hans Schüpli był zdania, że nie widział tam widowiska lepszego nad to, które oglądał na dworze

¹⁰⁰ Tamże, s. 43–45.

¹⁰¹ K. Targosz-Kretowa, *Teatr dworski...*, s. 307.

¹⁰² Puccitelli w dedykacji do opery *Enea*, skierowanej do elektora brandenburskiego Fryderyka Wilhelma pisał: „Wśród powszechnych wiwatów i okrzyków wesela, jakie dają się słyszeć z okazji pobytu Waszej Wysokości na tym dworze, nie powinna milczeć i królewska opera – która, dopuściwszy jak najszczęśliwiej współzawodniczyć Wiśle nie tylko z Dorą i Mincio, ale też z Arnem i Tybrem, obecnie bez przesady, szczycić się może, iż odnowiła sławę, jaką w przeszłych wiekach kwitnęły tak wspaniałe sceny Teb i Aten – nie powołując na swe usługi tego, kto śpieszy ją ożywić dla ukontentowania Waszej Wysokości, dając wspaniałe spektakle dla Waszych oczu” – Cyt. za K. Targosz-Kretowa, *Teatr dworski...*, s. 301. Zdaniem Targosz-Kretowej Puccitelli wymieniając jako główne ośrodki opery włoskiej: Florencję, Rzym, Turyn i Mantuę, pominął Wenecję z tego względu, iż opera wenecka była już wtedy operą publiczną, a nie dworską – tamże, s. 238.

warszawskim¹⁰³. W ciągu trzynastu lat działalności teatru władysławowskiego wystawiono jedenaście, poświadczonych źródłowo, tytułów operowych. Porównując liczbę imprez operowych zorganizowanych przez operę władysławowską z liczbą oper danych przez najbardziej reprezentatywną operę rzymską tego okresu, teatr Barberinich, przewaga sceny włoskiej jest nieznaczna¹⁰⁴. Warto zauważyć, że najwspanialszy teatr operowy Rzymu, sponsorowany przez niezwykle zamożny ród Barberinich działał lat dziesięć (1632–1642), gdy teatr władysławowski, zasilany ze skromnej szkatuły królewskiej, lat trzynaście. Co prawda

ciąg imprez, rozpoczęty w r. 1635, podlegał rozmaitym fluktuacjom, uzależnionym od różnych przyczyn. Wyrażały się one przeplataniem lat obfitych w spektakle z latami uboższymi pod tym względem, a czasami nawet z latami milczenia¹⁰⁵.

Koszty przedsięwzięcia operowego sprawiały, że organizowano je rzadko, głównie z okazji wielkich uroczystości, rzadziej z okazji karnawału. Owe wydatki powodowały, iż opery nie tylko wpływały na kształt wizerunku monarchy w oczach obcych dworów, ale były również wyrazem uwagi okazywanej szlachcie i magnaterii:

Aby przyjąć godnie tych wielmożów przybywających na Sejm, a ten będzie generalny i potrwa sześć tygodni, Król zarządził, aby na jego koniec sekretarz Puccitelli, architekt Locci z Rzymu i śpiewacy wystawili komedię pisaną wierszem, z muzyką, z intermediami, odmianami scen i maszynierami, podobną do tych, które były odegrane na uroczystości weselne Króla i na Litwie¹⁰⁶.

¹⁰³ „Widziałem ja we Włoszech / Komedie, we Florencji, a także w Mantui; / Lecz nie widziałem żadnej lepszej / Nad tą, którą wystawiono na cześć Królowej”. – H. Schüpli, *Kurze beschreibung was sich...*, Wien 1638. Cyt za: K. Targosz-Kretowa, *Teatr dworski...*, s. 300.

¹⁰⁴ W latach 1635–1642 odbyło się dziewięć imprez operowych w teatrze władysławowskim (siedem tytułów), dziesięć imprez operowych w teatrze Barberinich (osiem tytułów) – K. Targosz-Kretowa, *Teatr dworski...*, s. 159.

¹⁰⁵ Tamże, s. 75.

¹⁰⁶ *Depesza wysłana z Warszawy do Rzymu 27 II 1638 r.* Cyt. za: J. Lewański, *Świadkowie i świadectwa...*, s. 34.

Opera była niewątpliwie towarem wysublimowanym i luksusowym, i – jak zauważył Stanisław Windakiewicz – zastąpiła ona „co do wartości średniowieczne turnieje i renesansowe pochody triumfalne”¹⁰⁷. Jednak nie oznacza to, że zrezygnowano z widowisk przeznaczonych dla osób o mniej wyrafinowanych gustach. Program uroczystości związanych z przybyciem do Warszawy Cecylii Renaty składał się nie tylko ze spektaklu operowego *Santa Cecilia*, wystawionego 23 września 1637 r., ale także z szeregu imprez towarzyszących. Dni poprzedzające operę wypełniły pełne okrucieństwa walki dzikich zwierząt¹⁰⁸, a 25 września odbył się turniej rycerski¹⁰⁹.

¹⁰⁷ S. Windakiewicz, *Teatr polski przed...*, s. 36.

¹⁰⁸ *Depesza wysłana z Warszawy do Rzymu 26 IX 1637*: „Na jednym z podwórców Pałacu Królewskiego na teatrum z drzewa, przygotowanym tutaj z racji tego, że w tym tygodniu odbywały się zapasy niedźwiedzi z rozmaitymi zwierzętami, w czasie których najczęściej wypuszczanych było pięć niedźwiedzi; które walczyły z dwoma końmi, które były pokonane przez byka, przez jednego z dawnych bizonów [żubra?], nieco większego od bawołu, i obadwaj po różnych starciach poranieni w końcu przez niedźwiedzia w szyję zębami i na grzbiecie łapami – nie chciały walczyć dłużej z nimi. Zmagaly się także niedźwiedzie z niedźwiedziami, ale starły się tylko kilka razy i bez wzajemnej szkody. W końcu wszystkie pięć jeden po drugim były atakowane początkowo przez trzy psy, na pomoc którym w walce z niedźwiedziem bardziej dzikim puszczało się inne dwa psy, a na końcu powalczywszy nieco niedźwiedzie były zabijane jednym potężnym ciosem, który zadawał włócznią Łowczy w bok. Na teatrum ustawiono w odpowiednich odstępach osiem figur ze słomy lub z drzewa, ponabijanych gwoździami, które miały poranić niedźwiedzie i gwałtowniej je rozłóścić, w tym samym celu były drażnione w ich legowiskach, a na zewnątrz ogniami i paroma strzałami pistoletowymi”. W innym miejscu autor depeszy informuje: „Również [w ramach tych samych uroczystości] wystawiono operę *Historię o św. Cecylii*, ułożoną wierszem przez Puccitellego, sekretarza królewskiego”. Cyt. za: J. Lewański, *Świadkowie i świadectwa...*, s. 31–32. Notatka sporządzona przez Radziwiłła pod datą 19 września 1637 r. jest skromna: „Wyprowadzone były przed zamek różne bestye, jako to: niedźwiedzie, dzikie konie, bawoły, świnie dzikie, byki, lecz nic osobliwego nie było” – *Pamiętniki Albrychta Stanisława X. Radziwiłła...*, t. I, s. 357.

¹⁰⁹ *Depesza wysłana z Warszawy do Rzymu 26 IX 1637*: „Wczoraj [25 IX 1637] wieczorem w tak zwanym teatrze górnym odbył się przy świetle

Spośród różnego rodzaju widowisk organizowanych na zamku królewskim w latach 1635–1648, na które składały się m.in.: spektakle operowe, komedie włoskie, sztuki angielskie, balety, turnieje rycerskie, walki zwierząt – „operę za stałą ozdobę dworu polskiego za Władysława IV uważać możemy”¹¹⁰. Nad jakością spektakli operowych czuwał sam król Władysław IV Waza, któremu zawdzięczamy powstanie pomysłu przeniesienia opery do Polski i jego urzeczywistnienie:

W zainicjowaniu i realizacji swojego dzieła szedł Władysław IV śladami innych ówczesnych mecenasów opery: Medyceuszy, Gonzagów i Barberinich, stając obok Mazariniego, z którym łączyła go chęć przeniesienia opery z Włoch do krajów północnych, znacznie jednak wcześniej podjęta przez króla polskiego i z większym powodzeniem przeprowadzona¹¹¹.

Uwielbiającemu sztukę operową monarsze sprzyjał klimat polityczny, jeśli weźmiemy pod uwagę, że wiek XVII był dla Rzeczypospolitej okresem wyjątkowo obfitującym w wojny. Toczono od jego początków walki ze Szwecją, Rosją i Turcją ustały w roku 1635 po zawarciu w Sztumskiej Wsi rozejmu ze Szwecją. Nastąpił wówczas czas pokoju. Trwał on trzynast lat – akurat tyle, ile istniał teatr władysławowski.

pochodni turniej pieszy dziesięciu rycerzy z nagrodami, rozdzielanymi stosownie do tego, czy zadawali lepiej ciosy włóczni, albo sztokady, albo za pomysłowość i sposób stawania. W inne wieczory zabawiano się oglądaniem ogni sztucznych, które widziało się płomienie z różnymi wymysłami, jednego wieczora na Zamku, drugiego na rzece Wiśle, która opływa jego podnóża”. Cyt. za: J. Lewański, *Świadkowie i świadectwa...*, s. 33. Lewański na podstawie doniesień o walkach zwierząt, spektaklu operowym i turnieju rycerskim stawia tezę, że „dysponowano na zamku wówczas aż trzema »teatrami«”. Teatrem właściwym, o którym pisano *gran sala di teatro*, gdzie wystawiano operę *Santa Cecilia*, sceną tymczasową na dziedzińcu, gdzie odbywały się walki zwierząt, i teatrem górnym *teatro detto di sopra*, gdzie odbył się turniej – tamże, s. 34.

¹¹⁰ S. Windakiewicz, *Teatr polski przed...*

¹¹¹ K. Targosz-Kretowa, *Teatr dworski...*, s. 163.

2. *Inter arma silent Musae*. Teatr operowy w odwrocie

Śmierć Władysława IV Wazy w roku 1648 zbiegła się ze zmianą aury politycznej. Rzeczpospolita stanęła przed nowymi wyzwaniami, jakimi były powstanie Chmielnickiego oraz militarne starcia z Rosją, Szwecją i Turcją. Rozpoczęte w 1648 r. wojny, toczone z przerwami, trwały do roku 1699. Następcą Władysława IV, Jan Kazimierz Waza przejął po bracie tron, małżonkę Ludwikę Marię, teatr oraz kapelę dworską. Na tym skończyła się łaskawość Fortuny dla nowego władcy. Państwo polsko-litewskie wkraczało w jeden z najtrudniejszych momentów w swojej historii: w ogniu stanęły dzikie pola, kraj zalał „potop szwedzki”, przybrały na sile konflikty wewnętrzne, które doprowadziły do wojny domowej w postaci rokoszu Lubomirskiego, zakończonej porażką króla i jego abdykacją. *Inter arma silent Musae*.

W czasach panowania Jana Kazimierza dwór monarszy sprawował mecenat zarówno naukowy, jak i artystyczny. Szczególną dbałość w tym względzie wykazywała Ludwika Maria Gonzaga, przykładając wielką wagę do tworzenia należytej atmosfery intelektualnej i naukowej¹¹². Natomiast „król, który podobno żadnej książki nie przeczytał do końca – [...] – nie interesował się bliżej nauką, ani literaturą, [...] lubił teatr, podobnie jak jego małżonka”. Przejęty przez Jana Kazimierza teatr dworski „działał w pierwszych latach jego panowania i zapewne dopiero najazd szwedzki i emigracja króla na Śląsk przerwały na czas jakiś pracę tak ważnej placówki kulturalnej”¹¹³. Na dworze królewskim, niemal każdego roku, wyjąwszy okres „potopu”, prezentowano komedie francuskie i włoskie oraz spektakle baletowe¹¹⁴. Przestano natomiast wystawiać opery¹¹⁵. Co prawda, niemal każdy rok panowania Jana Kazimierza obfitował w wydarzenia mogące być

¹¹² K. Targosz, *Uczony dwór Ludwiki Marii Gonzaga (1646–1667). Z dziejów polsko-francuskich stosunków naukowych*, Wrocław 1975.

¹¹³ Z. Wójcik, *Jan Kazimierz Waza*, Wrocław 1997, s. 184.

¹¹⁴ B. Fabiani, *Warszawski dwór Ludwiki Marii*, Warszawa 1976, s. 21; Z. Wójcik, *Jan Kazimierz...*

¹¹⁵ J. M. Chomiński, K. Wilkowska-Chomińska, *Historia muzyki...*, s. 152.

znakomitym materiałem dla librett operowych, jednak sytuacja polityczna nie dostarczała spektakularnych okazji do ich wystawiania. Operze nie sprzyjała również kondycja finansowa kasy królewskiej. Warto przy tej okazji wspomnieć, że mizerny stan finansów był jednym z argumentów przesądających o małżeństwie Jana Kazimierza z jego bratową¹¹⁶. W późniejszym okresie sytuacja skarbu państwa nie mogła być lepsza, nie tylko ze względu na wydatki wojenne, ale także z powodu „spodlenia pieniądza”¹¹⁷, do którego doprowadziło bicie monet miedzianych o zawyżonej wartości i monet srebrnych z obniżoną zawartością srebra w stosunku do wartości nominalnej. Skoro kwestie finansowe decydowały o wyborze małżonki dla króla Rzeczypospolitej, to naturalne było, że wpływały także na dobór repertuaru teatralnego. W tym ostatnim przypadku zapewne bardzo ważną rolę odgrywały również upodobania królowej, która dominowała nad małżonkiem i „w praktyce nie było chyba dziedziny, w której głos jej nie miałby decydującego znaczenia”¹¹⁸. Królowa starała się podtrzymać tradycję teatru władysławowskiego¹¹⁹, a punktem kulminacyjnym jej wysiłków miało być wystawienie w 1662 r. na Zamku Królewskim *Cyda* Corneille’a w znakomitym tłumaczeniu Jana Andrzeja Morsztyna. Czy spektakl ten rzeczywiście się odbył, nie wiadomo¹²⁰. Wiadomo natomiast, że niemal każdego roku organizowano w teatrze dworskim spektakle baletowe¹²¹. Jeśli chodzi o okres panowania

¹¹⁶ „Tego dnia sekretna rada była u króla o małżeństwie królewskim, o którym król zamyślał, a że przyciężko by było królestwu, gdyby nowa królowa przybyła, bo by wiele wyszło na poselstwo, na posag i prowizję królowej; czy nie raczej by pożyteczniej królestwu było, gdyby wdowę, brata żonę świeżo koronowaną król pojął, a na uspokojenie sumienia dyspensę z Rzymu otrzymał?” – *Pamiętniki Albrychta Stanisława X. Radziwiłła...*, t. II, s. 356.

¹¹⁷ Patrz Z. Wójcik, *Jan Kazimierz...*, s. 147–148.

¹¹⁸ Tamże, s. 179.

¹¹⁹ S. Windakiewicz, *Okolo przedstawienia „Cyda” 1661*, „Pamiętnik Literacki” 1913, t. XII, s. 306–319.

¹²⁰ A. Karpiński, A. Stepnowski, *Wprowadzenie do lektury*, [w:] P. Corneille, J. A. Morsztyn, *Cyd albo Roderyk*, Warszawa 1999, s. 15–16.

¹²¹ Z. Wójcik, *Jan Kazimierz...*, s. 184.

Wazów w Polsce, to ta forma sceniczna była już obecna na dworze Zygmunta III¹²². Za Władysława IV upodobała ją sobie szczególnie pierwsza małżonka króla Cecylia Renata¹²³. Po jej śmierci dworska sztuka baletowa upadła. Odrodziła się dopiero po roku 1650, gdy za sprawą otoczenia Ludwika Marii umacniały się na dworze królewskim wzorce francuskie¹²⁴. A ponieważ we Francji opera stawiała dopiero pierwsze kroki i traktowana był dość nieufnie, wzorców teatralnych dostarczał francuski dramat i sztuka baletowa. Co prawda, szlachta polska była niechętna zarówno modzie francuskiej, jak i samym Francuzom¹²⁵, jednak taniec cieszył się w Rzeczypospolitej wielką popularnością. Na zamiłowanie Polaków do tańca zwrócił uwagę najbliższy współpracownik Ludwika Marii Gaspard de Tende: „W Polsce tańczą wszyscy – starsi mężczyźni i stare kobiety, młodzi, biedni, bogaci”¹²⁶. W tej materii ważnym atrybutem dworu królewskiego była jego kapela, którą kierowali najwybitniejsi kompozytorzy polskiego baroku – Bartłomiej Pękiel, a po nim Jacek Różycki. Jej rolę, odwołując się do literatury przedmiotu, podkreślił Zbigniew Wójcik, zaznaczając, że muzyka „była jedną z najmocniejszych stron życia kulturalnego i artystycznego” zarówno dworu Jana Kazimierza, jak i Ludwika Marii. „Służyła ona nie tylko jako tło do baletu, ale przede wszystkim uświetniała różnego rodzaju uroczystości [...]”¹²⁷.

¹²² J. M. Chomiński, K. Wilkowska-Chomińska, *Historia muzyki...*, s. 151.

¹²³ Patrz J. Lewański, *Świadkowie i świadectwa...*, s. 41–50.

¹²⁴ J. M. Chomiński, K. Wilkowska-Chomińska, *Historia muzyki...*, s. 151.

¹²⁵ „Niechęć do Francuzów wynikała nie tylko z faktu, iż »uważano ich za sprzedawczyków, karierowiczów i zdrajców« (s. 89), ale także stąd, że w latach sześćdziesiątych XVII w., gdy w Rzeczypospolitej wyraźnie nasilała się walka z różnowiercami, na dworze królewskim francuscy i niemieccy protestanci żyli dostatnio, a nawet zdobywali sobie zwolenników wśród Polaków” – A. Rachuba [recenzja], *„Warszawski dwór Marii Ludwika”*, Bożena Fabiani, Warszawa 1976, „Przegląd Historyczny” 1977, nr 68 (2), s. 399.

¹²⁶ G. de Tende, *Relacja historyczna o Polsce*, przeł. T. Falkowski, Wilańów 2013, s. 262.

¹²⁷ Z. Wójcik, *Jan Kazimierz...*, s. 185.

Wiadomo, że podczas krótkiego panowania Michała Korybuta Wiśniowieckiego (1669–1673) wystawiono przynajmniej jedną operę. Było to w karnawale roku 1671. Dzieło nosiło tytuł *La caduta del gran capitano Belisario*. Autorem libretta był Giacinto Andrei Ciocognini, kompozytor nieznany. Wiadomo też, iż żona Michała Korybuta, Eleonora Habsburżanka, była osobą uwrażliwioną na sztukę operową. Gdy po śmierci króla w wyniku kolejnego małżeństwa została księżną lotaryńską, w swojej posiadłości w Innsbrucku założyła teatr operowy¹²⁸.

Z całą pewnością opera pojawiła się znów na dworze królewskim za panowania Jana III Sobieskiego¹²⁹. Małżonka króla, Maria Kazimiera, sprowadziła aktorów włoskich i skompletowała kapelę dworską w celu dawania „drobnych operetek” o treści pobożnej lub „z motywów wiejskich wysnutych”¹³⁰. Spektakle teatralne odbywały się zarówno na Zamku Królewskim, jak i w pozawarszawskich rezydencjach królewskich (Wilanów, Jaworów, Pomorzany, Żółkiew), ponieważ dwór monarszy często przebywał poza stolicą. Jednak kameralność scen rezydencjalnych nie sprzyjała sztuce operowej, ta zaś „programowo i technicznie łączyła się z reprezentacyjną sceną warszawską, wyposażoną w odpowiednie urządzenia”¹³¹. W 1691 r. z okazji ślubu królewicza Jakuba Sobieskiego z Elżbietą, księżną neuburską, wystawiono operę *Per boger w amor ci vuol costanza* do libretta autorstwa nuncjusza papieskiego w Polsce Giovanniego Battisty Lampugnaniego i muzyki Viviana Agostiniego¹³². Opera ta, jak zanotował sekretarz nuncjatury Giovanni Faggiuoli, „lubo nie była zrozumianą przez Polaków, niezmiernie mu się jednak podobała”¹³³. W roku 1694 na okoliczność wesela córki Jana III Sobieskiego, Teresy Kunegundy z elektorem bawarskim Maksymilianem Emanuelem,

¹²⁸ W. Roszkowska, *Diariusz życia teatralnego na dworze Jana III*, „Pamiętnik Teatralny” 1969, z. 4, s. 563.

¹²⁹ Szerzej na temat teatru i życia muzycznego za panowania Jana III Sobieskiego: tamże, s. 562–585.

¹³⁰ S. Windakiewicz, *Teatr polski przed...*, s. 54.

¹³¹ W. Roszkowska, *Diariusz życia...*, s. 568.

¹³² A. Żórawska-Witkowska, *Muzyka na dworze Augusta II w Warszawie*, Warszawa 1997, s. 292 i 351, przyp. 88.

¹³³ W. Kulczycki, *Diariusz podróży do Polski, wyjęty z pamiętników Jana Chrzyciela Faggiuoli*, „Czas. Dodatek” 1858, t. XI, z. 2, s. 295.

przedstawiono „*operetta rusticale in musica*” nieznanego tytułu, pióra Lampugnaniego. Maria Kazimiera szczególnie ceniła sobie operę i, gdy po śmierci Jana III Sobieskiego przeniosła się do Włoch, utrzymywała w swoim pałacu w Rzymie teatr, w którym kierownictwo muzyczne sprawował Domenico Scarlatti¹³⁴. Zamiłowanie do opery odziedziczył po matce Aleksander Benedykt Sobieski, który we wspomnianym teatrze zrealizował wspólnie ze Scarlattim kilka przedstawień operowych¹³⁵. Z osób związanych z dworem Sobieskich operę włoską cenił Michał Kazimierz Radziwiłł, który podczas swoich pobytów w Italii dbał o regularne uczęszczanie do włoskich teatrów operowych¹³⁶. Rezultatem jednej z takich podróży było sprowadzenie przez niego artystów włoskich do swojej rezydencji w Białej [Podlaskiej], gdzie w listopadzie 1678 r. wystawiono bliżej nieznaną sztukę operową¹³⁷. Na dworze Sobieskich oprócz oper włoskich były obecne zapewne także opery francuskie. Być może właśnie jakąś operę francuską wystawiono w karnawale roku 1680¹³⁸. Dwór Jana III utrzymywał kontakty z najbardziej wpływowym wówczas muzykiem we Francji Jean-Baptiste'em Lullym i sprowadzał jego utwory. Jak podaje Alina Żórawska-Witkowska,

w tabulaturze lutniowej z końca XVII w., należącej do rodu Wodzikich, znalazły się liczne fragmenty jego oper. Popularność Lully'ego musiała trwać w Polsce dość długo, gdyż jeszcze Georg Philipp Telemann w liście do Carla Heinricha Grauna pisał w roku 1751, iż znał Polaków, którzy śpiewali na pamięć całe sceny z dzieł tego kompozytora¹³⁹.

¹³⁴ M. Bristiger, W. Malinowski, *O teatrze królowej Marii Kazimierzy, Domenico Scarlattim i kilku innych sprawach*, „Ruch Muzyczny” 1976, s. 2–6.

¹³⁵ B. Przybyszewska-Jarmińska, *O muzycznych i teatralnych doświadczeniach Michała Kazimierza Radziwiłła podczas jego pobytu w Italii w latach 1677–1678 raz jeszcze*, „Res Facta Nova” 2011, nr 12 (21), s. 125–136.

¹³⁶ Tamże, s. 132–133.

¹³⁷ W. Roszkowska, *Diariusz życia...*, s. 562, 575; B. Przybyszewska-Jarmińska, *O muzycznych i teatralnych doświadczeniach...*, s. 126.

¹³⁸ W. Roszkowska, *Diariusz życia...*, s. 575–576.

¹³⁹ A. Żórawska-Witkowska, *Muzyka na dworze Augusta II...*, s. 263. Patrz też K. Targosz, *Sawantki w Polsce XVII w. Aspiracje intelektualne kobiet ze środowisk dworskich*, Warszawa 1997, s. 207.

3. Przemiany w sztuce operowej w drugiej połowie XVII wieku

Osoba Jean-Baptiste'a Lully'ego wiąże się ściśle ze zmianami, jakie zaszły w sztuce operowej w drugiej połowie XVII w. Wzrastającej w Europie popularności opery włoskiej przeciwstawiła się Francja. Nad Sekwaną dominowała wyraźna niechęć do muzyki włoskiej, o czym decydowały względy zarówno polityczne, jak i estetyczne. Propagatorem *dramma per musica* był kardynał Mazarin. Jego polityka wzmocnienia władzy absolutnej wzbudzała sprzeciw zarówno francuskiej szlachty, jak i mieszczaństwa, którzy zawiązali przeciw kardynałowi ruch polityczny zwany frondą. Konflikt przerodził się w wojnę domową trwającą w latach 1648–1653. Podejmowane od 1645 r. przez kardynała Mazarina próby przeszczerpienia opery włoskiej na grunt paryski zakończyły się niepowodzeniem, a w okresie frondy ujawniły się wyraźnie nastroje antywłoskie. Niechęć do opery włoskiej miała podłoże także w różnicach estetycznych. Według Włochów muzyka miała wyrażać namiętności, zdaniem Francuzów powinna towarzyszyć uczuciom jako dźwiękowa dekoracja¹⁴⁰. Italofobia była we Francji tak silna, iż, jak twierdził Witold Paprocki,

wiele lat musiało upłynąć nim można było w królestwie Bourbonów wypowiedzieć się otwarcie o operze włoskiej w tonie, w jakim w 1740 roku uczynił to Charles de Brosses: „Chciałbym [...], by w Paryżu wprowadzono operę włoską, naszą pozostawiając jednocześnie taką, jaka jest”¹⁴¹.

Widowiskiem teatralnym dominującym na dworze francuskim od przełomu XVI i XVII w. był balet dworski (*ballet de cour*). Łączył on w sobie partie pantomimiczne, mówione i śpiewane¹⁴². Taniec pełnił we Francji nie tylko funkcję towarzyską, ale stał się niezbędnym elementem *savoir-vivre*.

Za panowania Ludwika XIV – sam król był znakomitym tancerzem, występującym publicznie – umiejętność tańczenia, i to na poziomie wykra-

¹⁴⁰ W. Paprocki, *Jean-Baptiste Lully. Król-Słońce francuskiej opery barokowej*, [w:] *Bliżej opery. Twórcy – Dzieła – Konteksty*, red. J. Mianowski, R. D. Golianek, Toruń 2010, s. 47.

¹⁴¹ Tamże, s. 46.

¹⁴² Tamże.

czającym daleko poza amatorski, była niezbędnym warunkiem zaistnienia i zrobienia kariery na dworze¹⁴³.

Forsowana przez kardynała Mazarina *dramma per musica* była dla Francuzów czymś obcym, niezrozumiałym. W powyższym kontekście ironią losu jest to, że twórcą francuskiej formy operowej i człowiekiem wywierającym przez jakiś czas decydujący wpływ na życie muzyczne nad Sekwaną był pochodzący z Florencji Giovanni Battista Lulli, który w wieku 14 lat przybył do Francji na dwór stryjecznej siostry Ludwika XIV, Marie de Lorraine, jako *garçon de chambre* (chłopiec do konwersacji). W 1653 r. znalazł się na dworze Ludwika jako „kompozytor muzyki instrumentalnej”. Niecałe dziesięć lat później decyzją monarchy ów syn młynarza został powołany na stanowisko intendenta muzyki królewskiej. Do historii muzyki przeszedł jako Jean-Baptiste Lully i jest uznawany za ojca francuskiej opery narodowej. Lully, człowiek – jeśli wierzyć wypowiedziom o nim opiniom – podłego charakteru, kierował życiem muzycznym Francji w sposób niemal dyktatorski¹⁴⁴. Był

artystą-planetą krążącą wokół Króla Słońce, mistrzem muzyki ozdobnej o wielkiej formie zarówno na scenie, jak i w kościele. W dziedzinie muzyki tanecznej był wzorem również poza granicami Francji¹⁴⁵.

¹⁴³ Tamże, s. 45.

¹⁴⁴ „»Łajdak spod ciemnej gwiazdy, którego zachłanność i rozszalały egoizm złamały karierę tylu uzdolnionym konkurentom« – tak o Lullym pisał Nicolas Boileau-Despréaux, wymieniając wśród jego ofiar m.in. M.A. Charpentiera, H. Desmareta i P. Lorenzaniego”. Do legendy przeszły kontakty Lully’ego z Moliere, z którym zaprzyjaźnił się i do tekstów którego napisał wszystkie swoje komediobalety. Przyjaźń nie przeszkodziła Lully’emu w zerwaniu kontaktów z wielkim komediopisarzem i doprowadzeniu jego teatru niemal do ruiny, kiedy zaszła potrzeba wspięcia się na kolejny szczebel kariery. Lully decydował o urządzeniu każdego koncertu na terenie Francji, wystawieniu na scenie każdego utworu śpiewanego, pobierał opłaty za każdego dodatkowego śpiewaka (powyżej dwóch) i instrumentalistę (powyżej sześciu) w komediach muzycznych wystawianych przez wszystkie teatry, zyskał prawo (przechodzące na spadkobierców) do wszystkich utworów, które napisał – tamże, s. 47 i n.

¹⁴⁵ A. Batta, *Opera. Kompozytorzy, dzieła, wykonawcy*, przekład zbiorowy, Köln 2001, s. 286.

Jak podkreślił Paprocki „niekwestionowanym pod względem wartości wkładem Lully’ego do kultury francuskiej jest *tragédie lyrique* lub *tragédie en musique* – najważniejsza postać opery w tym kraju do końca baroku”¹⁴⁶. Za datę narodzin tej formy opery przyjmuje się dzień 27 kwietnia 1673 r., kiedy to w Palais-Royal wystawiono *Cadmus et Hermione* do tekstu Philippe Quinaulta, stałego librecisty Lully’ego. W składającej się z pięciu aktów i prologu *tragédie en musique* ważną rolę odgrywał taniec będący podstawowym elementem wstawki zamykającej każdy akt, zwanej *divertissement*. Tańczono przeważnie menueta lub gawota. *Divertissement* służyło dosłownie rozrywce, umożliwiało dworzanom nawet osobisty udział w przedstawieniu. Akcja dramatyczna opierała się na recytatywie, arie zaś były niewielkich rozmiarów, ściśle łączyły się z recytatywem i nie miały charakteru dygresyjnego. Balet towarzyszył akcji od prologu do zakończenia¹⁴⁷. Lżejszą odmianą *tragédie en musique* była *pastorale héroïque*, różniąca się od tej pierwszej tym, iż jej bohaterami byli bogowie, nimfy, herosi, akcję zaś tworzyły sceny komiczne i tragiczne. Pod koniec wieku XVII *tragédie en musique* przybyła konkurencja w postaci *opéra-ballet*, będącej szczególnie rodzajem francuskiej opery. Za pierwsze dzieła z tego gatunku uznaje się *Les Saisons* Pascala Collase’a z 1695 r. i *L’Europe galante* André Campry, z 1697 r. O ile *tragédie en musique* miała widza poruszyć i zadziwić, to zadaniem *opéra-ballet*, w której muzyka i taniec dominują nad akcją dramatyczną, było sprawić widzowi przyjemność oraz go oczarować¹⁴⁸.

Osobną formą spektaklu muzycznego było *intermezzo*. Gatunek ten narodził się we Włoszech około roku 1700 w wyniku reformy libretta operowego, dokonanej przez Apostola Zeno. Jak celnie zauważył Reinhard Strohm:

Sceny *buffa* usunięte z *dramma per musica* usamodzielnili się i przekształciły w nowy autonomiczny gatunek, który stał się swoistą

¹⁴⁶ W. Paprocki, *Jean-Baptiste Lully...*, s. 48.

¹⁴⁷ B. Horowicz, *Teatr operowy. Historia opery – Realizacje sceniczne – Perspektywy*, Warszawa 1963, s. 32. Szerzej na temat *tragédie en musique*: A. Żórawska-Witkowska, *Muzyka na dworze Augusta II...*, s. 263–264.

¹⁴⁸ Szerzej na temat *opéra-ballet* i różnicach między nią a *tragédie en musique*: tamże, s. 264–266.

„przeciwsztuką” („Gegenspiel”), nie tylko bowiem przedzierał akty dzieła głównego, ale i był aktami tego dzieła przeplatany¹⁴⁹.

W kontekście sygnalizowanych przeobrażeń w sztuce operowej warto wspomnieć o zmianach, jakie mniej więcej w tym samym czasie zachodziły w *komedii dell'arte*. Ów gatunek teatralny, podobnie jak opera, był produktem włoskim. Spektakle *komedii dell'arte* nie miały jednego autora, ale stanowiły efekt zbiorowej improwizacji aktorów, uprawianej w ramach jednego modelowego kanonu. Wystawiane były wyłącznie w języku włoskim i to w różnych jego żargonach. Podobnie jak opera, *komedia dell'arte* przekroczyła Alpy i stała się zjawiskiem ogóło-europejskim, i tak samo jak *dramma per musica* została poddana nad Sekwaną pewnym modernizacjom. W Paryżu *komedię dell'arte* prezentował zespół Comédie-Italienne (Théâtre italien de Paris). Paryska publiczność wymogła na artystach włoskich, aby przynajmniej część swoich spektakli wykonywali w języku francuskim i ograniczyli improwizację, wprowadzając elementy tekstów literackich pisanych przez dramaturgów francuskich¹⁵⁰. Niebawem w ogóle zrezygnowano z języka włoskiego i zespół Comédie-Italienne przestał być prawdziwą trupą *komedii dell'arte*, stając się zespołem komedii włoskiej. W prezentowanych spektaklach stosowano obszernie fragmenty muzyczne, m.in. parodie oper, wykorzystując głównie arie Lully'ego¹⁵¹. Jak podkreśla Wanda Roszkowska komedia włoska to już nie *komedia dell'arte* w tradycyjnym znaczeniu.

W Comédie Italienne formują się antecedence *opery buffo*: Kolombina wychodząc za starca przekracza barierę typu (maski), jej śladem pójdzie *La serva pardona*. Sztuka improwizacji implikuje muzykalność – w Théâtre Italien kategoria ta działa w relacji z parodią (opery francuskiej)¹⁵².

Wszystkie wymienione powyżej formy teatralne znajdują się, obok komedii francuskiej i baletu, na warszawskim dworze Augusta II.

¹⁴⁹ Więcej na temat *intermezza* patrz: tamże, s. 301–304.

¹⁵⁰ Więcej o *komedii dell'arte* i jej przemianach nad Sekwaną patrz: tamże, s. 309–317.

¹⁵¹ Tamże, s. 312.

¹⁵² W. Roszkowska, *Akt zapustny komediantów na Zamku Warszawskim roku 1699*, „Pamiętnik Teatralny” 1987, z. 4, s. 549.

4. Renesans teatru operowego w epoce saskiej

Gdy elektor saski Fryderyk August I objął w 1697 r. tron polski jako August II, doszło do unii personalnej między Saksonią a Rzeczpospolitą. Warszawa weszła w bezpośredni kontakt z Dreznem, które należało wówczas do najznakomitszych ośrodków muzycznych w Europie. Saksonia była jednym z tych krajów europejskich, do których opera włoska dotarła najwcześniej. Tutaj również, w roku 1627 w zamku w Torgau, zaprezentowana została pierwsza opera niemiecka¹⁵³. Wśród dworów niemieckich drugiej połowy wieku XVII, dwór drezdeński ustępował jedynie wiedeńskiemu¹⁵⁴. Pierwszy teatr operowy w Dreźnie powstał znacznie później niż w Warszawie, bo w roku 1667, a więc trzydzieści lat po utworzeniu sceny w Zamku Królewskim¹⁵⁵. Mógł pomieścić 2000 widzów. Jednak sztuka operowa była już wówczas mocno zakorzeniona w życiu artystycznym stolicy Saksonii¹⁵⁶. Opera towarzyszyła bardzo popularnym na dworze drezdeńskim festynom dworskim. Pod względem stylistycznym forma muzyczna oper prezentowanych w Dreźnie zawierała wiele elementów czysto niemieckich. Co prawda muzyka włoska była tu bardzo popularna, jednak nie przedkładano jej nad muzykę rodzimą. Zdaniem niemieckiego badacza Wolfganga Reicha, muzyka włoska na dworze drezdeńskim była „instrumentem absolutystycznej racji stanu”, w zależności od potrzeb elementy włoskie przywoływano lub odsuwano na bok, z zespołów zaś włoskich wielokrotnie rezygnowano na rzecz zespołów rodzimych. Elektor Fryderyk August I zwolnił wszystkich artystów włoskich i na ich miejsce sprowa-

¹⁵³ Patrz przyp. 2.

¹⁵⁴ W. Reich, *Podłoże społeczne i muzyczne drezdeńskiej kultury operowej przed Janem Adolfem Hassem. Streszczenie*, [w:] *Opera w dawnej Polsce...*, s. 96.

¹⁵⁵ Pierwszym teatrem operowym Drezna był teatr na Taschenbergu, wzniesiony w latach 1664–1667. Drugi teatr, drewniany, bardzo podobny do pierwszego, wzniesiono w roku 1696 – G. Rudloff-Hille, *Budowle oraz inscenizacje oper w Dreźnie w XVII i XVIII wieku. Streszczenie*, [w:] *Opera w dawnej Polsce...*, s. 125.

¹⁵⁶ K. Wierzbicka-Michalska, *Teatr w Polsce w XVIII wieku*, [w:] *Dzieje teatru polskiego*, red. T. Sivert, t. I, Warszawa 1977, s. 10.

dził Francuzów¹⁵⁷. Opera włoska zatriumfowała w Dreźnie dopiero po śmierci Augusta II¹⁵⁸. Bywało, że w okresach pobytu Augusta II w Rzeczypospolitej życie operowe w Dreźnie słabło. W latach 1710–1717 nie inscenizowano tam żadnych oper. Dopiero w roku 1717 zaangażowano zespół operowy złożony z wysoko opłacanych śpiewaków i śpiewaczek, którym kierował kompozytor i dyrygent Antonio Lotti¹⁵⁹. Na ich potrzeby zorganizowano scenę operową w sali reductowej budowanego kompleksu architektonicznego Zwinger. W 1719 r. w Zwingerze otwarty został okazały teatr operowy, mogący pomieścić od 1500 do 1600 widzów. Za panowania Augusta III był on dwukrotnie przebudowywany¹⁶⁰.

Klimat artystyczny Drezna przeniknął także do Warszawy¹⁶¹. Co prawda pod koniec XVII w. liczba mieszkańców obu stolic była mniej więcej taka sama (około 20 000), jednak pod innymi względami (przyrost demograficzny, struktura społeczna, struktura zawodowa, zasobność finansowa) Warszawa pozostawała daleko w tyle za Dreznem. Co więcej, w połowie drugiej dekady XVIII w. liczba mieszkańców syreniego grodu spadła do około 10 000. Mieszczanie stanowili w Warszawie

¹⁵⁷ G. Rudloff-Hille, *Budowle...*, s. 127.

¹⁵⁸ W. Reich, *Podłoże społeczne...*, s. 97.

¹⁵⁹ Ponad dwuletnia działalność rewelacyjnego zespołu Antonia Lottiego (październik 1717 – luty 1720) w Saksonii była inicjatywą i zasługą Fryderyka Augusta, późniejszego Augusta III. Pod wpływem królewicza August II zdecydował się też kształcić we Włoszech młodych śpiewaków operowych na potrzeby Drezna (1724–1730), gdy jednak ci przybyli do Saksonii nie potrafił właściwie wykorzystać ich umiejętności – A. Żórawska-Witkowska, *Muzyka na dworze Augusta II...*, s. 292. Jak zaznacza autorka w przypisie „z inicjatywy Augusta II wystawiono chyba tylko dwie opery [włoskie – G.M.]” „Wykonania pozostałych 6 oper [włoskich – G.M.] były już głównie zasługą Fryderyka Augusta i jego żony Marii Józefy” – tamże, s. 351, przyp. 87.

¹⁶⁰ Więcej na temat życia operowego Drezna w okresie panowania Augusta II i Augusta III patrz G. Rudloff-Hille, *Budowle...*, s. 125–130.

¹⁶¹ Patrz K. Konarski, *Teatr warszawski w dobie saskiej*, „Pamiętnik Teatralny” 1952, z. 2–3, s. 15–36; J. Jackl, *Z badań nad teatrem czasów saskich*, „Pamiętnik Teatralny” 1960, z. 1, s. 95–114; Z. Raszewski, *Za króla Sasa*, „Pamiętnik Teatralny” 1965, z. 1, s. 94–99.

grupę niezbyt liczną, ton nadawała szlachta i duchowieństwo. Jedynym znaczącym ośrodkiem kultury był dwór królewski, jednak od czasów panowania Jana III Sobieskiego, przebywającego częściej w swoich dobrach na Rusi lub w Wilanowie, oddziaływanie dworu na stolicę osłabło. Bez dworu życie kulturalne Warszawy gasło, „nie ma tu nic szczególnego oprócz statui Zygmunta III – twierdził przebywający w tym mieście w 1683 r. dramaturg francuski Jean-François Regnard – [...]. Samo miasto jest bardzo brudne i bardzo małe”¹⁶². August II dzielił swój czas między oba kraje. Obecność monarchy w grodzie nad Wisłą zależała od wielu czynników, w tym także od sytuacji politycznej, jaka panowała w Rzeczypospolitej. Alina Żórawska-Witkowska sporządziła wykaz pobytów Augusta II w Polsce w okresie jego panowania¹⁶³. Wynika z niego, że w latach 1697–1706 August II więcej czasu spędzał w Polsce niż w Saksonii. Opuścił Rzeczpospolitą w październiku 1706 r., zaraz po abdykacji na rzecz Stanisława Leszczyńskiego. Do Warszawy przybył dopiero w roku 1710, po klęsce, jaką rok wcześniej Karol XII poniósł w bitwie pod Połtawą, i spędził w stolicy trzy miesiące. Incydentalny charakter miał przyjazd króla do Warszawy w 1712 r. Począwszy od roku 1713, pobyty Augusta II w Warszawie nabierają regularności. Od tego czasu aż do końca swego życia każdego roku, z wyjątkiem 1728, August II przybywał do Warszawy, gdzie spędzał choćby tylko kilka dni¹⁶⁴.

Z odnotowanych tu dwudziestu sześciu pobytów Augusta II w Polsce, w dziewiętnastu tylko przypadkach miała miejsce dłuższa lub krótsza obecność monarchy w Warszawie (nie licząc przejazdu króla przez miasto w roku 1709 oraz może też w roku 1711), a łączny czas jego pobytu w mieście – o ile w zestawieniu nie brak jakichś nie znanych nam wyjazdów do innych miejscowości – wyniósł zaledwie 11 lat i 3 miesiące¹⁶⁵.

¹⁶² J.-F. Regnard, *Les ouvres*, t. I, *Contenant ses voyages de Flandres, d'Hollande, de Suede, de Dannemark, de Laponie, de Pologne et d'Allemagne*, Paris 1731. Cyt. za: A. Żórawska-Witkowska, *Muzyka na dworze Augusta II...*, s. 52.

¹⁶³ Tamże, s. 41–47.

¹⁶⁴ Tamże, s. 38.

¹⁶⁵ Tamże, s. 50.

Pobyty monarchy w stolicy oddziaływały wyraźnie na korzyść Warszawy. Świadomość, że część swoich rządów spędzi nad Wisłą powodowała, iż August II zainicjował architektoniczno-przestrzenny rozwój miasta. Sztandarowym przedsięwzięciem w tym względzie była Oś Saska, którego centralnym punktem stał się Pałac Saski wraz z ogrodem. Do miasta przybywali cudzoziemscy kupcy i rzemieślnicy. Po regresie demograficznym lat 1708–1715 następowało powolne ożywienie, jeśli chodzi o przyrost naturalny, ale i tak życie artystyczne stolicy Rzeczypospolitej uzależnione było od pobytów w niej monarchy. Tym samym było to życie artystyczne sezonowe, wyznaczone nie tyle przez kalendarz, ile przez obecność króla. Ponieważ w pierwszych latach swego panowania August II poświęcał więcej czasu Rzeczypospolitej, Saksonię zaś jedynie wizytował, Warszawa w tym okresie prześcignęła Drezno pod względem organizowanych dworskich imprez teatralno-muzycznych¹⁶⁶.

Jedną z ulubionych form rozrywki Augusta II było uczestniczenie w różnorodnych imprezach muzycznych oraz oglądanie widowisk teatralnych. Król dbał, aby w infrastrukturze miasta nie zabrakło obiektów przystosowanych do tego typu przedsięwzięć. W pierwszym okresie swoich pobytów w Warszawie August II dysponował salą teatralną w Zamku Królewskim, zbudowaną przez Władysława IV. Ponieważ jej wyposażenie było już zdecydowanie przestarzałe, August II zarządził przebudowę obiektu¹⁶⁷. Jego dwukrotna modernizacja trwała do roku 1701. Po raz pierwszy przebudowano salę na potrzeby komedii włoskiej. W wyniku zmian widownia mieściła kilkakrotnie mniejszą liczbę widzów niż poprzednio, jednakże techniczne zaplecze odpowiadało ówczesnym standardom europejskim¹⁶⁸. Gdy August II zdecydował się w 1699 r. sprowadzić operę francuską, należało przystosować teatr do wymogów realizacji wielkich *tragédie en musique* czy też *opéra-ballet*. W czasie prac adaptacyjnych na przedstawienia teatralne

¹⁶⁶ Tamże, s. 53.

¹⁶⁷ Na temat wyglądu Sali Teatralnej w momencie obejmowania rządów przez Augusta II i jej przebudowy patrz tamże, s. 210–212. Tam też odesłanie do literatury przedmiotu.

¹⁶⁸ Tamże, s. 211.

wykorzystywano okresowo Salę Senatorską¹⁶⁹. J. Rafałowiczowa w liście z 4 listopada 1700 r., skierowanym do Henryka Denhoffa pisała:

Komedia jeszcze żadna nie była, ale będą bywały w Senatorskiej Izbie, Teatrum budują i los¹⁷⁰ jest piętnaście, a to dlatego, że na operę na Sali budują, a teraz Króla Imci tęskno, a na Sejm zaś to wszystko z Senatorskiej Izby wyrzuca. Po pokojach królewskich nic nie widać, tylko operantów i komediantów¹⁷¹ [...]¹⁷².

Tydzień później nadawczyni informowała, że

już się zaczęły komedie i opery w Senatorskiej Izbie. W niedzielę najpierwsza była komedia o zazdrość, która trwała półtora godziny, a zaś po niej opera trwała godzinę; ta opera była witając Króla Imci i winszując, że się szczęśliwie powrócił spod Rygi, ludzi też bardzo mało bywa na niej, bo też i ciasne miejsce i mało kto jeszcze przyjechał¹⁷³.

Jednak już przedstawienia dawane w karnawale roku 1701 odbywały się na zmodernizowanej scenie teatru władysławowskiego. Scena ta jednak nie przetrwała długo. Podczas wojny północnej zniszczeniu uległo południowe skrzydło Zamku Królewskiego, w którym mieścił się teatr. Gdy kilkanaście lat później przystąpiono do odbudowy zniszczonych fragmentów gmachu, dawny teatr władysławowski przerebiono na kilka mniejszych pomieszczeń¹⁷⁴. Nowy teatr w Zamku Królewskim powstał w 1716 r. na terenie nieistniejącego już dziś Zamku Starego. Przygotowano go specjalnie na przyjazd włoskiej trupy Tommaso Ristoriego. Działał on do roku 1727¹⁷⁵. Osobny obiekt teatral-

¹⁶⁹ Tamże, s. 212, 217–220.

¹⁷⁰ Sala Senatorska liczyła piętnaście łóż.

¹⁷¹ W tym czasie przebywał w Warszawie francuski zespół operowy Louisa Deseschaliers'a oraz zespół komedii francuskiej Jeana de Fonpré.

¹⁷² List J. Rafałowiczowej do Henryka Denhoffa, starosty urzędowskiego. 1700, 4. Novembris, Jazdów, [w:] *Do dziejów teatru polskiego za Augusta II*, „Pamiętnik Teatralny” 1954, z. 3–4, s. 58.

¹⁷³ Tamże.

¹⁷⁴ A. Żórawska-Witkowska, *Muzyka na dworze Augusta II...*, s. 212.

¹⁷⁵ Tamże, s. 212–216.

ny znajdował się w Pałacu Saskim, który był rezydencją Augusta II¹⁷⁶. „Nie wiadomo, czy inauguracja teatru nastąpiła w roku 1724 [...], czy też miała miejsce dopiero jesienią 1725, [...]”¹⁷⁷. Obiekt nie był duży. Zdaniem Barbary Król-Kaczorowskiej, wszystko wskazuje na to, że był to raczej mały teatrzyk¹⁷⁸. Dawano w nim spektakle do 1730 r., w roku zaś 1734 teatr przerobiono na kaplicę. Artyści i muzycy królewscy mieli do dyspozycji także teatr letni w Ogrodzie Saskim¹⁷⁹, salę teatralną w pałacu Bokuma¹⁸⁰ oraz miejsca widowiskowe w pozawarszawskich rezydencjach Augusta II¹⁸¹. Jak twierdzi Żórawska-Witkowska, tworzone w Warszawie teatry były prawdopodobnie wzorowane na obiektach paryskich, mniejszych i niższych niż teatry włoskie:

Z wyjątkiem dawnego teatru władysławowskiego inne sale Augusta II były pomieszczeniami małymi i nadawały się jedynie do prezentowania niewielkich oper komicznych, baletów oraz repertuaru dramatycznego¹⁸².

Z zespołów teatralnych sprowadzanych do Warszawy przez Augusta II, tylko jeden, Louisa Deseschaliers’a, był zespołem operowym. Poza nim gościły tu jeszcze dwie trupy włoskie, które były w stanie wystawiać mniejsze opery. Pierwsza z nich, zespół *komedii dell’arte* i *komedii włoskiej* Gennara Sacca, wybitnego aktora obu tych gatunków, przebywała w Warszawie od lutego do maja 1699 r. Ówczesne doniesienia z Warszawy informują, że w repertuarze trupy znajdowały się wtedy zarówno komedie, jak i opery¹⁸³, w karnawale zaś wręcz codziennie wykonywano opery trwające od trzech do czterech godzin. „Dotąd karnawał w Warszawie *continuat*ur – pisał pod datą 5 marca 1699 r. niejaki Włoszkiewicz, korespondent hetmana Stanisława Jana Jabłonow-

¹⁷⁶ Tamże, s. 224–226.

¹⁷⁷ Tamże, s. 225.

¹⁷⁸ B. Król-Kaczorowska, *Dwie Operalnie*, „Pamiętnik Teatralny” 1966, z. 1–4, s. 54.

¹⁷⁹ A. Żórawska-Witkowska, *Muzyka na dworze Augusta II...*, s. 222–223,

¹⁸⁰ Tamże, s. 223–224.

¹⁸¹ Tamże, s. 227–232.

¹⁸² Tamże, s. 233.

¹⁸³ Tamże, s. 156.

skiego – opery codziennie bywają¹⁸⁴. Swoje występy w Warszawie ze spół Sacca zainaugurował komedią włoską, na co wskazuje informacja z 13 lutego 1699 r., świadcząca, że wykonana została „komedia wespół włoska, wespół francuska”¹⁸⁵. Zdaniem Żórawskiej-Witkowskiej

może to właśnie z powodu francuskiej orientacji repertuaru Sacca i znacznej roli muzyki w tych komediach, kronikarze donoszący o spektaklach w teatrze warszawskim określali je mianem oper („operę codziennie bywają”; „operę [...] jeszcze się odprawują”)¹⁸⁶.

Wiadomo natomiast, że w 1699 r. wystawiono operę (*divertimento teatrale*¹⁸⁷) *Latona in Delo*, która była dziełem opracowanym przez artystów królewskich. Autorem tekstu był sekretarz prymasa Michała Radziejowskiego, Pietro Francesco de Silva, kompozytorem nadworny kapelmistrz królewski Johann Christoph Schmidt. De Silvę do napisania tej opery zainspirował związek Augusta II z synowicą prymasa, Urszulą Lubomirską. Podróżujący po licznych dworach europejskich niemiecki pisarz i awanturnik Karl Ludwig von Pöllnitz pisał o podstołinie koronnej, że

kochała się w plejzyrach¹⁸⁸ i kosztu wielkiego na to nie żałowała. Kazano tedy z Drezna komedyjantów francuskich i kapelę sprowadzać, co dzień komedye, bale i karuzele, polowanie, przejażdżki, ponad Wisłą lotery-

¹⁸⁴ *Życie dworskie Polaków i Polek na dworze królów domu saskiego w Polsce i Saxonii*, [w:] *Obraz Polaków i Polski w XVIII wieku*, wyd. E. Raczyński, Wrocław 1843, s. 9. *List Włoszkiewicza do hetmana Stanisława Jana Jabłonowskiego*, Warszawa 5 marca 1699. Cyt. za: S. Windakiewicz, *Teatr polski przed...*, s. 64.

¹⁸⁵ A. Żórawska-Witkowska, *Muzyka na dworze Augusta II...*, s. 312.

¹⁸⁶ Tamże.

¹⁸⁷ Jak zaznacza Alina Żórawska-Witkowska: „Określenie *divertimento* było stosowane wówczas niezmiernie rzadko w odniesieniu do opery włoskiej. Znane są chyba tylko dwa przypadki, oba z terenu Niemiec, w tym jeden z Brunszwiku (1691), gdzie przed przyjazdem do Polski działał Sacco” – tamże, s. 295.

¹⁸⁸ *Plejyr z franc. „zabaweczka upodobana, rozrywka, ukontentowanie”* – S. B. Linde, *Słownik języka polskiego*, t. II, cz. II, Warszawa 1811, s. 738.

je i najprędniejsze uciechy, tak, że Warszawa nigdy bardziej nie była ozdobniejsza¹⁸⁹.

Lubomirska utożsamiona została z tytułową bohaterką, August II zaś z Jowiszem, kochankiem Latony¹⁹⁰. W spektaklu wykorzystano dziesięć dekoracji przedstawiających m.in.: obóz wojskowy, ogród, plażę nad morzem, las z grotą i bagno¹⁹¹. Jeden z ówczesnych kronikarzy odnotował, że czterogodzinna opera miała „*multitationes theatrorum* [...] po kilkakroć tak piękne, że i w cudzych krajach lepszy [by] być nie mogły”¹⁹². Libretto *Latona in Delo* zostało wydane w Warszawie po 28 lutego 1699 r.¹⁹³

Drugim zespołem włoskim bywającym w Warszawie i mającym w swoim repertuarze spektakle operowe była trupa komedianków kierowana przez T. Ristoriego. Gościła ona w stolicy Rzeczypospolitej trzykrotnie w latach 1716–1730. Mimo że trupa Ristoriego specjalizowała się, tak jak jej poprzednicy, w *komedii dell'arte*, to w jej skład wchodził także artyści potrafiący występować w repertuarze operowym¹⁹⁴. Do zespołu dołączył także syn Tommaso, Giovanni Alberto Ristori kompozytor, którego pierwsze opery zyskały już wówczas popularność we Włoszech¹⁹⁵. Takim operowym wsparciem

¹⁸⁹ K. L. Pöllnitz, *Ogień palającej miłości w śmiertelnym zagrzebiony po piele albo ciekawa introspekcja w życiu Augusta II*, przeł. P. Buchwald-Pelcowa, Warszawa 1973, s. 127.

¹⁹⁰ A. Żórawska-Witkowska, *Muzyka na dworze Augusta II...*, s. 293.

¹⁹¹ Tamże, s. 211.

¹⁹² Biblioteka Zakładu im. Ossolińskich, rkps II 2023, doniesienie z 11 III 1699. Cyt. za: A. Żórawska-Witkowska, *Muzyka na dworze Augusta II...*, s. 211.

¹⁹³ Tamże, s. 293.

¹⁹⁴ A. Ryszkiewicz, *W warszawskim teatrze nadwornym (1716)*, „Pamiętnik Teatralny” 1965, z. 1, s. 20–21.

¹⁹⁵ Jego *dramma per musica* pt. *Orlando furioso*, do libretta Grazio Braccioli, osiągnęła „bezwzględny rekord powodzenia w teatrze włoskim. Jesienią 1713 przez niemal 50 wieczorów oraz jesienią 1714 (tym razem z ariami Antonia Vivaldiego) operę wystawiał wenecki Teatro S. Angelo” – A. Żórawska-Witkowska, *Muzyka na dworze Augusta II...*, s. 298.

trupa Tommaso Ristoriego dysponowała podczas pierwszego pobytu w Warszawie w latach 1716–1718. Zaangażowanie artystów operowych było indywidualną decyzją jej kierownika, nie znajdowali się oni bowiem na liście aktorów opłacanych przez dwór królewski. Gaze wypłacał im Ristori z własnej kieszeni. Z pewnością wystawiano wtedy jakieś spektakle operowe, w których uczestniczyli owi śpiewacy, gdyż monitowano w pismach wysyłanych do Augusta, aby ten zgodził się przeznaczyć dla nich dodatkowe pieniądze z kasy dworskiej¹⁹⁶. Nie znamy tytułów prezentowanych wtedy dzieł. Jest prawdopodobne, że Tommaso Ristori promował swojego syna, wspomnianego już Giovanniego Alberto Ristoriego. Mogły być też wystawiane opery innych kompozytorów¹⁹⁷. Wiele wskazuje na to, że w czasie „pierwszego pobytu w Warszawie Tommaso w znacznym stopniu postawił na repertuar muzyczny i odniósł w nim sukces”¹⁹⁸. Podczas drugiego pobytu w stolicy Rzeczypospolitej, w latach 1725–1729, trupa Ristoriego składała się z samych komediantów i oper nie przedstawiano. Po raz trzeci zespół ten zawitał do Warszawy pod koniec 1730 r. Był tu właściwie przejazdem, gdyż głównym celem podróży była Moskwa, do której artyści jechali na zaproszenie carycy Anny Iwanowny. W zespole zatrudnionych było troje śpiewaków, a między nimi sopranistka Ludovica Seyfried-Wolska, żona polskiego szlachcica Antoniego Wolskiego. Funkcję *maestro di capella* pełnił Giovanni Alberto Ristori. Zespół ten wystawił w Moskwie 11 grudnia 1731 r. operę *Calandro* z muzyką Ristoriego i librettem Stefano Benedetto Pallaviciniego. Była to pierwsza opera włoska zaprezentowana w Rosji. Jej premiera odbyła się 2 września 1726 r. w Pillnitz z okazji powrotu królewicza Fryderyka Augusta z Polski. Jest wielce prawdopodobne, że w roku 1730 wystawiono ją również w Warszawie¹⁹⁹. Natomiast z całą pewnością trupa Ristoriego oprócz komedii prezentowała wówczas także intermezza²⁰⁰.

¹⁹⁶ Tamże, s. 193.

¹⁹⁷ Szerzej tamże, s. 299–300.

¹⁹⁸ Tamże, s. 300.

¹⁹⁹ Tamże.

²⁰⁰ Tamże, s. 304–309.

Propozycja artystyczna z jaką *comici italiani* przybyli do Warszawy nie od razu przypadła do gustu stołecznej publiczności. Falę oburzenia wywołał przede wszystkim zespół Gennara Sacca. Prezentowane przez niego widowiska uznano za nieobyczajne i niemoralne. Wspomniany Włoszkiewicz akcentował zgubny wpływ przedstawianych przez Włochów utworów na pożycie małżeńskie:

Komedianci uczą, jak się cudzym żonom zalecać, item jak mężów od żon wypędzać, a ich się przyjaźnią cieszyć. Po operach, które trwają trzy, cztery godziny, co dzień bywają tańce w izbie senatorskiej²⁰¹.

Treści wystawianych widowisk uznawano za bezbożne i nieprzyzające do wiary katolickiej. Żórawska-Witkowska podkreśla, że de Silva, autor libretta do opery *Latona in Delo*, w specjalnym oświadczeniu poprzedzającym prezentację dzieła

poczuł się zobowiązany do wyjaśnienia, że ten gatunek literacki (opera) jest zwolniony od rygoru zasad szkolnych, a używając w swym tekście słów takich jak „fatum”, „los”, „bóstwo” i tym podobne, stosował je jako poeta, brzydzi się nimi natomiast jako katolik²⁰².

O ile jednak treść dzieł można było wytłumaczyć odwołaniem do *licentia poetica*, o tyle okoliczności ich wystawienia nie znajdowały usprawiedliwienia. Skarżono się, że bachanalia odbywają się nie tylko w karnawale, ale także w okresie wielkiego postu:

Jeszcze u nas, lubośmy w Post Święty już tu niedziel pięć wkroczyli, we dnie i w nocy tam *publice guam privatim* w Warszawie *lupercalia* odprawują się, komedyje jednak w Zamku królewskim już się dokańczają, na których nic nie było, tylko romanse, przy których assystencyje czynili Polacy *Sacrae Regiae Maiestati*, lubo się nie ze wszystkim podobala *haec theatri lascivia*²⁰³.

²⁰¹ *Życie dworskie Polaków i Polek...*, s. 9–10. List Włoszkiewicza do hetmana Stanisława Jana Jabłonowskiego, Warszawa 5 marca 1699. Cyt. za: S. Windakiewicz, *Teatr polski przed...*, s. 64.

²⁰² A. Żórawska-Witkowska, *Muzyka na dworze Augusta II...*, s. 156, 197.

²⁰³ Cyt. za: W. Roszkowska, *Akt zapustny...*, s. 550.

Satyra – podkreśla Roszkowska – zareagowała na teatr wrogo. „Kamieniem obraży był sam karnawał, wykraczający poza granice wyznaczone cezurą roku obrzędowego...”²⁰⁴ Jak zauważa badaczka,

komedia, a raczej opera, jako mała forma, *buffo*, eksponowała wątki erotyczne, alkowialne, służące celowi – satyrze na środowisko mieszczańskie, w którym małżeństwo wchodziło w zależność z tą grą. Stąd drastyczność wielu sytuacji, wyrażanych w warunkach warszawskich, gdzie słowo nie mogło spełnić swojej roli (było obce) – najbogatszym semantycznie językiem, mową mimu. Była to więc „komedia na wpół włoska, wpół francuska” [...]. A środowisko polskie nienawykłe było do takiego teatru²⁰⁵.

Szlachta polska nie rozumiała idei leżącej u podstaw *komedii dell'arte* i komedii włoskiej, głoszącej, iż śmiech poprawia morale. Polakom nie spodobała się forma edukacji narodu przez drwinę. Inskrypcję „*Castigat ridendo mores*”, którą umieszczono w Sali Senatorskiej i która stanowiła dewizę *Comédie-Italienne*, zinterpretowano następująco: „Łgać, pochlebiać, oszukać, oblaźnować ładnie”²⁰⁶. Nie rozumiano, że najlepszym sposobem na zmianę stanu rzeczy jest wykazanie jego absurdu. Toteż satyra skierowana przeciwko spektaklom włoskim wołała uderzać w wysokie struny, przybierać formy koturnowe, odwoływać się do emocji. „Komedyje w Warszawie, trajedyje na Rusi, / Tu się śmieją panowie, tam kraj płakać musi”²⁰⁷. A to, że karnawał roku 1699 miał podstawy, by być wyjątkowo huczny – wszak król pogodził się z opozycją, w styczniu zawarto z Turcją pokój w Karłowicach, Ruś zaś stale była obszarem niekończących się zmagają wewnętrznych i powtarzających się co rusz najazdów tatarskich – zdawało się nie mieć najmniejszego znaczenia. Na szczęście dla przeciwników komedii włoskiej ten teatralny stan rzeczy nie trwał długo, bo do połowy maja. Doniesienie z 14 maja 1699 r. informowało mieszkańców stolicy Rzeczypospolitej, iż „Komedyje *ad 16 praesentis* trwać będą włoskie. Po nich francuskie *succedere* mają”²⁰⁸.

²⁰⁴ Tamże.

²⁰⁵ Tamże, s. 555.

²⁰⁶ Tamże, s. 551.

²⁰⁷ Tamże.

²⁰⁸ Cyt. za A. Żórawska-Witkowska, *Muzyka na dworze Augusta II...*, s. 157, 197. Jak twierdzi autorka, w źródłach polskich brak jakichkolwiek

Jedynym zespołem operowym, jaki zawiązał do Warszawy w czasie panowania Augusta II, był francuski zespół Louisa Deseschaliers'a. Zespół ten był kompletowany w Paryżu. Na polecenie króla zajmował się tym impresario Angelo Costantini, jedna z głównych postaci francuskiego świata teatralnego. Proces werbowania zespołu trwał ponad rok, król zwlekał bowiem z przekazaniem pieniędzy, a nawet w pewnym momencie nakazał zaprzestania wszelkich działań zmierzających do angażowania artystów. Costantini w korespondencji z dworem Augusta II zapewniał monarchę, iż koszty, jak na dobry zespół operowy, nie są wygórowane, a „będzie to opera tak duża jak paryska”. Dodawał także, że rezygnacja z całego przedsięwzięcia nadszarpnęłaby reputację Augusta II na dworach europejskich²⁰⁹. Tymczasem dwór królewski zwlekał z podjęciem ostatecznej decyzji. Trwała co prawda przebudowa sali teatralnej na Zamku Królewskim, uwzględniająca ewentualne potrzeby opery francuskiej, jednak wątpliwości Augusta II mogła budzić uczciwość francuskiego menagera w kwestiach finansowych. Obawy te mogły być uzasadnione, gdyż wiele wskazuje na to, że rachunek końcowy przedłożony królowi przez Costantiniego był co najmniej o połowę zawyżony²¹⁰. Pozostając przy zagadnieniu werbowania zespołu, warto zwrócić uwagę na sporządzony przez kogoś z otoczenia Costantiniego *Mémoire pour l'Opéra*, który zawiera listę zaangażowanych osób²¹¹. Artyści zostali podzieleni na cztery grupy: Panie śpiewające, Dziewczęta do tańca, Panowie śpiewający, Tancerze. W każdej z grup umieszczono poszczególnych artystów według następującego wzorca: nazwisko, wysokość uzgodnionej gaży, charakterystyka artysty (licząca od jednego do kilku słów). I właśnie owa charakterystyka poszczególnych postaci jest szczególnie warta

śladów obecności aktorów francuskich w tym okresie. Można natomiast przyjąć, za Karyną Wierzbicką-Michalską, że był to zespół Denisa Nanteuila, w składzie którego znajdowali się śpiewacy – K. Wierzbicka-Michalska, *Teatr warszawski za Sasów*, Wrocław 1964, s. 15–16.

²⁰⁹ Więcej na ten temat patrz: A. Żórawska-Witkowska, *Muzyka na dworze Augusta II...*, s. 158–162.

²¹⁰ Przypuszcza się, że nadużycia popełnione podczas owej rekrutacji stały się przyczyną uwięzienia Costantiniego na okres pięciu lat w twierdzy – A. Żórawska-Witkowska, *Muzyka na dworze Augusta II...*, s. 163.

²¹¹ Listę tę podaje także, s. 159–161.

uwagi. Otóż spośród ośmiu „Pań śpiewających”, sześć określono jako: „dziewczyna piękna i dobra”, „znośna i zabawna”, „piękna i młoda”, „może zrobić wrażenie”, „dziewczyna młoda, znośna”, „ładna i zabawna”; natomiast tylko dwie z nich scharakteryzowano jako: „zdalna do śpiewania”, „dobra śpiewaczka”. Na podstawie opisu dziewięciu „Dziewcząt do tańca” trudno wnioskować o ich umiejętnościach tanecznych: „kobieta piękna, młoda”, „duża tłuszciszka”, „nijaka”, „miła kobieta”, „młoda dziewczyna”, „pikantna brunetka”, „miła”, „można się nią posłużyć”, „co do niej to tylko Wenus mogłaby być lepiej zbudowana, jest ona blondynką, jasna [karnacja], piękna szyja, piękna ręka, piękne ramię, wysoka i o niezrównanej wytworności, *tres belissima*”. Całkiem inaczej wygląda charakterystyka „Panów śpiewających”. Na szesnastu, dwunastu opisano jako: „dobry śpiewak”, „bardzo dobry śpiewak”, „dzielny śpiewak”, „bardzo dobry”, „do chórów”, „dobry do chórów”, „bardzo dobry do chórów”, „pierwszy do chórów”. Czterech zaś określono jako: „zgrabny”, „bardzo zabawny”, „bardzo ruchliwy”, „ładny chłopak”. Grupę „Tancerzy” scharakteryzowano zbiorowo: „wszyscy dobrzy do baletów”. W dalszej kolejności umieszczono na liście, już bez charakterystyki, dyrektora zespołu, krawca, perukarza, fryzjerkę, maszynistę, kopistę oper. Ostatecznie francuski zespół operowy, który przybył do Warszawy latem 1700 r.

liczył zdaje się 48–49 artystów: 33 śpiewaków (14 pań i 19 panów) oraz 16 tancerzy (8 pań i 7–8 panów). Tak liczny skład wynikał ze specyfiki francuskich oper, wymagających udziału chórów oraz baletów. [...] Z Paryża przywieziono też rozmaite utensylia teatralne – kostiumy, peruki, kosmetyki, pióra, sztuczne kamienie, koronki, a także „kilka oper [...] *et livres en partition*”²¹².

Wcześniej od operowego zespołu Deseschaliers’a do Warszawy przybyła także trupa komedii francuskiej.

Tak więc od wiosny 1700 Warszawa gościła tłum artystów: ok. 50 śpiewaków i tancerzy, co najmniej 16 aktorów, ok. czterdziestoosobową kapelę królewską, kapelę janczarską, trębaczy i innych muzyków²¹³.

²¹² Tamże, s. 162.

²¹³ Tamże, s. 164.

August II miał okazję po raz pierwszy widzieć zespół Deseschaliers'a prawdopodobnie 19 czerwca 1700 r. podczas próby generalnej bliżej nie określonej opery²¹⁴.

Wspomniany zespół przebywał w Warszawie do 1702 r., a w formie mocno uszczuplonej do roku 1704. Trudno określić repertuar, jaki w Warszawie prezentowali „operanci” francuscy. Wiadomo natomiast, że Costantini nabył w Paryżu, na potrzeby zespołu, partytury muzyczne za 8000 liwrów. Nawet jeśli była to suma zawyżona o połowę, to i tak faktyczna kwota była ogromna, zwłaszcza gdy weźmiemy pod uwagę, że cena partytury operowej wynosiła wówczas około osiem liwrów²¹⁵. Żórawska-Witkowska próbując odpowiedzieć na pytanie, jakie partytury znajdowały się w kufrach przywiezionych z Paryża do Warszawy w roku 1700, przyjrzała się ówczesnej ofercie głównego paryskiego marszanda muzykaliów. Henri Foucault

miał wówczas na zbyciu komplet oper (16 tytułów) oraz 3 balety Jean-Baptiste'a Lully'ego, a także niemal wszystkie opery innych kompozytorów wystawiane w paryskiej Académie Royale de Musique w latach 1689–1699. [...] W sumie oferta obejmowała 39 oper i 3 balety. Nawet jeśli do Warszawy kupiono cały zbiór, to jednak w teatrze wykonanych być mogło co najwyżej ok. 10 dzieł (paryska Académie Royale de Musique w latach 1699–1700 wystawiała po 3 tytuły rocznie, a w 1703 i 1705 po 5 tytułów)²¹⁶.

Zdaniem Karyny Wierzbickiej-Michalskiej w warszawskim repertuarze mogły się znaleźć te dzieła, które zespół Deseschaliers'a po wyjeździe z Polski wystawiał w Hadze. Były to *tragédie en musique* spółki Lully–Quinault (*Armide* – ostatnie i najwybitniejsze dzieło Lully'ego, *Atys* – ulubiona opera Ludwika XIV, *Thésée* – jedna z najczęściej wystawianych oper, także poza Francją) oraz opéra-ballet *L'Europe galante* (muzyka André Campra, libretto Antoine Houdar

²¹⁴ Tamże.

²¹⁵ Tamże, s. 243.

²¹⁶ Tamże, s. 258. Na s. 345–346 Żórawska przytacza opery, jakie znajdowały się w ofercie Foucaulta w roku 1699 i 1700.

de la Motte)²¹⁷. Opinię tę podziela Żórawska-Witkowska, dodaje jednak, że poza wymienionymi utworami Costantini mógł wzbogacić zestaw sugerowany królowi o następujące utwory: – *tragédies en musique*: *Proserpine* (Lully, Quinault), *Thétis et Pelée* (muzyka Pascal Collasse, libretto Bernard Le Bovier de Fontenelle. Był to jeden z największych sukcesów opery francuskiej w tej epoce), *Marthésie reine des Amazones* oraz *Amadis de Grèce* (muzyka André Cardinal Destouches, libretto Antoine Houdar de la Motte); – *pastorale héroïque*: *Issé* (Destouches, Houdar de la Motte); *opéra-ballet*: – *Le Carnaval de Venise* (muzyka André Campra, libretto Jean-François Regnard), *Les Saisons* (muzyka Pascal Collasse, libretto Jean Pic)²¹⁸. Niestety nie wiemy, czy publiczność warszawska mogła na pewno oglądać któreś z wymienionych dzieł. Wśród nielicznych tytułów, znanych nam z późniejszego już repertuaru warszawskiego, odnajdujemy *Les fêtes vénitiennes* Antoine’a Dancheta i André Campry. Prapremiera tego dzieła odbyła się w Paryżu w 1710 r. i było to szczytowe osiągnięcie gatunku *opéra-ballet* i największy frekwencyjny sukces osiemnastowiecznej sceny francuskiej²¹⁹. Wiadomo jedynie, że 10 listopada 1700 r., z okazji szczęśliwego powrotu Augusta II z wyprawy wojennej do Infant, wystawiono w Zamku Królewskim w Warszawie *Divertissement pour le Retour du Roi à Varsovie*, którego twórcami byli artyści królewscy: muzyka Jean-Baptiste Renaud, Marc-Antoine Le-grand, choreografia Louis de Poitiers²²⁰.

August II był niewątpliwie władcą orientującym się w najważniejszych trendach artystycznych epoki. Był także jednym z najwybitniejszych mecenasów sztuki, którą potrafił wykorzystać do celów propagandowych. Festyny organizowane przez niego w Dreźnie należały do najbardziej spektakularnych widowisk w Europie. Dla Augusta II sztuka była środkiem niezbędnym dla podtrzymania pozytywnego obrazu władcy i siły państwa. „Wraz ze śmiercią Augusta II – dla Saksonii nie

²¹⁷ K. Wierzbicka-Michalska, *Teatr warszawski za...*, s. 23.

²¹⁸ A. Żórawska-Witkowska, *Muzyka na dworze Augusta II...*, s. 260–261.

²¹⁹ Tamże, s. 266.

²²⁰ O innych utworach tego rodzaju, które mogły być wykonywane na dworze warszawskim, patrz tamże, s. 268–269.

tylko ostatniego, ale jak najbardziej reprezentatywnego księcia baroku – skończył się czas wielkich festynów²²¹. Warszawa miała okazję poznać atmosferę dworu drezdeńskiego zwłaszcza w pierwszym okresie panowania Augusta II w Polsce (do 1706 r.). Lata 1697–1702 to, według Żórawskiej-Witkowskiej, okres euforyczny, w którym August II skoncentrował swoje ambicje i siły artystyczne na dworze warszawskim, „z którego usiłował pośpiesznie stworzyć ośrodek prawdziwie europejski”²²². Był to w stolicy Rzeczypospolitej czas wystawnych festynów, maskarad i zapewne także oper wykonywanych przez artystów opery francuskiej. Po powrocie Augusta II na tron Rzeczypospolitej w 1710 r. owa artystyczna euforia monarchy wyraźnie opadła. Nastąpił okres pragmatyczny, w którym król, zapewne mając na uwadze poprzednią krytykę ze strony polskich poddanych, odnoszącą się do zbyt wystawnego i swobodnego trybu życia dworu, zrezygnował z nadmiernej ostentacji. W latach 1716–1733 imprezy karnawałowe organizowano w kameralnym gronie, tak aby nie wychodziły poza siedzibę monarchy, spektakle zaś operowe oddano w ręce artystów *komedii dell'arte*. Jednak niezależnie od charakteru przedstawień, należy zaznaczyć, że hołubiona za Władysława IV Wazy opera powróciła jako sztuka dodająca splendoru życiu dworskiemu za Augusta II. Obu tych władców, jak i tych, którzy dzierżyli koronę polską między nimi, łączyła osoba Jacka Różyckiego, który za panowania Władysława IV wstąpił do królewskiej kapeli jako śpiewak-chórzysta. Za Jana Kazimierza został kapelmistrzem królewskim. Na tym stanowisku służył zarówno Janowi Kazimierzowi, jak i Michałowi Korybutowi, Janowi III i Augustowi II. Tajemnicę dziejów opery w Rzeczypospolitej w tym okresie zabrał, niestety, do grobu.

Po śmierci Augusta II formalne relacje między Rzeczpospolitą a Saksonią nie uległy zmianie. W obu krajach władzę objął syn Augusta II, Fryderyk August (Fryderyk August II jako elektor saski, August III jako król polski). Co prawda, wywalczenie panowania w Rzeczypospolitej zajęło mu więcej czasu i energii niż ojcu, jednak po pogrążeniu kraju w wojnie domowej i zaabsorbowaniu Europy wojną

²²¹ Tamże, s. 364.

²²² Tamże, s. 368.

o sukcesję polską elektor saski objął w roku 1736 tron polski jako August III. Tym samym, co ważne w kontekście niniejszych rozważań, zachowany został ścisły związek dworu drezdeńskiego, nadal będącego jednym z najznakomitszych ośrodków muzycznych w Europie, z dworem warszawskim. Formalnie August III panował w Rzeczypospolitej w latach 1733–1763. Faktyczne rządy, uznane przez ogół szlachecki na sejmie pacyfikacyjnym, rozpoczęły się w roku 1736. Po raz pierwszy August III przybył do Warszawy w listopadzie 1734 r. i przebywał w niej do sierpnia 1736 r. W ciągu całego swego panowania w Rzeczypospolitej August III przyjeżdżał do Warszawy dziesięciokrotnie. W sumie w ciągu niespełna 30 lat rządów spędził w stolicy Polski około 12 lat. Najdłużej, bo ponad sześć lat, przebywał tu podczas wojny siedmioletniej (1756–1763)²²³. Podobnie jak za panowania Augusta II, tak i za rządów jego syna życie artystyczne Warszawy uzależnione było od pobyków w niej monarchy.

Zatem rytm i intensywność życia miasta wyznaczone były obecnością dworu monarszego, okresowo czyniącego z Warszawy muzyczno-teatralne centrum Środkowo-Wschodniej Europy. W przerwach między pobytami dworu intelektualny klimat kształtowały przede wszystkim kolegia zakonne, miejscowi – *minores gentis* – literaci, a także przebywający tu okazjonalnie wybitniejsi magnaci²²⁴.

August III, tak jak jego ojciec, uwielbiał widowiska muzyczne i teatralne. Początkowo sztuki wystawiane były w Zamku Królewskim lub w Pałacu Saskim. W 1748 r., na polecenie monarchy, wzniesiono nowy teatr, początkowo zwany Komedią, następnie Operą (Opernhaus). Był to pierwszy wolnostojący budynek teatralny w Rzeczypospolitej. Jego budowa trwała trzy miesiące. Kosztowała ośmiokrotnie mniej niż wzniesionego w roku 1719 teatru w Dreźnie, jednak obszerna scena i rozbudowane zaplecze techniczne pozwalała na wystawianie *oper seria*. Natomiast widownia nie była duża,

²²³ Szczegółowy wykaz pobytów Augusta III w Warszawie zamieściła A. Żórawska-Witkowska, *Muzyka na polskim dworze Augusta III*, cz. 1, Lublin 2012, s. 58–62.

²²⁴ Tamże, s. 70.

mogła pomieścić jedynie około 560 widzów²²⁵. Żeby zapobiec nadmiernemu ściskowi, wydawano bezpłatne bilety wstępu w postaci kolorowych kartoników opatrzonych pieczęcią królewską i numerem miejsca. Ową dystrybucję miejsc wprowadzono, aby nie pozostawić przypadkowi rozmieszczenia widzów na sali, nie chciano bowiem dopuścić do przemieszania widzów wywodzących się z różnych warstw społecznych.

Żórawska-Witkowska w swojej pracy o życiu muzycznym na polskim dworze Augusta III zauważyła, że

każdy pobyt dworu Augusta III w Warszawie miał odrębne oblicze artystyczne. Nigdy bowiem skład i liczba personelu muzycznego i teatralnego, przywożonego z Drezna i podporządkowanego planowanemu w Warszawie repertuarowi, nie były takie same²²⁶.

Badaczka, przyjmując ówczesną dominację gatunków teatralnych i parateatralnych, wyodrębniła sześć faz warszawskich pobytów Augusta III. Jej zdaniem, przedsmak teatru operowego dał się zauważyć już w fazie pierwszej, przypadającej na lata 1734–1736, kiedy to „w repertuarze dominowała okolicznościowa serenata, gatunek który w artystycznym kształcie przypominał operę włoską”²²⁷. Jest wielce prawdopodobne, że w tym okresie publiczność warszawska miała okazję obejrzeć operę *Cajo Fabricio* (libretto Apostolo Zeno, muzyka Johann Adolf Hasse)²²⁸. Faza druga trwała w sezonie teatralnym 1738–1739, „którego artystyczną oprawę stanowiły spektakle komedii włoskiej prezentowane na scenie doraźnie wzniesionej w Zamku Królewskim (Sala Senatorska)”²²⁹. W ostatni dzień karnawału 1739 r. wystawiono

²²⁵ Więcej patrz: B. Król, *Budynek Operalni Saskiej w Warszawie*, „Pamiętnik Teatralny” 1956, z. 4, s. 631–650; M. Kwiatkowski, *Przyczynek do dziejów Operalni*, „Pamiętnik Teatralny” 1965, z. 1, s. 91–95.

²²⁶ A. Żórawska-Witkowska, *Muzyka na polskim dworze...*, s. 85.

²²⁷ Tamże.

²²⁸ K. Wierzbicka-Michalska, *Teatr warszawski za Sasów*, Wrocław 1964, s. 81; M. Klimowicz, *Teatr Augusta III w Warszawie*, „Pamiętnik Teatralny” 1965, z. 1, s. 24–25.

²²⁹ A. Żórawska-Witkowska, *Muzyka na polskim dworze...*, s. 85.

tam *dramma ridicolo per musica* pt. *Il Costantino*²³⁰. W grudniu 1746 r., podczas krótkiego pobytu pary królewskiej w Warszawie, wykonana została okolicznościowa *festa per musica* pt. *La Diana venedicata* (libretto Giovanni Claudio Pasquini, muzyka Johann Michael Breunich)²³¹. Sezon teatralny 1748–1749 stanowił trzecią fazę widowisk, wystawianych tym razem w nowym budynku teatralnym, zwanym Operalnią. Dominowały komedie włoskie „zdobione baletami, a spektakle oglądali znacznie liczniejsi i społecznie bardziej zróżnicowani widzowie”²³². W listopadzie 1748 r. w teatrze królewskim odbyła się

potrójna gala dworu z okazji imienin króla Obojga Sycylii Karola IV i królewicza Karola Krystiana, a także rocznicy urodzin królowny Marii Józefy, delfinowej Francji. Wieczorem w teatrze wykonany został *dramma per musica* („operette italiane burlesque”, „Operette”) *Le contese di Mestre e Malghera per il trono* (w partyturze *Il contrasto delle regine Malghera e Mestre per il trono*)

(libretto Antonio Gori, muzyka Salvatore Apollini)²³³. W grudniu tego roku, z okazji urodzin i imienin małżonki Augusta III, Marii Józefy, wykonano w Pałacu Saskim „okolicznościową serenadę (»opereta«, »serenada«, »kantata«). Była to *festa per musica* *La moderazione nella gloria*” (libretto Giovanni Claudio Pasquini, muzyka Johann Michael Breunich). Jedną z partii wokalnych śpiewał jeden z najwybitniejszych śpiewaków tego okresu Domenico Annibali²³⁴. Czwarta faza warszawskich widowisk teatralnych za panowania Augusta III przypadała na jesień roku 1754. Był to sezon *opery seria* przeplatanej komedią włoską i baletami²³⁵. Pierwszą *operę seria* wystawiono w Operalni 7 października, z okazji rocznicy urodzin króla. Był to *dramma per musica* pt. *L'eroe cinese*. Autorem tekstu był należący do czołówki librecistów operowych Pietro Metastasio, twórcą zaś muzyki jeden z najwybitniejszych kom-

²³⁰ Tamże, s. 417.

²³¹ Tamże, s. 435.

²³² Tamże, s. 85.

²³³ Tamże, s. 451.

²³⁴ Tamże, s. 456.

²³⁵ Tamże, s. 85.

pozytorów późnego baroku Johann Adolf Hasse. Prapremiera tego spektaklu odbyła się równo rok wcześniej w Hubertsburgu. Na warszawski „spektakl wydano 1079 biletów”²³⁶. Od tej pory teatr królewski w Warszawie zaczęto na stałe nazywać Operalnią. Wspomniane dzieło Metastasia i Hassego wystawiono w 1754 r. jeszcze siedem razy, wydając za każdym razem ponad tysiąc biletów, czyli ponad dwa razy więcej niż przewidywał rozkład miejsc na widowni. Ogromne zageszczenie widzów było stałym elementem wielu spektakli wystawianych w Operalni. Już w roku 1748 faworyt królewski, pierwszy minister Saksonii i jednocześnie zwierzchnik królewsko-elektorskiego personelu teatralnego i muzycznego, Heinrich von Brühl, pisał w jednym z listów, że teatr

wypełniony jest bez reszty i często w jednej łoży znajduje się ponad 20 osób. Widzowie są tak zachwyceni spektaklami, że nie śmieją się, lecz „krzyczą z radości jak ludzie, których łaskocze się mocno, i zazwyczaj nie mówią o łaskach, jakie otrzymują, ale o tym, że to dla nich król urządza komedie”²³⁷.

Piąta i szósta faza spektakli warszawskich przypadła na ponad sześćdziesięcioletni pobyt Augusta III w stolicy Rzeczypospolitej, wymuszony trwającą w Europie i poza nią wojną siedmioletnią. Przy czym w fazie piątej, przypadającej na lata 1756–1758, ograniczono się głównie do prezentacji muzyki religijnej, co spowodowane było żałobą z powodu śmierci królewskiej małżonki Marii Józefy oraz militarnymi klęskami Saksonii w pierwszej fazie wojny. Wiadomo, że w tym refleksyjnym okresie wystawiona została serenata *Il sogno di Scipione* (1758) autorstwa Metastasia i Hassego²³⁸. Czternaście lat później to samo libretto wypełnił muzycznie Wolfgang Amadeusz Mozart. Natomiast faza szósta, przypadająca na lata 1759–1763, była wyjątkowo bogata w zdobione baletami spektakle *opery seria*²³⁹. Warszawska publiczność miała wtedy okazję uczestniczyć w swoistym festiwalu dzieł renomowanej wówczas „spółki operowej” Metastasio–Hasse. *Drammi per musica*

²³⁶ Tamże, s. 489.

²³⁷ Tamże, s. 121.

²³⁸ Tamże, s. 505.

²³⁹ Tamże, s. 85.

Pietra Metastasia cieszyły się wówczas wielką popularnością²⁴⁰, związany zaś z dworem drezdeńskim królewsko-polski i elektorsko-saski kapelmistrz Johann Adolf Hasse przebywał w Warszawie w latach 1762–1763 i osobiście kierował wykonaniem niektórych swoich oper²⁴¹. Na przełomie lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych osiemnastego wieku na deskach Operalni wystawiono więc: *La Nitteti* (1759), *Il Demofonte* (1759), *L'Artaserse* (1760), *La Semiramide riconosciuta* (1760), *L'Olimpiade* (1761), *La Zenobia* (utwór skomponowany przez Hassego z myślą o jego wystawieniu w Warszawie, i tu właśnie 7 października 1761 r. odbyła się jego światowa prapremiera), *Il Ciro riconosciuto* (1762), *Il trionfo di Clelia* (1762), *Il re pastore* (1762)²⁴². Opera Hassego, której libretto nie było dziełem talentu Metastasia to *L'Arminio* (1661, libretto Giovanni Claudio Pasquini)²⁴³. Premiery wszystkich tych dzieł organizowano z okazji imienin, urodzin lub rocznicy koronacji Augusta III. Wszystkie też one wystawiane były w warszawskim teatrze po kilka lub kilkanaście razy. Zdaniem Karyny Wierzbickiej-Michalskiej jest wielce prawdopodobne, że do niektórych z powyższych przedstawień użyto dekoracji wykonanych dla opery drezdeńskiej przez Giuseppe Galli-Bibienę, najwybitniejszego przedstawiciela tej zasłużonej dla europejskiego teatru rodziny scenarzystów i architektów teatralnych. Według badaczki tak mogło być np. w przypadku oper *L'eroe cinese* i *Demofonte*²⁴⁴.

Śpiewacy angażowani przez Augusta III wchodzili w skład jednej z dwóch utrzymywanych przez monarchę kapel. Jedna była przeznaczona dla Drezna, druga dla Warszawy. W kapeli drezdeńskiej zatrudniano od kilkunastu do kilkudziesięciu śpiewaków, często były to

²⁴⁰ A. Żórawska-Witkowska, *O recepcji drammi per musica Pietra Metastasia w kulturze polskiej XVIII wieku*, [w:] *Muzyka wobec tradycji. Idee – dzieło – recepcja*, red. S. Paczkowski, Warszawa 2004.

²⁴¹ Więcej patrz A. Żórawska-Witkowska, *Muzyka na polskim dworze...*, s. 228–229. Zdaniem badaczki poza potwierdzonym źródłowo pobytem Hassego w Warszawie w latach 1762–1763, mistrz mógł bywać w stolicy Rzeczypospolitej także w latach 1754, 1759, 1760 i 1761.

²⁴² Tamże, s. 513–543.

²⁴³ Tamże, s. 529.

²⁴⁴ K. Wierzbicka-Michalska, *Teatr w Polsce...*, s. 32–35.

wybitni artyści kompletowani z myślą o scenie operowej. Natomiast wokalny skład kapeli warszawskiej był bardzo skromny, liczyła ona „co najwyżej czterech śpiewaków, zawsze mężczyzn – sopran, alt, tenor, bas”. Znajdowali się wśród nich polscy śpiewacy: Stefan Jaroszewicz (kastrat), Józef Sękowski (bas?) i być może Jan Stefanowski (alt?). Jednak w muzycznej hierarchii dworu Augusta III „należeli oni do artystów drugorzędnych, co też uwidaczniało się w ich uposażeniu”²⁴⁵. Zdaniem Żórawskiej-Witkowskiej ich głównym zadaniem była „oprawa nabożeństw i to pewnie raczej mniej uroczystych”²⁴⁶. Do wykonywania prestiżowych spektakli operowych angażowano dodatkowych śpiewaków. Żórawska-Witkowska po przeprowadzeniu gruntownych badań źródłowych doszła do wniosku, że w czasie panowania Augusta III na dworze warszawskim gościło około 35 śpiewaków, z czego blisko 30 wywodziło się spoza kapeli polskiej²⁴⁷. Badaczka sporządziła ich indywidualne sylwetki, w wielu przypadkach opracowane po raz pierwszy²⁴⁸. W grupie tej znajdowali się m.in.: Teresa Albuzzi-Todeschini (alt), traktowana w niektórych kręgach jako następczyni Faustyny Bordoni, jednej z niekwestionowanych europejskich primadonn pierwszej połowy wieku XVIII. Caterina Pilaja (sopran), jedna z najlepszych śpiewaczek Italii. Domenico Annibali (kastrat, alt), uważany za jednego z najwybitniejszych śpiewaków epoki *bel canto*. Angelo Maria Amorevoli, należący do najwybitniejszych tenorów epoki. Zdaniem Żórawskiej-Witkowskiej w Warszawie występowali także artyści, o których nie ma śladu w badanych przez nią źródłach. Jak twierdzi:

Trudno bowiem sobie wyobrazić, by w Warszawie nie zatrzymała się – i z jej obecności nie skorzystano na dworze królewskim – Regina Mingotti, jedna z najwybitniejszych ówczesnych śpiewaczek, w latach 1747–1751 członkini kapeli drezdeńskiej, która jakiś czas (1761?) działała na dworze hetmana wielkiego koronnego Jana Klemensa Branickiego w Białymstoku²⁴⁹.

²⁴⁵ A. Żórawska-Witkowska, *Muzyka na polskim dworze...*, s. 306.

²⁴⁶ Tamże.

²⁴⁷ Tamże, s. 307.

²⁴⁸ Tamże, s. 310–376.

²⁴⁹ Tamże, s. 308.

To samo można powiedzieć o Faustynie Bordoni, znanej także jako Faustina Bordoni-Hasse, żonie Johanna Adolfa Hassego, jednej z największych gwiazd ówczesnej Europy. Była ona w latach dwudziestych XVIII w. bohaterką „wojny królowych”, jaka wybuchła w Londynie między zwolennikami Faustyny a wielbicielami innej gwiazdy, którą była Francesca Cuzzoni. Sądzić jednak należy, że jeśli do takiego pobytu doszło, to miał on wyłącznie prywatny charakter, ewentualny zaś popis wokalny śpiewaczki uznanej, ale mającej już za sobą karierę, miał raczej charakter kurtuazyjny.



© Deutsche Fotothek - Preview Scan

Ryc. 6. Caterina Pilaja w operze Johanna Adolpha Hassego
Olimpia (sopran) – jedna z najlepszych śpiewaczek Italii

Źródło: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Olimpiade_\(Hasse,_Dresden_1756\)_-_Caterina_Pilaja_als_Argene.jpg?u](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Olimpiade_(Hasse,_Dresden_1756)_-_Caterina_Pilaja_als_Argene.jpg?u) (dostęp: 28.06.2019)



Ryc. 7. Portret Domenica Annibalego, 1705–1779 (kastrat, alt), uważanego za jednego z najwybitniejszych śpiewaków epoki *bel canto*

Źródło: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Anton_Raphael_Mengs_007.jpg (dostęp: 28.06.2019)

Nie ulega wątpliwości, że panowanie Sasów w Polsce wyraźnie podniosło rangę Warszawy jako ośrodka życia kulturalnego. I choć organizowane tutaj wydarzenia artystyczne miały charakter okazjonalny, przypadały bowiem jedynie na okresy pobytów monarszych w stolicy, a także nie były równie okazałe jak w Dreźnie, to jednak nie były pozbawione europejskiej rangi. Czyniło to z Warszawy artystyczną stolicę

Europy Środkowej i Wschodniej. Co więcej, długi pobyt Augusta III w Warszawie wymuszony wojną siedmioletnią „uczynił z miasta ośrodek pod względem muzyczno-teatralnym porównywalny z Dreznem, jednym z najwybitniejszych wówczas artystycznych centrów Europy”²⁵⁰. Spośród wielu imprez organizowanych w tym czasie na dworze saskim w Warszawie do najważniejszych należały przedstawienia operowe. One to ozdabiały, jeśli tylko było to możliwe, najważniejsze, stałe wydarzenia z życia dworu – urodziny, imieniny i rocznice koronacji monarchy. Warszawska publiczność miała kontakt zarówno z przodującą w Europie operą włoską, jak i z awangardową wówczas operą francuską. Jeśli czegoś spośród prezentowanych na stołecznej scenie gatunków operowych zabrakło, to z pewnością *opery buffa*, która jednak stawiała dopiero swoje pierwsze kroki po wystawieniu w Neapolu w 1733 r. *La serva padrona* Pergolesiego. Dzieło to stało się niebawem przedmiotem sporu paryskich wielbicieli opery, który to spór literatura przedmiotu określiła mianem „wojny” buffonistów z antybuffonistami, a którego uważnym obserwatorem był przebywający wówczas w Paryżu przyszły król Polski Stanisław August Poniatowski.



Ryc. 8. Okładka intermezza *Służąca panią* Giovanni Battisty Pergolesiego, które to dzieło dało początek *opery buffa*

Źródło: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:La_Serva_Padrona.jpg
(dostęp: 28.06.2019)

²⁵⁰ Tamże, s. 380.

Dzięki Sasom splendor Drezna oddziaływał również na Warszawę, czyniąc z niej w pierwszej połowie XVIII w. jeden z przodujących ośrodków artystycznych w Europie Środkowej i Wschodniej. Co więcej, dwór królewski Wettynów oddziaływał pod względem artystycznym zarówno na polskich, jak i litewskich magnatów. Na ich dworach zaczęły pojawiać się zorganizowane kapele muzyczne oraz dworskie teatry operowe. Operę włoską utrzymywał hetman wielki koronny Mateusz Rzewuski oraz starosta spiski Teodor Lubomirski²⁵¹. Bywalcy Operalni za Augusta III, tacy jak Jan Klemens Branicki, Michał Fryderyk Czartoryski, Michał Kazimierz Ogiński, Franciszek Salezy Potocki, Michał Kazimierz Radziwiłł, Wacław Rzewuski, dbali o to, aby na ich dworach kwitło życie muzyczne i teatralne²⁵².

²⁵¹ Tamże, s. 372.

²⁵² Tamże, s. 381.

IV

OPERY WYSTAWIANE PRZEZ ZESPOŁY CUDZOZIEMSKIE NA SCENIE TEATRU NARODOWEGO W LATACH 1765–1795

1. Zmierzch teatru dworskiego. Scena publiczna przejmuje inicjatywę

W okresie panowania Stanisława Augusta Poniatowskiego (1764–1795) artystyczne oddziaływanie dworu monarszego na mieszkańców Warszawy zostało znacznie ograniczone, a to za sprawą otwartego w 1765 r. teatru publicznego. Dwór królewski nie zaprzestał organizowania własnych przedsięwzięć artystycznych, tyle tylko, że miały one charakter bardziej prywatny, nie licząc publicznych koncertów przeprowadzanych w Łazienkach oraz festynów odbywających się poza rezydencjami królewskimi. Przykładem masowej imprezy są uroczystości związane z odsłonięciem pomnika Jana III Sobieskiego¹. Była to impreza artystyczno-propagandowa, podczas której w Teatrze w Pomarańczarni wykonano *Kantatę w dzień inauguracji statui króla Jana III* do tekstu Adama Naruszewicza i muzyki Macieja Kamieńskiego. Wydarzenie to przyciągnęło uwagę mieszkańców stolicy. Według Naruszewicza, „można by śmiało powiedzieć, że do trzydziestu tysięcy głów się tam znajdowało”². Podobne zainteresowanie wzbudził festyn zorganizowany 19 maja 1766 r. na Bielanach z okazji Zielonych Świąt. Impreza

¹ Szerzej: A. Żórawska-Witkowska, *Muzyka na dworze i w teatrze Stanisława Augusta*, Warszawa 1995, s. 33–34.

² A. Naruszewicz, *Opisanie festynu danego w Łazienkach [...] dnia 14 września roku 1788*, Warszawa 1788, [w:] L. Bernacki, *Teatr, dramat i muzyka za Stanisława Augusta. Z 68 podobiznami*, t. I, *Źródła i materiały*, Lwów 1925 [reprint Warszawa 1979], s. 440.

ta, w której uczestniczyli śpiewacy operowi, i o której wspomina Jędrzej Kitowicz³, odbiła się „szerokim echem w kraju i zagranicą, a Stanisław August zyskał opinię władcy dobrotliwego, światłego i wyrafinowanego w swych artystycznych gustach”⁴. Głośnym wydarzeniem artystycznym i towarzyskim były uroczystości zorganizowane 27 sierpnia 1765 r. w podwarszawskich Młocinach i Tarchominie. Okazją była pierwsza rocznica rozpoczęcia sejmiku elekcyjnego. Festyn przygotował i sfinansował królewski intendent do spraw artystycznych i teatralnych August Fryderyk Moszyński⁵. Wydał on na ten cel, z własnej kieszeni, 9000 dukatów, czyli prawie tyle, ile wynosiła wówczas roczna subwencja dla sceny publicznej⁶. Wśród licznych atrakcji, zespół komedii francuskiej wystawił na wolnej przestrzeni operę *Rose et Coloas* (libretto Michel-Jean Sedaine, muzyka Pierre-Alexandre Monsigny). Jej prapremiera odbyła się rok wcześniej w paryskim Théâtre Italien. Po tej polskiej premierze, zorganizowanej w ramach imprez dworskich, opera ta była wystawiana w następnych latach na deskach teatru publicznego⁷. Zamknięte imprezy dworskie odbywały się przeważnie na Zamku Królewskim lub w jednym z teatrów w Łazienkach. W latach 1782–1786 w salach zamkowych dochodziły do skutku spektakle towarzyskie (*théâtres de société*), podczas których wystawiano przede wszystkim francuskie komedie i tragedie, ale nie stroniono także od oper⁸. Na potrzeby letniego wypoczynku w Łazienkach Stanisław August skompletował w roku 1788 profesjonalny zespół operowy, który zaprezentował

³ J. Kitowicz, *Pamiętniki czyli Historia Polska*, red. P. Matuszewska, Z. Lewinówna, Warszawa 1971, s. 673.

⁴ A. Żórawska-Witkowska, *Muzyka na dworze i w teatrze...*, s. 36.

⁵ K. Wierzbicka-Michalska, *Moszyński August Fryderyk (1731–1786)*, [w:] *Polski słownik biograficzny*, t. XXII, Warszawa 1977, s. 108–112.

⁶ Kontrakt jaki w 1764 r. zawarł z dworem królewskim antreprener teatru warszawskiego Karol Tomatis, przewidywał roczną subwencję 10 000 dukatów – K. Wierzbicka-Michalska, *Teatr w Polsce w XVIII wieku*, Warszawa 1977, s. 78.

⁷ M. Klimowicz, *Repertuar teatru warszawskiego w latach 1765–1767*, „Pamiętnik Teatralny” 1962, nr 2, s. 258.

⁸ A. Żórawska-Witkowska, *Muzyka na dworze i w teatrze...*, s. 32.

wówczas dziesięć oper francuskich⁹. Teatr dworski wystawiał opery także siłami amatorskimi. W roku 1769 towarzystwo z otoczenia króla przedstawiło operę-sielankę do tekstu francuskiego *A qui mieux, mieux ou La nocte de Nicaise* z muzyką Giuseppe Pasquy¹⁰, który w latach 1774–1776 był kapelmistrzem orkiestry Teatru Narodowego.



Ryc. 9. Rysunek Zygmunta Vogla *Teatr Narodowy na Placu Krasińskich w Warszawie*

Źródło: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Teatr_Narodowy_na_Placu_Krasińskich_w_Warszawie_Zygmunt_Vogel.jpg (dostęp: 28.06.2019)

Mimo artystycznej aktywności dworu królewskiego cały ciężar publicznego życia kulturalnego i towarzyskiego przeniósł się na scenę publiczną, subwencjonowaną przez dwór. Wynikało to z faktu, że w Polsce w drugiej połowie wieku XVIII

⁹ Tamże, s. 34.

¹⁰ A. Nowak-Romanowicz, *Klasycyzm 1750–1830*, [w:] *Historia muzyki polskiej*, t. IV, red. S. Sutkowski, Warszawa 1995, s. 141.

przeżyła się definitywnie koncepcja, zgodnie z którą panujący sprowadzał trupy aktorskie wyłącznie na użytek dworu. Zainteresowania teatrem rozprzestrzeniły się na szerokie kręgi społeczeństwa, co nakazywało panującemu myśleć również o rozrywce dla poddanych¹¹.

Nie było to posunięcie wyłącznie altruistyczne. Wpływy z biletów zmniejszały koszty, jakie na utrzymanie instytucji teatralnej ponosiła kasa królewska. Teatr Stanisława Augusta Poniatowskiego był teatrem publicznym, ale zarazem subwencionowanym i kontrolowanym przez dwór. Za Sasów teatr bywał publiczny, ale był utrzymywany wyłącznie przez dwór, ponieważ bilety były darmowe. Początkowo siedziba teatru mieściła się w Operalni, którą Stanisław August wydzierżawił od dworu saskiego. Tam subwencionowani przez króla artyści wystawiali spektakle do marca 1767 r. Wtedy to, z powodu napiętej sytuacji politycznej spowodowanej między innymi intrygami ambasadora rosyjskiego Nikołaja Repnina, wspierającego opozycję antykrólewską oskarżającą dwór o rozrzutność, monarcha przestał udzielać teatrowi wsparcia finansowego i rozwiązał istniejące umowy, wypłacając stosowne odszkodowania. Podczas konfederacji radomskiej i u progu konfederacji barskiej scena publiczna nadal prowadziła swoją działalność, choć z pewnością przestała być sceną narodową. W tym okresie pieczę nad występującymi na deskach Operalni zespołami sprawował ambasador rosyjski, a sztuka służyła polityce antykrólewskiej. Pierwszy okres egzystencji warszawskiego teatru publicznego dobiegł końca w marcu 1769 r.¹² W roku 1772 gmach Operalni został rozebrany. Natomiast przerwana w roku 1767 działalność sceny narodowej, wspieranej przez dwór królewski, wznowiona została dopiero dwa lata po pierwszym rozbiore. Na spektakle, dawane od 1774 r., zaadaptowano wnętrza Pałacu Radziwiłłowskiego, którego widownia mogła pomieścić około 500 osób¹³. Od roku 1779 artyści i publiczność warszawska mogli cieszyć się nowym gmachem teatralnym wzniesionym na placu Krasińskich.

¹¹ K. Wierzbicka-Michalska, *Aktorzy cudzoziemscy w Warszawie w XVIII wieku*, Wrocław 1975, s. 33.

¹² K. Wierzbicka-Michalska, *Teatr w Polsce...*, s. 105.

¹³ O teatrze w Pałacu Radziwiłłowskim pisała B. Król, *Publiczne sale teatralne Warszawy w latach 1774–1776*, „Pamiętnik Teatralny” 1953, z. 2, s. 47–48.

Scena teatru była początkowo niezbyt duża, choć obszerniejsza od dawnej w Pałacu Radziwiłłowskim. Widownia miała wysokość 11 metrów, długość 20 metrów i szerokość 13 metrów. Składała się z parteru, łóż parterowych i pierwszego piętra, galerii i paradyżu. W 1791 roku teatr został gruntownie wyremontowany i częściowo przebudowany. [...] Scena teatru została wówczas o 2/3 powiększona, na widowni dodano jeden szereg łóż. Teatr mógł pomieścić około 1300 osób¹⁴.

Wyróżniającym się miejscem była, usytuowana nad samą sceną po lewej stronie pierwszego piętra, oszklona łoża królewska. Stanisław August należał do regularnych bywalców teatru. Obok łoży monarszej znajdowały się łoża abonowane przez dwór królewski. Również na pierwszym piętrze i na parterze umieszczone były łoża wykupywane przez dyplomatów oraz przez osoby należące do warszawskiej elity: urzędników dworskich, oficerów, członków palestry, bankierów, bogatych mieszczan. Jeden z bohaterów komedii Franciszka Bohomolca, szlachcic Drągajło zachwycał się widokiem siedzących w łożach kobiet: „po bokach zaś wszystko pokoiki, pokoiki piękne na kilka pięter, a w nich damy, jak boginie sobie siedzą – co ładne, to ładne!”¹⁵ Parter, z miejscami stojącymi, zajmowali wyłącznie mężczyźni: szlachta oraz mieszczenie. Najwyżej położona część widowni, zwana paradyżem, przeznaczona była dla pospółstwa – drobnych rzemieślników, służby domowej i studentów¹⁶.

2. Życie teatralne Warszawy w okresie panowania Stanisława Augusta Poniatowskiego

Od momentu uruchomienia sceny publicznej, sprowadzenia zespołów cudzoziemskich, a także powołania zespołu Aktorów Narodowych Jego Królewskiej Mości, w Warszawie ożywiło się życie teatralne.

¹⁴ K. Wierzbička-Michalska, *Teatr w Polsce...*, s. 252.

¹⁵ F. Bohomolec, *Drągajło w warszawskiej operalnii*, cyt. za: J. Jackl, *Litteraria*, [w:] *Teatr Narodowy 1765–1794*, red. J. Kott, Warszawa 1967, s. 365–367.

¹⁶ Szerzej na temat rozmieszczenia widzów i atmosfery na widowni A. Tuszyńska, *Gwiazdy i gwizdy. Z dziejów publiczności teatralnej 1765–1939*, Lublin 2002, s. 17–30.

„Il y a tous les jours spectacle une fois comedie, une autre fois opera” – pisała Madame de Gibbes do Marianny Potockiej¹⁷. Spektakle nie ustawały nawet w okresach religijnego wyciszenia. „Komedie i opery były cały adwent”¹⁸. Nie przestano grać także w okresie Wielkiego Postu, o czym świadczy list z 20 lutego 1766 r. – „Tu się ty szalony dni tyż skończyły, teraz cicho, ale komedie i opery są”¹⁹. Nie wszystkim to przypadało do gustu, czemu wyraz dała Pelagia Potocka, pisząc „nie mogę terazniejszych porozumieć ceremoniałów, dlatego nigdzie na tych zabawach, to jest operach, komediach nawet się nie pokazałam”²⁰. Z konstatacji zarządcy dóbr ziemskich Potockich, Jakuba Regulskiego wynika, że jedyną przeszkodą w zażywaniu teatralnej rozrywki mógł być brak pieniędzy – „Komedie, opery, reduty bywają. Za pieniądze każdy się weseli”²¹.

Jak w wielu innych teatrach europejskich, tak i w Warszawie, widowisko teatralne było najczęściej pretekstem do spotkań towarzyskich, a widzowie podczas spektaklu zachowywali się bardzo swobodnie: chodzili, rozmawiali, spożywali trunki, wznosili toasty. Tej swobodzie, podkreślano na łamach „Pamiętnika Warszawskiego”, sprzyjał brak miejsc siedzących na parterze.

Parter stojący, albo raczej parter spacerujący nie jest w żaden sposób dobrym słuchaczem. Często w najokazalszej scenie tragedii przedziera się do mnie od jednej ściany do drugiej mój znajomy przyjaciel aby mi po-

¹⁷ „Codziennie odbywa się przedstawienie, raz komedia, a drugi raz opera” – *Madame de Gibbes do Marianny Potockiej*, Warszawa 30 I 1766, [w:] R. Kaleta, *Wzmianki o życiu teatralnym Warszawy w korespondencji Marianny z Kątskich Potockiej (1765–1766)*, „Pamiętnik Teatralny” 1966, z. 1–4, s. 158.

¹⁸ *Madame de Gibbes do Marianny Potockiej*, Warszawa 20 XII 1765, [w:] R. Kaleta, *Wzmianki...*, s. 154.

¹⁹ *Madame de Gibbes do Marianny Potockiej*, Warszawa 20 II 1766, [w:] R. Kaleta, *Wzmianki...*, s. 161.

²⁰ *Pelagia Potocka do Marianny Potockiej*, Warszawa 6 III 1766, [w:] R. Kaleta, *Wzmianki...*, s. 161.

²¹ *Jakub Regulski do Marianny Potockiej*, Pieczyska 29 I 1766, [w:] R. Kaleta, *Wzmianki...*, s. 157.

wiedział: jak się masz? Właśnie w ten czas kiedy ja uniesiony pięknością dzieła chciałbym zapomnieć o sobie. [...] Reprezentacje dramatyczne nie będą miały przystojności i godności, sąd publiczny nie będzie mógł wydać jawnego i niesprzecznego wyroku, póki wszyscy słuchacze siedzieć nie będą. [...] Stąd najczęściej upadają owe dzieła pełne piękności których jedni słuchać nie chcą, drudzy nie mogą. Stąd aktor widząc, iż usilność jego nadaremna, traci ochotę i na mało kosztującej mierności przestaje; stąd częstokroć paradyz swoje niewczesne rozpoczyna brawo; stąd nareszcie nikczemna płaskość, wyraz nieprzyzwoity, obrażający dwuznacznik, bezkarnie uchodzą²².

Jednym słowem, sztuka pozostawała w tle wzajemnych dystynkcji czynionych na widowni przez widzów.

Człowiek był rad o sztuce granej dowiedzieć się i na koniec za to zapłacił, ale co zaczęł słuchać, to koło mnie taki hałas, że ani sposobem trafić, o co rzecz. A jak pokaże się wyżej nas czy marszałek, czy deputat, czy jakiego deputata żona, to jak zaczęła krzyżeć z dołu wiwat, a niektórzy każą wina przynieść i nakrzyczą na komedianów, aby przerwali granie, póki nie skończą zdrowia. A tak nawrzeszczawszy wiwatów i przez może dwadzieścia rąk kielich obszedłszy, dopiero komedianom pozwolą grać dalej, póki im na nowo nie przerwą²³.

Tak relacjonował wizytę w teatrze lubelskim Seweryn Soplica, bohater gawęd odnoszących się do czasów panowania Stanisława Augusta Poniatowskiego, autorstwa apologety kultury szlacheckiej Henryka Rzewuskiego. Tego typu sytuacje zapewne nie były też obce widzom teatru na placu Krasińskich, zwłaszcza gdy sezon teatralny zbiegał się z czasem obrad sejmowych. Z pewnością niejednokrotnie dochodziło na widowni do znacznie ostrzejszych incydentów, z użyciem siły fizycznej, były one jednak surowo karane. W każdym razie wspomniany już Drągajło uniknął kary aresztu, ponieważ w porę został powstrzymany przed wymierzeniem sprawiedliwości osobnikowi, który uporczywie przeszkadzał mu w oglądaniu spektaklu:

²² *Teatr narodowy (pismo nadesłane)*, „Pamiętnik Warszawski” 1810, t. II, nr 4, s. 122–124.

²³ H. Rzewuski, *Pamiętniki Soplicy*, wyd. Z. Lewinówna, Warszawa 1983, s. 94.

Ja sobie słucham śpiewania, aż tu przychodzi młodziak z hałasem, z szelestem, zaczyna witać podobnych sobie, nuż potem śmiać się, nuż gadać, tak dalece, że nic słyszeć nie mogłem. Uważam sobie: co za bieda, ja dałem złotych dziewięć, żebym się nasłuchał, a oni mi nie pozwalają. Kręcę się, chrząkam, daję znać, że mnie to martwi, a oni swoje. Już chciałem być jednego grzotnąć, ale mnie ostrzeżono, że gdybym to uczynił, to by mnie przytrzymało w Warszawie dłużej, niż bym chciał²⁴.

Generalnie, jak zauważyła Agata Tuszyńska, dominowała postawa, zapłaciłem – to wszystko mi wolno. Przysłowiowa stała się odpowiedź jednego szlachcica na perswazje sąsiadów, by nie zagłuszał przedstawienia: „Albo mi nie wolno gadać za moje ośm złotych”²⁵. Należy jednak zaznaczyć, że taka postawa była odzwierciedleniem mentalności społecznej, obyczajów i – co gorsza – znajdowała wsparcie w literze prawa. W wieku XVIII aktorem gardzono. Określano go mianem komedianta, a jego pracę traktowano jako poniżającą. Jeszcze w 1784 r. wzbraniano się grzebać aktorów w święconej ziemi. Nie wpuszczano ich na bale w charakterze uczestników. Jerzy Marcin Lubomirski, zapraszając na wielki bal, podkreślał w pisemnym zaproszeniu, że „żadna podła osoba, jako to barwę nosząca lub komediant, choćby miała bilet, wpuszczona nie będzie, poznana wyprowadzona zostanie”²⁶. Gdy w 1786 r. śpiewaczka Brigida Banti zwróciła ze sceny uwagę na niestosowne, jej zdaniem, zachowanie jednego z widzów, marszałek wielki litewski Władysław Gurowski nakazał jej przeprosić publiczność. Na drugi zaś dzień wyszło zarządzenie jurysdykcji marszałkowskiej

aby Aktorki i Aktorowie Teatralni nie wazyli się na Teatrum ani uczynkiem, ani słowem, publiczność obrażać, której winni są respekt i uszanowanie, jako zysk dla nich przynoszącej. I chociażby zdarzały się im jaki od prywatnych nawet przykrości, nie powinni na nie się obruszać, a tym

²⁴ F. Bohomolec, *Drągajło w warszawskiej operalnii...*, s. 366.

²⁵ *Teatr Narodowy 1765–1766. Raporty szpiega*, podpatrzył i opisał J. Heine, przeł. i oprac. M. Klimowicz, Warszawa 1962, s. 19. Cyt. za: A. Tuszyńska, *Gwiazdy i gwizdy...*, s. 22.

²⁶ S. Ozimek, *Udział „Monitora” w kształtowaniu Teatru Narodowego 1765–1785*, Wrocław 1957, s. 72.

bardziej zuchwale odpowiadać albo sforować, a to pod karami przez sąd marszałkowski wskazać mianymi²⁷.

Kary miały obowiązywać także antreprenerów, którzy nie potrafili zdyscyplinować artystów. Co więcej

w teŝe *Rezolucji* (do druku podanej) uwiadomiono wszystkich, że takowe błędne czyli złośliwe przestępstwa, pod żadnym pozorem, nie prywatną mocą lub zemstą czyjąkolwiek, lecz przez Zwierzchność Najwyższą miejscową sądownie karane będą²⁸.

Trzeba przy tym jednak podkreślić, że nadmierna swoboda zachowania widzów w czasie widowisk teatralnych, faktycznie deprecjonująca wysiłek artystów, nie była cechą wyłącznie polską. Mające o ponad sto lat dłuższą tradycję widowisk publicznych teatry włoskie „bardziej przypominały domy gry i lokale gastronomiczne niż świątynie sztuki”²⁹. Co do gier hazardowych, to wiele wskazuje na to, że możliwość ich uprawiania na terenie gmachów teatralnych wyraźnie poprawiała kondycję finansową świątyń Melpomeny. Poszczególni antreprenerzy czerpali z hazardu dodatkowe zyski. W wieku XVIII najpopularniejszą w Europie grą hazardową, karcianą, był faraon, przypominający dzisiejszą ruletkę, gdyż była to typowa gra losowa, nie wymagająca od graczy żadnych umiejętności³⁰. W Warszawie od 1775 r., decyzją marszałka

²⁷ „Gazeta Warszawska” 1784, nr 74.

²⁸ Tamże.

²⁹ A. Żórawska-Witkowska, *Muzyka na dworze i w teatrze...*, s. 26.

³⁰ W grze brała udział dowolna liczba osób jako gracze plus bankier (odpowiednik dzisiejszego krupiera), który nawiasem mówiąc teŝ był graczem. Uczestniczący w grze gracze, grali przeciwko bankierowi. Kaŝdy z graczy miał własną talię kart, z której wyciągał jedną i kładł zakrytą na stole kładąc na niej dowolny nominal pieniążny. Następnie bankier zaczynał „ciągnąć bank”, czyli z własnej talii rozkładał wszystkie karty kolejno po lewej i prawej stronie. Karty leŝące po prawej były wygraną bankiera, po lewej wygraną graczy. I tak np. jeśli któryś z graczy wyłożył asa kier i postawił na nim dukata (mógł położyć dowolną sumę), to jeśli as kier z talii bankiera znajdował się po jego, bankiera, prawej stronie, to wygrywał bankier, jeśli po lewej, to wygrywał uczestnik gry. To był pierwszy etap gry, po którym można się było wycofać. Kolejne, cztery

wielkiego koronnego Stanisława Lubomirskiego, gry hazardowe w teatrze zostały zabronione³¹.

Jakkolwiek rozluźnienie reguł zachowań towarzyskich podczas publicznych widowisk teatralnych nie było cechą jedynie kultury sarmackiej, to jednak mieściło się ono w krytyce owej kultury podejmowanej przez oświeceniowe elity. Wskazywano też co prawda na pewne uchybienia w zachowaniu publiczności w teatrach włoskich, tłumacząc je zbyt długim czasem trwania spektakli, zwłaszcza operowych.

Że włoskie opery tragiczne są bardzo długie, weszło to w zwyczaj po niektórych miastach, iż podczas *recitativo* przytomni pozwalają sobie skromnej rozmowy, miejscami wizyty wzajemne oddają się, a w Neapolu po łóżach w karty nawet grają. Nadchodząca arja ordynaryjnie szmer uspokaja i powszechne wprowadza milczenie³².

Zaznaczano jednak, iż

we Francji i po innych krajach, gdzie granie sztuk teatrowych krócej trwa, milczenie zawsze panuje jednostajne. [...] Ogólnie wszędzie, przed za-

etapy wiązały się z podwajaniem stawek i łamaniem rogów obstawionej karty. Gracz, który obstawił dukata na asa kier, i wygrał, kładł wygranego dukata na tego asa kier (były teraz dwa dukaty) i zaginał róg karty. Jeśli wygrał, dostawał dwa dukaty, które kładł na asa kier (z poprzednimi dwoma dukatami teraz były cztery) i zaginał kolejny róg. Jeśli wygrał i chciał grać dalej dodawał wygrane cztery do leżących już czterech, i zaginał trzeci róg karty. Jeśli wygrał i chciał grać dalej dodawał je do leżących na asie kier ośmiu dukatów (czyli w puli było szesnaście dukatów) i zaginał czwarty róg karty. I to był ostatni, czwarty etap gry, jeśli wygrał, miał trzydzieści dwa dukaty. Przed każdym kolejnym etapem mógł się wycofać lub grać dalej zaginając kolejny róg karty. Za każdym razem stawka ulegała podwojeniu. Zniszczone karty zrzucano na podłogę. Toteż charakterystycznym elementem wszelkich instytucji hazardowych były sterty nie nadających się już do użytku nadłamanych kart leżące wokół stołów.

³¹ K. Wierzbicka-Michalska, *Teatr w Polsce...*, s. 113; A. Tuszyńska, *Gwiazdy i gwizdy...*, s. 20.

³² *Kalendarz Teatrowy, dla powszechnej narodu polskiego przysługi, dany na rok przestępny 1780*. Warszawa, M. Groll, [1779], [w:] L. Bernacki, *Teatr, dramat i muzyka...*, s. 57–58.

częciem, kiedy się zaślona podnosi, żaden mężczyzna nakrytej głowy nie ma, przez ten respekt i uszanowanie, któreśmy samemu *publico* winni. [...] Jakoż grzeczność wszystkich zdobi, a każdy uszanowaniem sąsiada swego pokazuje, co mu się od niego należy. Ten artykuł przystojności samej wypływa jeszcze z potrzebnej wygody: każdy, w szczególności wzięty, częstką jest tego społeczeństwa, które powszechność zgromadzonych osób składa. Zaczynam prawa swego tyle używać powinien, aby innym nie czynił krzywdy³³.

3. Wychowawcza rola teatru a sztuka operowa

Jednym z zadań sceny publicznej było wychowawczo oddziaływać i wpajać w sarmackie społeczeństwo oświeceniowe wartości moralne. Tak to przynajmniej ujmował Ignacy Krasicki na łamach „Monitora”, gdy pisał o wychowawczej roli teatru, mając głównie na myśli przede wszystkim dramat francuski, zwłaszcza komedie „wesołe i nierozpustne”³⁴. W takim samym duchu nawiązał do tematu, kilka lat później, Wawrzyniec Mitzler de Kolof, zaznaczając, że widowiska teatralne same w sobie nie są niegodziwe. Szkodzą jedynie „szkaradnie” napisane komedie i tragedie, które zawierają „najgorsze zdania za nauki podane, a cnotę wywołaną i wyszoconą przez dowcipne, lecz dotkliwe szyderstwa; występki zaś staje się miły przez sposób jakim jest opisany”. Natomiast

³³ Tamże, s. 58–59.

³⁴ „Najlepsi prawodawcy zabawy ludu rzeczą esencjalną dobrego rządu sądzili. Przez nie albowiem obyczaj gminu, zawsze z natury dzikie, słodzą się, nieumiejętność się znosi, serce się do wielkich dzieł zapala; zastępują na koniec próżnowanie, z którego najwięcej niesforności i buntownicze umysły korzystać zwykły [...] Pożytki, które z prezentacji teatralnych na słuchaczy zlewają się, są nieskończone. Jeżeli albowiem w posiedzeniu pochwała cnoty obustronnie wyrzeczona może naprawić, tyle okoliczności wyrzeczenia temu w ustach aktora towarzyszy, iż impresją tym żywszą czynić powinny. Czytanie pożytecznym sądzim, cóż gdy do tychże maksym okazałość teatralną, dźwięk głosu i akcją zniewalającą przyłożym. Takowe pobudki rozkrzewiły teatru, takowe je utrzymywać i do nich uczęszczać każą. [...] stąd jeżeli nauk wyzwolonych akademie, tak cnot towarzyskich teatru szkołą są” – „Monitor” 1765, nr 27.

dzieła, które wyśmiewając poprawiają obyczaje „czynią z theatrum szkołę, gdzie uczą dobrze czynić, a zatym są bardzo pożyteczne Rzeczypospolitej”. W dobrze napisanej komedii lub tragedii „nie daje się nigdy trucizna do otrucia, ale dla poznania trucizny, żeby się nią nie otruć”³⁵. Toteż, jak pisał Adam Kazimierz Czartoryski, nikt nie zaprzeczy,

że theatrum niezliczone wydać może korzyści; obyczaje w nas polepszyć, zwabić do cnoty, od niecnoty odrazić, poprawić w defektach, uczynić kogo lepszym obywatelem, człekiem lepszym, w cywilnych i prywatnych względach. Czego napomnienia przyjacielskie, duchowe nauki, czytanie ksiąg moralnych dokazać nie mogły, często dokazały widowiska³⁶.

Jeden był wszakże warunek pozytywnego oddziaływania teatru – jakość wystawianych sztuk i to zarówno co do treści, jak i formy. Zwracał na to uwagę Franciszek Ksawery Dmochowski, kiedy pisał, iż

zły teatr jest jałowym widowiskiem, na którym spektator czasem się hucznie rozśmiejie, a najczęściej się znudzi. Stąd też idzie, że wiele osób bardziej przychodzi na teatr, żeby się z sobą widziały, nagały, niż żeby w granej sztuce, swojej zabawy i rozrywki szukały. Stąd owe rozmowy, a ledwie nie hałasy tłumiące głos aktorów na scenie; stąd oziębienie gorliwości aktorów w graniu swoich ról. Bo i na cóż silić się mają, widząc, że mało na nich zważają? Przejdzie sztuka, nie jeden spektator nie wie nawet co grano, i podobno niewiele na tym stracił. Stąd wzajemna publiczności dla aktorów, aktorów dla publiczności obojętność³⁷.

Autor *Sztuki rymotwórczej* podkreślał, że gust innych narodów kształtowały dobrej jakości widowiska, gdyż „Kto raz powziął uczucie prawdziwej piękności, ten już potem, nie mówię, nic złego, ale nawet nic miernego cierpieć nie może”³⁸. Toteż ważnym jest, podkreślał Mitzler de Kolof

³⁵ „Monitor” 1773, nr 27.

³⁶ A. K. Czartoryski, *Przedmowa do komedyi Panna na wydaniu*, Warszawa 1774, [w:] L. Bernacki, *Teatr, dramat i muzyka...*, s. 38.

³⁷ [F. K. Dmochowski], *O teatrze polskim – Alzyra*, „Nowy Pamiętnik Warszawski” 1801, t. I [styczeń], s. 83.

³⁸ Tamże, s. 85.

abyśmy wielu mieli polskich poetów, którzy by z gruntem uczciwości połączali dostatek dowcipu i wynalazku, i którzy by z miłości chwały, albo z chęci przysłużenia się powszechnemu dobru, pisali dla teatrum moralne sztuki według najlepszych prawideł, a tak obficie, ażeby nie trzeba było udawać się do innych dla rozrywki i nauczania ludu³⁹.

Adam Kazimierz Czartoryski jedynie w sztukach rodzimych widział jakąkolwiek wartość, wykraczającą poza czystą rozrywkę. „Pamiętać proszę – podkreślał autor *Kawy* – że ja w krajowym tylko widowisku istotną upatruję korzyść, w innym sposób szczególnie spędzenia godzin przyjemnych”⁴⁰.

Tak szlachetne i odpowiedzialne zadanie, jakim był proces wychowawczy narodu trudno było, wedle wyobrażeń klasyków, powierzyć operze. Składało się na to wiele przyczyn. Po pierwsze, jak już wiemy, gatunek ten, w ich mniemaniu, uchodził za pośledni w stosunku do dramatu mówionego. Po drugie, scena narodowa, u swoich początków, cierpiała na niedostatek zawodowych aktorów, nie mówiąc o wyszkolonych śpiewakach. Po trzecie, o ile dramat miał jakąkolwiek tradycję w teatrze staropolskim, o tyle rodzimego dramatu muzycznego nie było. Co więcej, wśród miłośników sceny operowej panowało przekonanie, że dzieła operowe mogą być wykonywane tylko w języku włoskim lub francuskim, a już broń Boże nie należy spolszczać oper włoskich. Przypomnę tylko, iż opera jako gatunek teatralny, budziła zainteresowanie nie tyle ze względu na treść i zawarte w niej przesłanie, ile z powodu muzyki, śpiewu i efektów specjalnych. Kompozytor i poeta okresu wczesnego baroku Adam Jarzębski uważał operę za „sztuczną komedię” wykonywaną „śpiewaniem a melodyją”⁴¹. Słownik języka francuskiego z początku XVIII w. definiuje operę jako:

Widowisko publiczne; wspaniałe przedstawienie na scenie dzieł dramatycznych, których wiersze się śpiewa i którym towarzyszą muzyka

³⁹ „Monitor” 1773, nr 72.

⁴⁰ A. K. Czartoryski, *Przedmowa do komedii „Kawa”*, Warszawa 1779, [w:] L. Bernacki, *Teatr, dramat i muzyka...*, s. 162.

⁴¹ A. Jarzębski, *Gościniec albo opisanie Warszawy z r. 1643*, Warszawa 1643, przedruk Warszawa 1909, s. 34.

instrumentalna, tańce, balety, widowiska z zachwycającymi kostiumami i dekoracjami oraz zadziwiającą maszynerią⁴².

Krótko mówiąc, jak to określił Teodor Billewicz, „*miraculum et spectaculum orbis*”⁴³. Widowiska tego typu nie mieściły się w kanonie moralno-edukacyjnym teatru, były natomiast niezbędne, jeśli Warszawa miała dorównać, jako znaczący ośrodek kulturalny, innym stolicom europejskim. Zadania wychowawcze miała realizować scena narodowa złożona z rodzimych artystów. W celach prestiżowych należało sprowadzić nad Wisłę zespół opery włoskiej i trupę francuską zdolną wystawić nie tylko repertuar dramatyczny, ale również lekką operę komiczną⁴⁴. Do tego jednak było potrzebne wsparcie z kasy królewskiej.

4. Doświadczenia muzyczne Stanisława Augusta Poniatowskiego

Trudno jednoznacznie określić predyspozycje muzyczne Stanisława Augusta Poniatowskiego. Zachowane nieliczne opinie na ten temat, wyrażane przez ludzi współczesnych monarsze, nie są jednoznaczne. Zdaniem szambelana królewskiego Adama Moszczeńskiego władca „muzyki nie

⁴² Hasło *Opera*, [w:] A. Furetière, *Dictionnaire universel*, La Haye–Rotterdam 1701, t. III. Cyt. za: A. Żórawska-Witkowska, *Muzyka na dworze Augusta II w Warszawie*, Warszawa 1997, s. 263.

⁴³ T. Billewicz, *Diariusz podróży po Europie w latach 1677–1678*, z rękopisu odczytał, wstępem i komentarzem opatrzył M. Kunicki-Goldfinger, Warszawa 2004, s. 173–174.

⁴⁴ Na ile teatr był miarą prestiżu monarchy, świadczy uwaga jaką poczynił agent saski Jan Kazimierz Heine w kontekście rozmów na temat wydzierżawienia przez Stanisława Augusta Poniatowskiego od dworu saskiego Operalni, wzniesionej w Warszawie z rozkazu Augusta III: „Zwykły człowiek nie wróży wiele dobrego temu kuglarstwu. Po kilku przedstawieniach powinien dom pójść z dymem, ponieważ ten panek nie może się ośmielić, by równać się z Najjaśniejszym Nieboszczykiem Królem, który był monarchą potężnym i wysokiego urodzenia” – *List Heinego* z 17 IV 1765. Cyt. za: M. Klimowicz, *Początki teatru stanisławowskiego (1765–1773)*, Warszawa 1965, s. 25.

lubił, bo ucha muzycznego nie miał⁴⁵. Podobną opinię w tym względzie sformułował angielski pisarz Sir Nathaniel William Wraxall twierdząc, iż król „nie ma specjalnego uмиłowania do muzyki ani też nie posiada nawet przeciętnego słuchu”⁴⁶. Nie odmawiano jednak Stanisławowi Augustowi umiejętności tanecznych, co być może wskazuje na fakt, że choć ze słuchem muzycznym nie było u monarchy najlepiej, to jednak posiadał poczucie rytmu: „[...] tańczył menueta i tańca polskiego bardzo pięknie”⁴⁷. Zdaniem Aliny Żórawskiej-Witkowskiej rodzice przyszłego monarchy nie zadbali o jego muzyczne wykształcenie.

Stał się zatem Stanisław August po wstąpieniu na tron jednym z niewielu w oświeceniowej Europie władców (obok Ludwika XVI czy Gustawa III), którym obca była umiejętność śpiewu czy gry na instrumencie⁴⁸.

Jednak nawet brak predyspozycji muzycznych i muzycznego wykształcenia nie musiały czynić ze Stanisława Augusta muzycznego dyletanta, a już z pewnością trudno byłoby się zgodzić z opinią, iż król muzyki nie lubił czy też nie miał do niej specjalnego zamiłowania. Gdyby tak było, zapewne nie zyskałby miana jednego z najbardziej zasłużonych mecenasów muzyki w Polsce⁴⁹. Co do gustów teatralnych monarchy to, zdaniem Wojciecha Bogusławskiego, „z pomiędzy innych, najwięcej baletowe widowiska lubił”⁵⁰. Moszczeński zaś wskazywał na „teatra osobliwie włoskie i francuskie”⁵¹ jako te, które cieszyły się uznaniem króla. Jeśli można zarzucić królowi brak muzycznego wykształcenia teoretycznego

⁴⁵ A. Moszczeński, *Pamiętniki do historii polskiej w ostatnich latach panowania Augusta III i pierwszych Stanisława Augusta Poniatowskiego* przez Adama Moszczyńskiego, Poznań 1867, s. 70.

⁴⁶ N. W. Wraxall, *Wspomnienia z Polski (1778)*, [w:] *Polska stanisławowska w oczach cudzoziemców*, wyd. W. Zawadzki, Warszawa 1963, t. I, s. 529.

⁴⁷ A. Moszczeński, *Pamiętniki do historii...*, s. 69.

⁴⁸ A. Żórawska-Witkowska, *Muzyka na dworze i w teatrze...*, s. 292.

⁴⁹ Tamże, s. 291.

⁵⁰ W. Bogusławski, *Dzieje Teatru Narodowego na trzy części podzielone oraz Wiadomość o życiu sławnych artystów*, Warszawa 1820, reprint Warszawa 1965, s. 13.

⁵¹ A. Moszczeński, *Pamiętniki do historii...*, s. 70.

i praktycznego, to z pewnością nie można go posądzać o brak obycia w kulturze muzycznej. Poniatowski przed wstąpieniem na tron polski wiele podróżował po Europie. Odwiedził kraje niemieckie, Niderlandy, Francję, Anglię i Rosję. Podczas pobytu w Brukseli oglądał opery i komedie francuskie wystawiane przez zespół księcia Maurycego Saskiego. Przebywał na dworze Fryderyka II w Berlinie i na dworze Augusta III w Dreźnie. W tym czasie dwór drezdeński, którego orkiestrą i operą kierował Johann Adolf Hasse, należał do najwybitniejszych ośrodków muzycznych w Europie. W swoich pamiętnikach Stanisław August zanotował, że zwyczajem tego dworu było spędzanie wieczorów w teatrze „gdzie była muzyka Hassego, prześliczne głosy i pyszne balety”⁵². Ta krótka wzmianka zdaje się nie tylko potwierdzać opinię Bogusławskiego i Moszeńskiego co do gustów teatralnych monarchy, ale również sugeruje, że wrażliwość na kulturę muzyczną nie była Stanisławowi Augustowi obca. Pobyt w Paryżu w roku 1753 uczynił Poniatowskiego świadkiem polemiki, która owładnęła francuski świat teatralny, i której nadano miano „wojny buffonów”. Polemika ta była reakcją na rewolucyjny przewrót w operze, jakim było pojawienie się *opery buffa*. Geneza sporu sięga roku 1733, kiedy to w Teatro San Bartolomeo w Neapolu wystawiano *operę seria* kompozycji Giovanniego Battisty Pergolesiego *Il prigioniero superbo* (*Dumny więzień*). Nie to dzieło jednak przykuło uwagę publiczności i krytyków, ale towarzyszące mu *intermezzo* *La serva padrona* (*Służąca panią*) do libretta Gennaro Antonio Federico i muzyki tegoż Pergolesiego. Ten w pierwotnym zamierzeniu przerywnik sceniczny stał się niebawem w pełni samodzielnym dziełem operowym i do końca wieku XVIII podbił sceny operowe Europy i Stanów Zjednoczonych. *La serva padrona* stała się symbolem włoskiej *opery buffa*, wywarła wpływ na rozwój francuskiej *opéra comique* i opery komicznej w ogóle. Jej wystawienie w 1752 r. w Paryżu wywołało spór pomiędzy buffonistami – zwolennikami ulegającej przemianie muzyki włoskiej – a antybuffonistami, broniącymi tradycji opery francuskiej i opowiadającymi się za sztywną i dostojną operą w stylu Lully’ego i Rameau. Do zwolenników opery włoskiej należeli przedstawiciele środowiska encyklopedystów,

⁵² Stanisław August Poniatowski, *Pamiętniki króla Stanisława Augusta*, przekł. pod red. W. Konopczyńskiego i S. Ptaszyckiego, Warszawa 1915, s. 45.

m.in. Jean-Jacques Rousseau i znany krytyk teatralny Friedrich Melchior, baron von Grimm. Podczas toczonych dyskusji, emocje wyprowadzały polemistów poza spór o filozofię muzyki, przybierając charakter sporów nie tylko moralnych, ale i religijnych oraz politycznych. Opera w takim stopniu zawładnęła niektórymi umysłami, że czyniono z niej swoisty probierz postawy patriotycznej. Atmosferę owego konfliktu odnajdujemy w pamiętnikach Stanisława Augusta:

Dopełniła się wtenczas w Paryżu rewolucja, którą można by nazwać ważną ze względu na znaczenie, jakie do niej przywiązywało wielu Francuzów; muzykę włoską zaczęto wprowadzać do teatrów paryskich. Nowatorowie odznaczali się zapalem właściwym wszystkim powstającym sektom, artykuły zaś Jana Jakuba Rousseau w tym przedmiocie dostarczały im argumentów i udzielały najwyższej w owym czasie powagi; przeciwnie, stronnicy starej muzyki Lully'ego do tego stopnia mieli siebie za ludzi rozsądnych, za dobre głowy w narodzie, że niektórzy z nich utrzymywali nawet, że nie jest dobrym patriotą, kto popiera błaznów (bufonów), tak nazywano wędrowną trupę opery komicznej, złożoną z Włochów [...] Ponieważ między zwolennikami muzyki włoskiej, a raczej na ich czele, stało kilku najznakomitszych encyklopedystów [...] których wielu oskarżało o bezbożność i zbyt republikańskie zasady, więc rozmaite namietności teologiczne, a za nimi i duch mniej lub więcej monarchicznych partii wmieszał się do tego muzycznego sporu⁵³.

Stanisław August Poniatowski zdawał się nie zajmować stanowiska wobec istniejącego konfliktu, natomiast chętnie korzystał z możliwości obejrzenia różnego rodzaju widowisk, nie zapominając o kurtuazji wobec gospodarzy:

Balety i przedstawienia w operze, teatr francuski i włoski, często mi dostarczały przyjemnej zabawy. Miałem wobec wielu Francuzów jeszcze tę zasługę, że mi się podobały niektóre kawalki dawnej opery francuskiej⁵⁴.

Szczerą tę wypowiedź potwierdził repertuar operowy prezentowany na deskach teatru publicznego za panowania Stanisława Augusta

⁵³ Tamże, s. 94.

⁵⁴ Tamże, s. 107.

Poniatowskiego. Oczywiście o jego doborze decydowały przede wszystkim predyspozycje artystyczno-wokalne poszczególnych zespołów, jak i techniczne możliwości sceny, mimo to odzwierciedlał on jednak w jakiejś mierze upodobania głównego mecenasa i sponsora, jakim był król. Otóż niezależnie od tego, czy wykonawcami były zespoły włoskie, francuskie, niemieckie, czy też zespół polski, nie znajdziemy w repertuarze żadnej tradycyjnej opery francuskiej, zdarzały się nieliczne *opery seria*, dominowały zaś opery komiczne (mam tu na myśli zarówno *opere buffa*, *opéra comique*, jak i *singspiel*).

Do kwestii angażowania zespołu polskiego w przedsięwzięcia operowe, król Stanisław August Poniatowski wydawał się podchodzić całkiem realistycznie. Przede wszystkim chciał zobaczyć, jak tego typu dzieło, śpiewane po polsku, zaprezentuje się na scenie. Do tego celu miała posłużyć wydana w 1770 r. „kantata, to jest komedyjka do śpiewania, na wzór włoskich, które się *intermezzi* nazywają, pt. *Nędza uszczęśliwiona*”⁵⁵ autorstwa księdza Franciszka Bohomolca. Jak podaje Ludwik Bernacki

to jednak pewna, że w r. 1776 myślano o jej reprezentacji na teatrze warszawskiego korpusu kadetów, wśród nich bowiem znalazło się kilku, obdarzonych osobliwszą zdolnością śpiewania. Promotorem tego zamiaru stał się, niezapomniany wszelkich nauk opiekun, król Stanisław August. Patrząc na powodzenie, bawiącej podówczas w Warszawie, opery włoskiej, „życzył [on] sobie słyszeć ich (tj. kadetów) razem śpiewających, dla doświadczenia, jeżeliby i Polacy nie mogli z czasem nabyć umiejętności, równie i w ojczystym języku, zachwycania przyjemnością melodii, po jaką do obcych krajów zapisywać i drogo opłacać musiano”. Załatwienie tej sprawy porучzył monarcha ks. Bohomolcowi: ojciec jezuita przejrzał dawniej ogłoszoną przez siebie komedyjkę i przedłożył ją do użytku teatru korpusu kadetów. Niewiadome bliżej powody, najprawdopodobniej zaś brak kompozytora potrzebnej tu muzyki, nie pozwoliły na wystawienie nowo zredagowanej kantaty, której tekst, zatytułowany: *Nędza uszczęśliwiona, kantata dla*

⁵⁵ „Wiadomości Warszawskie” 1770, R. 8/9, nr 72. Suplement. Kantata wyszła niewątpliwie z drukarni Collegium S. J. i kosztowała, oprawna w papier, 1 zł.

kadetów JKMci, dochował się również w zbiorze rękopisów Rosyjskiej Publicznej Biblioteki w Petersburgu⁵⁶.

Ze sceptycyzmem natomiast odnosił się Stanisław August do polszczenia oper włoskich, co wynikało z obaw – które żywił nie tylko król – dotyczących umiejętności wokalnych polskich artystów. Owym obawom dano wyraz, gdy rozeszła się wiadomość, że Wojciech Bogusławski przetłumaczył libretto popularnej wówczas, także i w Warszawie, opery włoskiej *Frascatana* do muzyki Giovanniego Paisiello.

Kiedy więc w przełożonej operze *Fraskatance*, do rozdania ról przyszło; wszyscy, nie pochlebiając sobie przyznali, że wystawienie tej sztuki było niepodobnem. Za takową artystów wyrocznią poszła i większa część Publiczności. Zamiar mój nie tylko ganiono, ale nawet wyszydzano [...].

Mimo to Bogusławski zdecydował się wystawić ową operę siłami polskimi,

i nie zważając na różne przycinki, pokątne chichotania i wróżby, nauczoną operę na dzień 13 lipca [1782 – G.M.] zaanonsowałem. Śmiech, jaki powstał w parterze po tym ogłoszeniu ulubionej po włosku opery, wzbudził w sercu Monarchy niespokojność. Zesłał on nazajutrz na próbę Szambelana swojego Woynę, doskonale znającego muzykę; ażeby go uwiadomił, czyli bez narażenia aktorów na jakowe zawstydzenie, [czy – G.M.] zapowiedziana opera może być wystawioną?⁵⁷

I nawet, gdy Aktorzy Narodowi mieli już w swym dorobku scenicznym kilka przetłumaczonych na język polski oper, Stanisław August Poniatowski dawał pierwszeństwo na scenie publicznej zespołom włoskim, na co wskazuje doniesienie z 7 września 1790 r., w którym informowano publiczność, iż

⁵⁶ L. Bernacki, „*Nędza uszczęśliwiona*”, *Kantata*, [w:] L. Bernacki, *Teatr, dramat i muzyka...*, t. II, *Notatki i studia*, Lwów 1925 [reprint 1979], s. 14e–14f. Kantata owa przerobiona na libretto przez Wojciecha Bogusławskiego, z muzyką Macieja Kamińskiego, zatytułowana *Nędza uszczęśliwiona* *Najpierwsza oryginalna polska opera w dwóch aktach* została wystawiona w Warszawie w 1778 r.

⁵⁷ W. Bogusławski, *Dzieje Teatru Narodowego...*, s. 32.

antrepriza teatru narodowego, która dotąd w niepewności utrzymania się zostając, nie mogła prześwietną publiczność w żaden sposób o dalszych reprezentacjach swoich zapewnić, gdy teraz dobrotliwą łaską Najjaśniejszego Pana (pozwalającego jej baletu, kosztem swoim płatnego, tak dla zjednania publiczności większej zabawy, jako i dla utrzymania równie narodowych, jako i zagranicznych widowisk) wsparłą została, ma honor donieść, że do następującej Wielkiej Nocy, nieprzerwanie, równie z operą włoską, trzy razy w każdym tygodniu reprezentacje swoje dawać będzie [...] Antrepriza, przejęta dozgonną wdzięcznością za łaskawe na nią monarchy swego względy i pragnąca zjednać jak najmiłą zabawę prześwietniej publiczności swemi widowiskami [...] zapewnia ją [publiczność – G.M.], że w każdą, przypadającą na siebie niedzielę nową sztuką nieomyślnie jej się przysłuży, a zostawiając śpiewanie oper zagranicznej kompanii, która wrodzonym talentem tak miłą publiczności sprawia rozrywkę, sama wyborem nowych komedii, dram i tragedii zabawiać ją starać się będzie [...] ⁵⁸.

5. Występy zespołów francuskich w pierwszym okresie istnienia sceny narodowej (1765–1767)

Od samego początku istnienia warszawskiej sceny publicznej, gościły na niej zespoły cudzoziemskie⁵⁹. „Angażowanie tych zespołów było zgodne z ambicjami króla, który chciał, aby teatr warszawski nie był skromniejszy od teatrów innych stolic”⁶⁰. W pierwszym okresie działalności sceny narodowej (do marca 1767 r.) występowały na niej zespoły francuskie i opera włoska. W okresie drugim (po roku 1774)

⁵⁸ Afisze Teatru Narodowego, [w:] L. Bernacki, *Teatr, dramat i muzyka...*, t. I, s. 334.

⁵⁹ Wykaz operowego repertuaru sceny narodowej z lat 1765–1795, zawierający warszawskie premiery oper wystawianych w języku włoskim, francuskim i niemieckim, wraz z uwzględnieniem dzieł, które nie ukazały się na scenie, ale znajdowały się w zasobach biblioteki teatralnej – A. Żórawska-Witkowska, *Muzyka na dworze i w teatrze...*, s. 204–216.

⁶⁰ K. Wierzbicka-Michalska, *Teatr w Polsce...*, s. 137.

do Warszawy zjeżdżały trupy francuskie, niemieckie i włoskie⁶¹. Pierwszą zagraniczną kompanią sprowadzoną do Warszawy z inicjatywy Stanisława Augusta Poniatowskiego był francuski zespół, którym kierował Louis François Villiers⁶². Angażujący, w imieniu króla, artystów Kazimierz Czempiński był zobowiązany kontraktem do zorganizowania „zespołu komedii francuskiej złożonego z najlepszych aktorów, którzy będą w stanie grać alternatywnie komedię, tragedię i operę komiczną”⁶³. Niestety Czempiński nie wywiązał się dobrze z tego zadania. Zaniedbując swoje obowiązki doprowadził do tego, że w składzie 16 osobowej trupy Villiersa przeważali debiutanci, których nawet przejawiając daleko idącą dobrą wolę trudno było nazwać prawdziwymi aktorami. Komedianci francuscy przybyli do Warszawy 12 kwietnia 1765 r. „Od tego momentu – jak twierdzi Mieczysław Klimowicz – można rozpoczynać historię sceny warszawskiej za Stanisława Augusta”⁶⁴. Pierwszy występ francuskiej trupy, do którego doszło 8 maja 1765 r., uświetniał uroczystość imienin monarchy. Jak przystało na tego rodzaju okazję i zgodnie z życzeniem króla wieczór wypełniła opera. Wystawiono dwie opery komiczne *Les deux chasseurs et la laitière* oraz *Le Peintre amoureux de son modèle* (libretto Louis Anseaume, muzyka Egidio Romaldo Duni)⁶⁵. Oba utwory, będące dziełem tych samych autorów, należały do czołówki dzieł operowych cieszących się uznaniem paryskiej publiczności⁶⁶. Niestety dobór repertuaru nie pomógł trupie

⁶¹ O działalności Teatru Narodowego w tym okresie patrz: M. Klimowicz, *Teatr Narodowy w latach 1774–1778*, „Pamiętnik Teatralny” 1966, z. 1–4, s. 97–106; Z. Raszewski, *Teatr Narodowy w latach 1779–1789*, „Pamiętnik Teatralny” 1966, z. 1–4, s. 107–145.

⁶² Więcej patrz: M. Klimowicz, *Początki teatru stanisławowskiego. Zespoły Villiersa i Rousselois*, „Pamiętnik Teatralny” 1962, z. 3–4, s. 359–416.

⁶³ Cyt. za: A. Żórawska-Witkowska, *Muzyka na dworze i w teatrze...*, s. 135.

⁶⁴ M. Klimowicz, *Początki teatru stanisławowskiego (1763–1773)...*, s. 23.

⁶⁵ L. Bernacki, *U kolebki warszawskiej sceny publicznej. 1765–1774*, [w:] tenże, *Teatr, dramat i muzyka...*, t. II, s. 378.

⁶⁶ Opera *Les deux chasseurs et la laitière* (Dwóch myśliwych i mleczarka) wystawiona została po raz pierwszy w Théâtre Italien w 1763 r. Natomiast prapremiera *Le Peintre amoureux de son modèle* odbyła się w roku 1757.

francuskiej, której poziom, jak wynika z relacji, był wręcz skandaliczny. Aktorzy, mówiąc oględnie, nie odnaleźli się w operze komicznej. Agent saski Jan Kazimierz Heine informował, że „ostatnia komedia wystawiona w Operalni pobudzała do wymiotów. [...] ta banda nic nie umie. Mieli, jak się tu określa, skowyczeć i wyć niczym psy i wilki”⁶⁷. I nawet jeśli relacja Heinego, człowieka bądź co bądź nieprzychylnego królowi, była mocno przesadzona, to dalsze losy francuskiego zespołu potwierdzają jego mierny poziom, nie tylko w gatunku operowym, ale również w repertuarze flagowym, czyli komedii francuskiej.

Francuska komedia nie znajduje tu w ogóle zwolenników. Na ostatniej było zaledwie 80 widzów licząc według sprzedanych biletów [...] Chodzą słuchy, że francuscy komedianci już nie śpiewają, ponieważ nie znają się na muzyce i potrafią tylko wypaplać rolę w dobrze ułożonych komediach molierowskich czy innych, dlatego mają być zaangażowani oprócz nich lepsi aktorzy⁶⁸.

W październiku 1765 r. trupa Villiers’a musiała w niesławie opuścić Warszawę. Aby jednak obiektywnie ocenić przyczyny niepowodzeń zespołu Villiers’a należy podkreślić, że ta forma operowa, jaką jest *opéra comique*, była wówczas w Warszawie praktycznie nieznaną. Czasy saskie przyzwyczały publiczność do włoskiej *opery buffa*. Fakt ten podkreślił królewski intendent do spraw teatru August Fryderyk Moszyński w specjalnej instrukcji przesłanej na ręce francuskiego antrepeniera:

Wie Pan dobrze, że naród raczej ku muzyce włoskiej niż ku francuskiej się skłania, gdyż do tamtej przywykł w ciągu wielu lat, wobec czego należy się obawiać, że publiczność nie ku wam, lecz w tamtą stronę się zwróci⁶⁹.

⁶⁷ Teatr Narodowy 1765–1766. Raporty szpiega. Podpatrzył i opisał Jan Heine, agent Franciszka Xawerego królewicza polskiego księcia regenta saskiego, przeł. M. Klimowicz, Warszawa 1962, s. 6.

⁶⁸ Tamże, s. 8.

⁶⁹ K. Wierzbicka, *Źródła do historii teatru warszawskiego od roku 1762 do roku 1833*, cz. 1, Czasy stanisławowskie, Wrocław 1951, s. 21.

Obawa Moszyńskiego miała swoje pokrycie w rzeczywistości, ponieważ od lipca 1765 r. w Warszawie przebywał włoski zespół operowy⁷⁰. Zdaniem Mieczysława Klimowicza, właśnie z uwagi na fakt, iż *opéra comique* była dla Warszawy gatunkiem całkowicie nowym, nie należy całkowicie dyskredytować efektów pobytu zespołu Villiers'a w stolicy Rzeczypospolitej, tym bardziej że cztery osoby z tego zespołu zostały zaangażowane do spektakli operowych wystawianych przez drugą trupę francuską, przybyłą do Warszawy w październiku 1765 r. Wśród tych osób znajdował się Louis de Montbrun, który niebawem odegra bardzo ważną rolę w procesie narodzin polskiej opery narodowej. Klimowicz podkreśla:

Pomimo tego, że zespół Villiers'a był słaby i nie cieszył się uznaniem publiczności, odegrał jednak pewną rolę w popularyzacji francuskiego repertuaru klasycystycznego, a przede wszystkim francuskiej opery komicznej⁷¹.

W repertuarze wspomnianej trupy znalazły się dzieła czołowych kompozytorów francuskiej opery komicznej – Duniego, Pierre'a-Alexandre'a Monsigny'ego i François-André'a Philidora.

Drugim zespołem francuskim, jaki przybył do Warszawy w okresie panowania Stanisława Augusta Poniatowskiego była trupa, którą kierował Jossé Rousselouis. Artyści ci wcześniej występowali w teatrze francuskim w Wiedniu. Jednak na skutek jego zamknięcia, z powodu żałoby po śmierci Franciszka I, męża Marii Teresy, postanowili szukać szansy nad Wisłą, gdzie pojawili się w drugiej połowie października 1765 r. Niezyciwny Polsce Heine, nie mogąc jeszcze ocenić umiejętności francuskich artystów, ograniczył się do niewybrednego komentarza odnoszącego się do atmosfery panującej w mieście:

⁷⁰ „Z początkiem lipca 1765 r. zajeżdżają do Warszawy operzyści i tancerze włoscy, a w dniu 7 sierpnia t.r. odbywa się ich, z aplauzem przyjęty, debiut w bliżej nieznaney *opera giocosa*. Ot tej chwili w Opernhausie grywają aktorzy francuscy i artyści włoscy na przemian cztery razy w tygodniu, przyczem każdą reprezentację kończy balet” – L. Bernacki, *U kolebki warszawskiej sceny...*, s. 380.

⁷¹ M. Klimowicz, *Początki teatru stanisławowskiego (1765–1773)*..., s. 40.

Gdzie się tylko idzie teraz ulicą, spotyka się pojedynczo lub parami francuskich komediantów, którzy tak tłumnie stawili się z Wiednia. Wielu z nich będzie przyjętych przez pana Tomatisa⁷², ale jak długo się ten nowy narybek utrzyma, trudno powiedzieć. Wszystko zjechało z zamiarem odkrywania złotych gór, jednak wielu z nich już spostrzegło, że zamiast tego g... tu można znaleźć, więc odjechali⁷³.

W sformowanym przez Rousselois'a zespole oprócz artystów wiedeńskich znaleźli się także niektórzy aktorzy z trupy Villiers'a, między innymi wspomniany powyżej Montbrun. Klimowicz kończąc swe wnikliwe omówienie listy aktorów stwierdził, że w grupie aktorów wiedeńskich „prawie wszyscy mogli śpiewać z powodzeniem w operze komicznej”⁷⁴. W listopadzie 1765 r. Warszawa oblepiona została afiszami zapowiadającymi występy zarówno zespołu francuskiego, jak i włoskiego. Jak donosił księciu saskiemu jego agent Heine: „Każdego dnia wszystkie domy narożne, pałace, bramy i mury w mieście i za rogatkami oblepiane są afiszami zapowiadającymi opery i komedie”⁷⁵. Niebawem zespół francuski zaczął skutecznie rywalizować z trupą włoską, a publiczność warszawska miała w czym wybierać. W dniu 4 grudnia Wojciech Jakubowski informował listownie Jana Klemensa Branickiego, że „tylko o spektaklach ludzie tu mówią, sto trzydzieści kilka osób na zespół teatru warszawskiego się składa [...]. Mamy tu dużo rozrywki i jesteśmy już zmęczeni spektaklami”⁷⁶. Trzeba pamiętać, że scenę publiczną zagospodarowywały wtedy zespoły: komediantów francuskich,

⁷² W latach 1765–1767 przywilej na wszystkie widowiska odbywające się w Warszawie miał włoski szlachcic i awanturnik Karol Tomatis.

⁷³ *Teatr Narodowy 1765–1766. Raporty szpiega...*, s. 11.

⁷⁴ M. Klimowicz, *Początki teatru stanisławowskiego (1765–1773)...*, s. 45–46.

⁷⁵ *List Heinego z 13 XI 1765*. Cyt. za: M. Klimowicz, *Początki teatru stanisławowskiego (1765–1773)...*, s. 47.

⁷⁶ „Au reste on ne parle que des spectacles ici, cent trente et quelques personnes composent le theatre de Varsovie. [...] On se divertit beaucoup ici, et l'on est las des spectacles” – *Listy Wojciecha Jakubowskiego do Jana Klemensa Branickiego wielkiego hetmana koronnego z lat 1758–1771*, Warszawa 1882, s. 75.

operę włoskiej i Aktorów Narodowych. Jeśli chodzi o trupę Rousse-lois'a, był to zespół, „dobrze notowany na europejskiej giełdzie aktor-skiej”⁷⁷. Jego największa aktywność na scenie warszawskiej trwała do marca 1767 r., czyli do momentu, w którym król przestał finansować teatr i działalność sceny narodowej uległa zawieszeniu. Zespół grywał komedie i komedio-opery. W repertuarze operowym znalazły się dzieła najwybitniejszych twórców francuskiej opery komicznej, poetów, dramatopisarzy i librecistów: Jean-Josepha Vadé'a⁷⁸, Charlesa Simona Favarta⁷⁹ oraz Michel-Jeana Sedaine'a⁸⁰. 17 stycznia 1766 r., w dzień urodzin króla Stanisława Augusta Poniatowskiego, wystawiono jedną z najlepszych ówczesnych oper tego gatunku *Soliman II* (libretto Favart, muzyka Paul-César Gibert)⁸¹. Zofia Lubomirska w jednym z listów pisała: „grano *Les trois sultannes*, to prawdziwie tak dobrze, że w świecie nic lepszego nie może być ani zabawniejszego”⁸². Publiczność warszawska miała także okazję zobaczyć typowo francuską formę teatralną, jaką była *opéra-ballet*⁸³. Po rozwiązaniu sceny narodowej zespół Rousselois'a pozostał w Warszawie rozpoczynając na Wielkanoc 1767 r. nowy sezon teatralny, tym razem pod opieką ambasadora rosyjskiego księcia

⁷⁷ M. Klimowicz, *Początki teatru stanisławowskiego (1765–1773)...*, s. 79.

⁷⁸ W 1766 r. wystawiono operę *Le poirier* do libretta Vadé'a oraz *L'arbre enchanté* do libretta Pierra Louisa Moline'a, według Vadé'a i muzyki Glucka.

⁷⁹ W 1765 r. wystawiono *La fille mal gardée* (Favart – Duni). W 1766 r. *Le Bohémienne* (Favart i różni kompozytorzy).

⁸⁰ W 1766 r. *Le diable à quatre* (Sedaine i różni kompozytorzy). *On ne s'avise jamais de tout* (Sedaine – Monsigny).

⁸¹ Operę tę pod tytułem *Soliman II ou Les trois sultanes* wystawiono po raz pierwszy w Paryżu 9 IV 1761 r., w Warszawie zaprezentowana została 29 XI 1765 r. – M. Klimowicz, *Repertuar teatru warszawskiego...*, s. 246.

⁸² Zofia Lubomirska do Marianny Potockiej, 5 XII 1765, [w:] R. Kaleta, *Wzmianki...*, s. 151.

⁸³ „Na imieniny Stanisława Augusta 8 maja 1766 wystawiono operę-balet Sauniera ułożoną specjalnie na tę uroczystość, gdzie śpiewali aktorzy francuscy. Cieszyła się ona powodzeniem i była powtarzana kilka razy. Znane są jeszcze dwie opery-balety tego rodzaju: *Le Temple de la gloire* oraz *La Fête de Momus*” – M. Klimowicz, *Początki teatru stanisławowskiego (1765–1773)...*, s. 99.

Nikołaja Repnina. Pod tym patronatem artyści francuscy działali do marca 1769 r., będąc jedyną trupą teatralną występującą publicznie w mieście⁸⁴. Jednak opieka Repnina nie spełniła oczekiwań zespołu, którego wydatki znacznie przekroczyły dochody i całe przedsięwzięcie okazało się deficytowe⁸⁵. Mieczysław Klimowicz, podsumowując działalność trupy francuskiej, pisał:

Nie można zaryzykować twierdzenia, że dzięki walorom i działalności trupy Rousselois zmienił się całkowicie gust publiczności warszawskiej faworyzującej dotychczas teatr i operę włoską, [...] niemniej trzeba przyznać temu zespołowi umiejętność zainteresowania teatromanów polskich operą komiczną i teatrem francuskim⁸⁶.

6. Występy opery włoskiej w pierwszym okresie istnienia sceny narodowej (1765–1767)

W pierwszym okresie istnienia sceny narodowej nie mogło zabraknąć opery włoskiej. Jak twierdzi Mieczysław Klimowicz:

W roku 1764 i w początkach następnego zorganizowanie włoskiej opery komicznej kładł Stanisław August na pierwszym miejscu w swoich planach teatralnych. Zmuszała go do tego przede wszystkim sytuacja polityczna, bowiem w programie różnych fet i uroczystości dworskich punktem centralnym była właśnie włoska opera, ona to przydawała lukru ceremoniom „à la Cour”, stanowiła element najbardziej reprezentacyjny dworskiej gali⁸⁷.

Dlatego też w umowie, jaką antreprenerzy zawarli z królem w grudniu 1764 r., zaznaczono, iż sprowadzony zostanie do Warszawy „zespół włoskiej opery komicznej, złożony z 7 aktorów, którzy będą wybrani spośród najlepszych, jacy tylko są we Włoszech”.

⁸⁴ A. Żórawska-Witkowska, *Muzyka na dworze i w teatrze...*, s. 138.

⁸⁵ K. Wierzbicka-Michalska, *Teatr w Polsce...*, s. 104.

⁸⁶ M. Klimowicz, *Początki teatru stanisławowskiego (1765–1773)...*, s. 79.

⁸⁷ Tamże, s. 109.

Podkreślono, że do widowisk operowych „zostaną dołączone balety z taką samą liczbą tancerzy jak przy komedii francuskiej”. Przedsiębiorcy zobowiązali się również, że „każdego miesiąca wystawi się nową operę z nowym baletem”⁸⁸. Pierwszy z wymienionych warunków nie został spełniony, natomiast antreprenier Karol Tomatis, jako *directeur de Plaisirs*, odpowiedzialny za kompletowanie włoskiego zespołu, tłumaczył się listownie królowi, że z przyczyn obiektywnych, nie jest w stanie zaangażować najlepszych włoskich śpiewaków. Ostatecznie w lipcu 1765 r. włoska trupa dotarła do Warszawy. Był to pierwszy zespół *opery buffa*, jaki przybył do stolicy nad Wisłą, gdzie gościł do Wielkanocy 1767 r. Agent saski Heine w sposób niezwykle barwny i oczywiście nieprzychylny dworowi, relacjonował poczynania Tomatisa we Włoszech oraz moment przybycia trupy włoskiej do Warszawy⁸⁹. Samych artystów scharakteryzował krótko: „Włochów, którzy dopiero co przyjechali, widziałem również. Są to przeważnie młokosy i wyglądają na bandytów”⁹⁰. Opinia ta, będąca wyrazem pierwszego wrażenia i sformułowana zapewne pod wpływem negatywnego nastawienia agenta saskiego do całego przedsięwzięcia, została niebawem skorygowana na skutek występów zespołu włoskiego oraz entuzjastycznego ich przyjęcia przez warszawską publiczność. Pod datą 7 września 1765 r. Heine zanotował: „Wczoraj dałem się po raz pierwszy namówić, by wstąpić na próbę opery”⁹¹. Moim zdaniem i według innych opinii aktorzy obojej płci są dobrzy do *opery buffa* [...]”⁹². Ocenę tę powtórzył Heine cztery dni później, po premierze opery, której próbę wcześniej oglądał:

Jak już na próbie zauważyłem, owszem, prawie wszyscy aktorzy są bardzo komiczni i bezsprzecznie dobrzy, przez co pan Tomatis zyskał sławę

⁸⁸ K. Wierzbička, *Źródła do historii teatru warszawskiego...*, s. 7.

⁸⁹ Patrz M. Klimowicz, *Początki teatru stanisławowskiego (1765–1773)...*, s. 110–113.

⁹⁰ *Teatr Narodowy 1765–1766. Raporty szpiega...*, s. 8. Skład zespołu włoskiego liczącego razem z tancerzami około 30 osób omawia Klimowicz *Początki teatru stanisławowskiego (1765–1773)...*, s. 113–114.

⁹¹ *Il Mercato di Malmantile* Goldoniego z muz. Domenico Fischietiego

⁹² *Teatr Narodowy 1765–1766. Raporty szpiega...*

i poważanie. Tego wieczoru jak i dnia następnego w niedzielę miało być bardzo wielu spektatorów na tym przedstawieniu⁹³.

Negatywnych opinii o artystach włoskich było niewiele. Znalazły się one m.in. w anonimowym paszkwilu na aktorów francuskich z trupy Rousselois'a napisanym w końcu lipca 1766 r.⁹⁴ Niewielki fragment tego tekstu dotyczy włoskiego zespołu operowego⁹⁵. Najsurowiej została oceniona *seconda buffa* Giuseppa Lombardi, której, według anonimowego autora paszkwilu, „powodziłoby się zadziwiająco w rolach służebnych z piwiarni”. Jednak, jak zaznacza Klimowicz, podobną opinię o tej artystce miała także publiczność oraz sam król. Według badacza, generalnie rzecz ujmując,

światła i cienie w tej skrótowej charakterystyce [zespołu włoskiego – G.M.] zostały rozłożone chyba słusznie, zgodnie z panującymi opiniami, chociaż bez tej adoracji, jaką otaczano w środowisku warszawskim zespół włoski⁹⁶.

Zdaniem Aliny Żórawskiej-Witkowskiej „w kontekście innych ocen zawartych w tym paszkwilu niemal wszystkie opinie o śpiewakach włoskich brzmią jak pochwały”. Jednak „mimo specyficznego charakteru [...] źródła (paszkwil), niektórzy artyści osądzeni zostali zbyt surowo”⁹⁷.

Pierwszy spektakl artyści włoscy zaprezentowali 7 sierpnia 1765 r. Widzów uraczono jedną z najlepszych oper duetu Carlo Goldoni – Niccolo Piccini *La buona figliuola*⁹⁸. Publiczność warszawska dopi-

⁹³ Tamże, s. 9.

⁹⁴ Więcej na temat okoliczności powstania paszkwilu i jego autorstwa patrz: M. Klimowicz, *Początki teatru stanisławowskiego (1765–1773)...*, s. 59–69.

⁹⁵ Tekst paszkwilu w polskim przekładzie podał J. Lewański, *Teatr, dramat i muzyka za Stanisława Augusta w świetle nowych źródeł*, „Pamiętnik Teatralny” 1960, z. 1, s. 127–129.

⁹⁶ M. Klimowicz, *Początki teatru stanisławowskiego (1765–1773)...*, s. 131.

⁹⁷ A. Żórawska-Witkowska, *Muzyka na dworze i w teatrze...*, s. 121–122.

⁹⁸ *La Cecchina ossia La buona figliuola* (Rzym, Teatro delle Dame, 6 II 1760).

sała, wypełniając szczerlnie zarówno wszystkie łoża, jak i parter. Klimowicz, powołując się na Heinego, podkreślił, że i widzowie, i znawcy teatru, „bardzo wysoko ocenili zarówno występ śpiewaków, ich aktor-skie zdolności, jak i popisy tancerzy”⁹⁹. *La buona figliuola* cieszyła się wielkim powodzeniem, a wykonująca partię głównej bohaterki primadonna Caterina Ristorini, nazywana została przez warszawską ulicę Cecchiną. Przebywający wówczas w Warszawie prawnik i dyplomata, ale także meloman oraz muzyk amator, baron Karol Henryk Heyking zanotował w swoich wspomnieniach:

Król sprowadził [...] z Włoch znakomitą *operę buffo*. [...] Warszawa stała się siedliskiem dobrego smaku i zabaw. Jakże wielki był mój zachwyt, gdy po raz pierwszy znalazłem się na przedstawieniu opery włoskiej! Wystawiono *La buona figliuola*, a primadonną była Ristorini! Cóż za śpiew! Co za muzyka! Jakie zgranie! Zaiste brak mi słów, aby opisać zachwyt, który mnie ogarnął. Aria *Una puovera ragazza* zawładnęła mymi wszystkimi zmysłami¹⁰⁰.

Kolejną operą, która wzbudziła zachwyt zarówno publiczności, jak i króla, było dzieło do libretta Goldoniego *Il Mercata di Malmantile* (muz. Domenico Fischietti). Operę tę wystawiono 7 września 1765 r., w rocznicę elekcji. Spektakl trwał „aż do uderzenia 11 godziny w nocy, ponieważ jak mówią, król wpadał w taki zachwyt przy niektórych ariach, że kazał je powtarzać raz i dwa razy”¹⁰¹. Po premierze Stanisław August zdecydował się przedłużyć z Tomatisem kontrakt. W zawartej na nowo umowie dyrektor generalny zobowiązał się wystawiać od 10 do 12 premier rocznie. Niebawem, bo jeszcze we wrześniu 1765 r., zaprezentował warszawskiej publiczności kolejne dzieło Goldoniego *Gli uccellatori*, do którego muzykę skomponował jeden z prekursorów *dramma giocoso* Florian Leopold Gassmann. Widzowie przyjęli je z równym entuzjazmem jak *La buona figliuola*. Wiosną roku 1766

⁹⁹ M. Klimowicz, *Początki teatru stanisławowskiego (1765–1773)...*, s. 115.

¹⁰⁰ K. Heyking, *Wspomnienia*, [w:] *Polska stanisławowska w oczach cudzoziemców*, wyd. W. Zawadzki, t. I, Warszawa 1963, s. 58.

¹⁰¹ *Teatr Narodowy 1765–1766. Raporty szpiega...*, s. 9.

udało się Tomatisowi pozyskać kolejnego wybitnego śpiewaka, jakim był Domenico Poggi (bas)¹⁰². Do sukcesów trupy włoskiej należy zaliczyć premierę *Il Signor dottore*, do której doszło w listopadzie 1766 r. Heine w liście do księcia saskiego chwalił artystów za umiejętności wokalne i aktorskie, podziwiał balet, pomstował jednak na zbyt ciężkie i niezgrabne dekoracje oraz ganił publiczność, która jego zdaniem klaszcze i śmieje się z byle powodu i bardzo często krzyczy „fora”, zmuszając śpiewaków do powtarzania arii¹⁰³. Podobne pochwały i zastrzeżenia wyraził Heine, odnosząc się do wystawionej w grudniu 1766 r. opery *La Cascina*¹⁰⁴. Co się tyczy dekoracji, to zarzuty Heinego mogły być w pełni uzasadnione, gdyż Tomatis, ze względów oszczędnościowych, nakazał używanie do oper starych dekoracji, sporządzonych jeszcze w okresie saskim¹⁰⁵.

7. Występy zespołów niemieckich na scenie Teatru Narodowego w latach 1774–1795

Po wznowieniu działalności sceny narodowej, w drugim okresie jej istnienia, publiczność warszawska znów miała okazję oglądać cudzoziemskie zespoły operowe. W marcu 1774 r. przybył do Warszawy, pierwszy za panowania Stanisława Augusta, zespół niemiecki. Jak podaje Żórawska-Witkowska, w liczącej siedemnaście osób trupie zaledwie kilka było w stanie występować w repertuarze operowym. Owych kilka osób to było stanowczo za mało, by poważzyć się na repertuar operowy, jak twierdził bowiem Karl Hertz, sekretarz teatru:

do zorganizowania kompletnej trupy potrzeba 18 osób: trzech ojców, trzy matki, trzech amantów i trzy amantki, trzech służących i trzy subretki, dziewiętnasty jest sufler; jeżeli jednak dobór osób został do-

¹⁰² K. Wierzbicka-Michalska, *Teatr w Polsce...*, s. 84.

¹⁰³ M. Klimowicz, *Początki teatru stanisławowskiego (1765–1773)...*, s. 134.

¹⁰⁴ Tamże, s. 135.

¹⁰⁵ B. Król, *Działalność teatralna Jana Bogumiła Plerscha*, „Pamiętnik Teatralny” 1954, z. 3–4, s. 148.

konany dobrze, wtedy może być ich o jedną trzecią mniej [...] aktorzy ci muszą być w stanie grać równocześnie we wszystkich niemieckich operetkach¹⁰⁶.

Toteż podczas swojego dwuletniego pobytu w Warszawie zespół ten wystawił zaledwie trzy *singspiele*¹⁰⁷. Między innymi *Die Muse* (libretto Daniel Schiebeler), dzieło Johanna Adama Hillera, niemieckiego kompozytora uznawanego za twórcę *singspiela*, wczesnej formy opery niemieckiej.

Kolejny zespół niemiecki przybył do Warszawy w roku 1781. Dyrektorem trupy był tancerz zespołu baletowego Bartolomeo Constantini. W latach 1781–1783 artyści Constantiniego wystawili co najmniej 14 oper. Wydawane w języku francuskim, niemieckim i polskim czasopismo „Annonces et Avis Divers”, specjalizujące się w doniesieniach o wydarzeniach kulturalnych w różnych krajach Europy, tak zapowiadało spektakl trupy Constantiniego, który miał odbyć się 30 maja 1782 r.:

W przyszły czwartek 30 maja Towarzystwo Niemieckie wystawiać będzie *L'amore artigiano* – tyt. polski: *Miłość rzemieślnicza*. Jest to opera w trzech aktach przetłumaczona z tekstu włoskiego pana Carlo Goldoniego z wręcz mistrzowską muzyką zmarłego cesarsko-królewskiego kapelmistrza pana Florian Gasmanna. Ta opera była tu chlubnie przedstawiana przez Włochów i nie ulega wątpliwości, że występujący w obecnym przedstawieniu adepci niemieckiego kunsztu śpiewaczego dołożą wszelkich starań, aby jeśli nie przewyższyć swych poprzedników, to przynajmniej zbliżyć się do nich jak najbardziej. Także dyrekcja nie szczędziła wszelkich koniecznych nakładów, starając się ze swej strony o jak najlepsze przyjęcie tej wspaniałej opery, co pozwala żywić nadzieję, że znawcy tego we wszystkich czasach popularnego kunsztu zaszczyca

¹⁰⁶ Cyt. za: *Warszawski teatr Sułkowskich. Dokumenty z lat 1774–1785*, oprac. M. Rulikowski, Wrocław 1957, s. 22.

¹⁰⁷ A. Żórawska-Witkowska, *Muzyka na dworze i w teatrze...*, s. 141. „Zarówno tłumaczone na język niemiecki komiczne opery włoskie i francuskie, jak też oryginalne dzieła niemieckie dzisiejsi badacze określają mianem *singspielów*. W osiemnastowiecznych przekazach stosowano [...] także takie określenia, jak: opera i operetta” – tamże, s. 262.

swą obecnością przedstawienie, udzielając mu w ten sposób poparcia. Bez takiego poparcia żadne dzieło nie może zyskać znaczenia ani tym bardziej – utrzymać go¹⁰⁸.

Jak widać, starano się nie tylko zareklamować spektakl, ale również podkreślić wkład, jaki włożyła weń dyrekcja teatru oraz podnieść frekwencję. Najmocniejszym punktem programu trupy Constantiniiego, wystawianym w Warszawie i jednocześnie kończącym występy tego zespołu w stolicy, było dzieło Wolfganga Amadeusa Mozarta *Die Entführung aus dem Serail* (libretto Christian Friedrich Bretzner i Johann Gottlieb Stephanie Młodszy). Opera ta powstała po przybyciu Mozarta do Wiednia i była prezentem ślubnym, jaki kompozytor ofiarował swojej małżonce Konstancji Weber. Wystawiona została w wiedeńskim Burgtheater w lipcu 1782 r. Dzieło odniosło wielki sukces, cesarz Józef II nadał mu miano pierwszej opery narodowej, jest pierwszą operą pisaną do tekstu niemieckiego, która trwale weszła do repertuaru światowego. Premiera polska, w wersji niemieckiej, odbyła się na deskach teatru warszawskiego w dzień imienin króla, 8 maja 1783 r., i była to pierwsza opera Mozarta prezentowana w Polsce. Jej wystawienie Warszawa zawdzięcza wielkiemu miłośnikowi opery i teatru księciu Marciniowi Lubomirskiemu¹⁰⁹. *Uprowadzenie z Seraju* było najmocniejszym punktem programu trupy Constantiniiego i jednocześnie kończyło występy tego zespołu w Warszawie.

Ostatnim zespołem niemieckim wizytującym Warszawę w okresie panowania Stanisława Augusta była trupa Franza Heinricha Bulli. Jej występy przypadły na lata 1792–1794 i były atrakcyjne pod względem muzycznym. Tylko w roku 1793 zespół Bulli wystawił co najmniej dziesięć oper¹¹⁰. Wśród nich jedno z najpiękniejszych pod względem muzycznym dzieł mozartowskich *Die Zauberflöte* (libretto Emanuel Schikander). Prapremiera *Czarodziejskiego fletu* odbyła się 30 września 1791 r. w Theater im Freihaus auf der

¹⁰⁸ „Annonces et Avis Divers” 1782, n° 43, s. 6–7. Patrz: *Muzyka w czasopiśmie polskim XVIII wieku. Okres stanisławowski (1764–1800). Bibliografia i antologia*, oprac. J. Szwedowska, Kraków 1984, s. 222–223.

¹⁰⁹ K. Wierzbicka-Michalska, *Teatr w Polsce...*, s. 155.

¹¹⁰ A. Żórawska-Witkowska, *Muzyka na dworze i w teatrze...*, s. 144.

Wiedeń. Trupa Bulli zaprzestała występów w przededniu powstania kościuszkowskiego i była ostatnim zespołem cudzoziemskim występującym w Warszawie w okresie panowania Stanisława Augusta Poniatowskiego¹¹¹.

8. Występy zespołów francuskich na scenie Teatru Narodowego w latach 1774–1795

Od jesieni 1776 do wiosny 1778 r. gościła w stolicy francuska trupa Hamona. Hamon od wielu lat pełnił funkcję antreprenera i miał spore doświadczenie w wystawianiu oper komicznych – zarówno włoskich, jak i francuskich. Dysponował sporym repertuarem popularnych wówczas oper komicznych, których kompozytorami byli Duni, André Ernest Modeste Grétry, Pierre-Alexandre Monsigny, François-André Philidor¹¹². Swoje występy trupa Hamona rozpoczęła dwiema operami kompozycji Grétry'ego: *L'ami de la maison* (libretto Jean-François Marmontel) i *Les deux avares* (libretto Charles-Georges Fenouillot de Falbaire). Wśród innych granych przez zespół oper znalazły się *opera-ballet Zémire et Azor* (Marmontel – Grétry) i klasyczne *pastorale héroïque* kompozycji Jean-Baptiste Lully'ego *Acis et Galathée* (libretto Jean Galbert de Campistron). Operowe aspiracje Hamona były znacznie większe, jak się wydaje to on sprowadził bowiem do Warszawy wiele materiału muzycznego, który jednak nie doczekał się warszawskiej premiery, a jedynie zasilił zasoby biblioteczne sceny narodowej¹¹³. Wynikało to zapewne z faktu, że publiczność warszawska konsekwentnie preferowała zespoły włoskie zarówno pod względem repertuaru, jak i manieri wykonawczej. Interpretacja oper włoskich przez śpiewaków francuskich nie zawsze przypadła widzom do gustu, czego dowodem jest relacja po prezentacji opery *Henri IV, ou la bataille d'Ivry* (libretto de Rozay, kompozytor Jean-Paul-Égide Martini):

¹¹¹ Tamże.

¹¹² K. Wierzbicka-Michalska, *Teatr w Polsce...*, s. 139.

¹¹³ A. Żórawska-Witkowska, *Muzyka na dworze i w teatrze...*, s. 233.

Muzyka tej opery napisana przez Włocha¹¹⁴ jest wspaniała i gdyby te francuskie diabły zechciały nieco mniej wrzeszczeć, całe przedstawienie, ogólnie rzecz biorąc, mogłoby być czarujące¹¹⁵.

W powyższym kontekście warto podkreślić, że w warszawskim zespole Hamona stawiała pierwsze kroki sopranistka Antoinette Saint-Huberty, wówczas żona drugiego dyrektora trupy Claude'a Philippe'a Saint-Huberty'ego. Po wyjeździe z Warszawy, przed końcem sezonu w roku 1777, Madame Saint-Huberty zawładnęła operą wiedeńską oraz paryską i w latach osiemdziesiątych XVIII w., należała do najwybitniejszych francuskich śpiewaczek operowych. Podczas jej pobytu w Warszawie talent początkującej artystki doceniła księżna Elżbieta Lubomirska, udzielając jej swojej protekcji i materialnego wsparcia¹¹⁶. Po wyjeździe Saint-Huberty, do zespołu dołączyła Anna Davia, włoska śpiewaczka operowa, która niebawem została primadoną opery w Saint-Petersburgu. Do zespołu Hamona należał także Pierre Dominique Gaillard, który na długie lata związał się z polską sceną operową jako śpiewak i opiekun polskiego zespołu. Nauczył się języka polskiego i 16 grudnia 1783 r. po raz pierwszy zaśpiewał po polsku, wykonując partię tytułową w operze *Bednarz*¹¹⁷.

Kolejnym zespołem francuskim występującym na scenie stołecznej była trupa Louisa de Montbruna, artysty, który do Warszawy przybył jeszcze w 1765 r. wraz z zespołem de Villiersa. Jego antreprzyza była bardzo krótka, trwała bowiem od kwietnia do września 1778 r., lecz mimo to była bardzo interesująca muzycznie¹¹⁸. Zespół Montbruna postanowił raczyć warszawską publiczność przede wszystkim repertuarem operowym. Mógł tak uczynić, gdyż – jak zaznacza Żórawska-Witkowska – antreprenier nie tylko preferował ów gatunek sceniczny, ale również posiadał uzdolnienia w tej materii, sam będąc

¹¹⁴ Jean-Paul-Égide Martini urodził się w Bawarii. Karierę jako muzyk rozpoczął i zakończył we Francji.

¹¹⁵ Cyt. za: K. Wierzbicka-Michalska, *Teatr w Polsce...*, s. 139.

¹¹⁶ A. Żórawska-Witkowska, *Muzyka na dworze i w teatrze...*, s. 138.

¹¹⁷ Gaillard Pierre Dominique, [w:] *Słownik biograficzny teatru polskiego 1765–1965*, Warszawa 1973, s. 178.

¹¹⁸ A. Żórawska-Witkowska, *Muzyka na dworze i w teatrze...*, s. 53.

nauczycielem śpiewu. Poza tym dysponował wówczas całkiem niezłym zespołem śpiewaczym. Wreszcie, co najważniejsze, nie było konkurencji, w okresie tym w Warszawie nie występował bowiem żaden zespół włoski¹¹⁹. W repertuarze znalazła się m.in. opera autorstwa filozofa i teoretyka muzyki Jean-Jacques'a Rousseau *Le devin du village*. Rousseau był wielbicielem włoskiej *opery buffa*, swoje dzieło wzorował na święcącej wówczas triumfy operze Pergolesiego *Służąca panią*. Wystawiono je po raz pierwszy w roku 1752, a więc w okresie wojny bufonów, na dworze Ludwika XV. Liczna publiczność paryska mogła je obejrzeć w marcu 1753 r. na deskach Théâtre du Palais-Royal. Opera ta została wówczas dobrze przyjęta i cieszyła się znacznym powodzeniem¹²⁰. Antrepyrza Montbruna wygasła niespodziewanie, gdy Karol Stanisław Radziwiłł cofnął pozwolenie na występy w swoim pałacu na Krakowskim Przedmieściu¹²¹. W ten sposób dobiegła kresu działalność ostatniego za Stanisława Augusta Poniatowskiego stałego zespołu francuskiego w Warszawie. Przedterminowy kres antrepyrzy Montbruna przebiegał w dość dramatycznych okolicznościach i doprowadził antrepreneurera do bankructwa¹²². Jednak nie owe wydarzenia sprawiły, że Louis de Montbrun i Pałac Radziwiłłów na Krakowskim Przedmieściu zapisali się złotymi zgłoskami w historii polskiej sceny operowej. Otóż 11 lipca 1778 r. z inicjatywy Montbruna odbyła się w Pałacu Radziwiłłów pierwsza publiczna prezentacja polskiej opery narodowej *Nędza uszczęśliwiona*. Trupa Montbruna była – jak już wspomniałem – ostatnim stałym zespołem francuskim goszczącym na scenie Teatru Narodowego w czasie panowania Stanisława Augusta Poniatowskiego. Kilka lat później, w kwietniu i maju roku 1782, w drodze powrotnej z Petersburga, występowała w Warszawie 17-osobowa trupa dziecięca z Paryża, zabawiając publiczność warszawską popularnymi operami¹²³.

¹¹⁹ Tamże, s. 139.

¹²⁰ P. Kamiński, *Tysiąc i jedna opera*, t. II, Kraków 2008, s. 328.

¹²¹ O okolicznościach patrz: S. Dąbrowski, *Antrepyrza Montbruna w 1778*, „Pamiętnik Teatralny” 1954, z. 3–4, s. 134–144.

¹²² Patrz: K. Wierzbicka-Michalska, *Teatr w Polsce...*, s. 139.

¹²³ A. Żórawska-Witkowska, *Muzyka na dworze i w teatrze...*, s. 139–140.

9. Występy zespołów włoskich na scenie Teatru Narodowego w latach 1774–1795

W kwietniu 1774 r. przybyła do Warszawy trupa artystów włoskich, której dyrektorem był Domenico Guardasoni. Organizatorem przyjazdu zespołu był Johann Joseph Feliks Kurz, nowy antreprenier sceny narodowej. Wojciech Bogusławski, mimo że niechętnie nastawiony do zespołów cudzoziemskich, stanowiących konkurencję dla aktorów polskich, podkreślał, iż Kurz dysponował gronem „dobrze dobranych śpiewaków Włoskiej Opery Buffa”¹²⁴. Zespół włoski inaugurował działalność teatru narodowego w gmachu Pałacu Radziwiłłów wystawiając 30 kwietnia operę *L'amore artigiano* (libretto Carlo Goldoni, muzyka Florian Leopold Gassmann). Następną operą *Il finto pazzo per amore* (libretto Tommaso Mariani, muzyka Antonio Sacchini) odniosła prawdziwy sukces. Wystawiano ją w Warszawie przez dwa lata pod rząd, a „Taniec Polski z muzyką Sacchiniego, tak był powszechnie upodobanym, że go bardzo długo i potem po całym kraju nucono”¹²⁵. Zdaniem Zbigniewa Raszewskiego rzecz warta zapamiętania, gdyż trzy lata później opera Sacchiniego miała odegrać bardzo ważną rolę w życiu Wojciecha Bogusławskiego¹²⁶. Była ona bowiem pierwszą operą włoską i drugą cudzoziemską przełożoną i przystosowaną przez Bogusławskiego do wystawienia w języku polskim pod tytułem *Dla miłości zmyślane szaleństwo*. W roku 1776 Włosi wystawili dzieła *opery seria*¹²⁷. Był to, jak zaznaczył Bogusławski „rodzaj wcale nowego widowiska”¹²⁸. I miał rację, gdyż *operę seria* publiczność warszawska oglądała poprzednio za czasów saskich. Ostatni tego typu spektakl odbył się w 1763 r.¹²⁹

¹²⁴ W. Bogusławski, *Dzieje Teatru Narodowego...*, s. 7.

¹²⁵ Tamże, s. 8.

¹²⁶ Z. Raszewski, *Bogusławski*, t. I, Warszawa 1972, s. 69.

¹²⁷ *Il Demofoonte* (Pietro Metastasio, Giovanni Paisiello), *Didone abbandonata* (Metastasio, Pasquale Anfossi), *Il geloso in cimento* (Giovanni Bertati, Anfossi), *Orfeo ed Euridice* (Ranieri de Calzabigi, Gluck) – A. Żórawska-Witkowska, *Muzyka na dworze i w teatrze...*, s. 123.

¹²⁸ W. Bogusławski, *Dzieje Teatru Narodowego...*, s. 11.

¹²⁹ A. Żórawska-Witkowska, *Muzyka na dworze i w teatrze...*, s. 205–206.

Wprowadzenie tego gatunku na warszawską scenę w drugiej połowie lat siedemdziesiątych XVIII w. podbiło serca słuchaczy i okazało się prawdziwą żyłą złota.

Trudno jest opisać, trudniej jeszcze uwierzyć, chyba tym którzy to pamiętają; z jakim uniesieniem przyjętym został ten nieznajomy dotąd rodzaj śpiewania. Powszechny wówczas zapal Publiczności, nieledwo by porównać można z owym nadludzkim prawie uwielbieniem z jakimś niegdyś Grecja dla zapaśników olimpijskich widowisk stawiała posągi ku nieśmiertelnej ich sławie! W trójnasób pomnożona opłata na wszystkie miejsca, nie wstrzymywała ciekawych. Opery: *Dido*, *Demofontes*, *Eurydyka*, lubo na szczupłej scenie, okazale jednak i bardzo kosztownie wystawiane, nie tylko wracały Przedsiębiorcom poniesione wydatki, ale nadto stały się niejako złoto-ciągim, wlewającym bogactwa całej Publiczności do ich kieszeni¹³⁰.

Niewątpliwie jedną z przyczyn owego sukcesu był fakt, że w operach tych, z trupą włoską występowali gościnnie tej miary śpiewacy co Caterina Bonafini i Giuseppe Campagnucci. Zachwyty publiczności warszawskiej operą włoską nie był jednak długotrwały. Zawinił tu być może dobór repertuaru. Spektakle „zaczynały swoją jednostajnością powszednieć”¹³¹ i trupa włoska sprowadzona przez Kurza zakończyła swoją działalność w 1777 r.

Trzecim zespołem włoskim, który w dziejach sceny narodowej występował w Warszawie, była grupa śpiewaków zorganizowana w maju 1780 r. przez antreprenera Michała Bizestiego. Artyści występowali regularnie do stycznia roku 1781, czyli do momentu ogłoszenia przez antreprenera bankructwa. Po upadku antreprzyzy Bizestiego Włosi, którzy pozostali w Warszawie, dawali jeszcze sporadycznie spektakle publiczne. Szczególnym upodobaniem warszawskiej publiczności cieszyły się: *La frascatana* (libretto Filippo Livigni, muzyka Giovanni Paisiello), *La scuola de' gelosi* (libretto Caterino Mazzola, muzyka Antonio Salieri), *L'italiana in Londra* (libretto Giuseppe Petrosellini, muzyka Domenico Cimarosa). Szczególnym upodobaniem

¹³⁰ W. Bogusławski, *Dzieje Teatru Narodowego...*, s. 11.

¹³¹ Tamże, s. 14.

wśród publiczności cieszył się Giovanni Battista Brocchi, co odnotował Bogusławski, wspominając, że

ku końcowi 1780 roku, przejeżdżający z Petersburga przez Warszawę Śpiewacy Włoscy, między którymi osobliwie utalentowany basista Brocchi, pięknym śpiewem i najdoskonalszą krotocwilną mimiką wszystkich zachwycił; wystawili byli trzy najnowsze wówczas opery *Fraskatankę*, *Szkołę zazdrosnych* i *Włoszkę w Londynie*; które niezmiernie lubione jeszcze od publiczności zapomnianymi być nie mogły¹³².

Niebawem te trzy opery przystosował Bogusławski na potrzeby sceny polskiej. Dnia 28 maja 1781 r. zespół włoski zaprezentował słynne już na całą Europę dzieło Pergolesiego *La serva padrona*, należy jednak zauważyć, że już od kilku miesięcy opera ta była wystawiana na scenie warszawskiej przez artystów polskich¹³³.

Próbę zorganizowania zespołu operowego podjął w 1783 r. chwilowy antreprenier sceny warszawskiej książę Jerzy Marcin Lubomirski. Książę zaangażował troje śpiewaków włoskich, których zamierzał połączyć z przebywającym wówczas w Warszawie zespołem niemieckim. Ewentualne problemy z obsadą planował rozwiązać poprzez wprowadzenie zasady, iż primadonny włoska i niemiecka śpiewałyby na zmianę. „Z powodu załamania się antrepriży Lubomirskiego nie doszło jednak do żadnej premiery operowej w tym składzie”¹³⁴. Mimo to warto podkreślić, że jeden spośród trójki śpiewaków zaangażowanych przez Lubomirskiego, Domenico Tonioli, pozostał w Warszawie na stałe i uczył śpiewu w Szkole Dramatycznej, otwartej w 1811 r.

Kolejny zespół operowy skompletowano w 1784 r. Kierownikiem tej trupy był Francesco Zappa. Zespół działał do końca 1785 r. wystawiając około 20 premier operowych. W ówczesnej prasie odnotowano, że

¹³² Tamże, s. 32.

¹³³ Starsza literatura przedmiotu podaje, że wystawiona przez Włochów w 1781 r. opera *La serva padrona* była kompozycją Paisiella. Ze zdaniem tym nie zgadza się A. Żórawska-Witkowska, *Muzyka na dworze i w teatrze...*, s. 261.

¹³⁴ Tamże, s. 127.

wszyscy, którzy nie tylko za tego panowania, ale i za przeszłego zwykli byli nie opuszczać teatralnych rozrywek, uznali z podziwieniem, iż tak wdzięcznych głosów i doskonałości nigdy tu w Warszawie nie słyszeli¹³⁵.

Przytaczająca ten cytat literatura przedmiotu podkreśla jednak, że owa opinia o zaletach śpiewaków włoskich była sformułowana na wyrost¹³⁶. Niezależnie od rzeczywistych możliwości śpiewaków włoskich, notatka jest mimo wszystko śladem ówczesnego nastawienia warszawskiej publiczności wobec trupy włoskiej. Byś może widzowie tak oczekiwali *opery buffa*, że byli gotowi przymknąć oko na pewne słabości wokalne artystów, tym bardziej że w repertuarze zespołu włoskiego, prezentowanym na scenie warszawskiej w 1785 r., znalazły się popularne wówczas dzieła *opery buffa* wystawiane na scenach europejskich. Niewątpliwie największą atrakcją była opera *Il barbiere di Siviglia* skomponowana przez Paisiella do libretta Petroselliniego. Dzieło to zaprezentowano po raz pierwszy w 1782 r. na dworze carycy Katarzyny II w Petersburgu i od tej pory królowało ono na afiszach teatrów europejskich aż do 1816 r., kiedy to zostało brutalnie wyparte przez wersję skomponowaną przez Gioacchino Rossiniego. Scena warszawska znalazła się w pierwszej piątce teatrów europejskich, które wystawiły tę operę. Podobny sukces wśród publiczności warszawskiej odnosiła, podbijająca od 1782 r. sceny europejskie, opera skomponowana przez Giuseppe Sartiego *Fra i due litiganti il terzo gode* (libretto Carlo Goldoni). W teatrze na placu Krasińskich wznawiano również wielokrotnie dzieło Domenica Cimarosi *Giannina e Bernardone* (libretto Filippo Livigni). W sezonie 1784–1785 widzowie warszawscy mogli także obcować z *operą seria*. W 1784 r. odbyła się premiera opery *Piramo e Tisbe* (libretto Marco Coltellini, muzyka Venanzio Rauzzini), w roku zaś 1785 wystawiono *Giulio Sabino* (libretto Pietro Giovannini, muzyka Sarti). Jak zaznacza Wierzbicka-Michalska

wydaje się, że pierwsze z tych dzieł miało powodzenie i to zachęciło antreprenera do przygotowania drugiej opery. Miał jednak wątpliwości, czy

¹³⁵ Tamże, s. 129.

¹³⁶ K. Wierzbicka-Michalska, *Teatr w Polsce...*, s. 139; A. Żórawska-Witkowska, *Muzyka na dworze i w teatrze...*, s. 129.

jego zespół dobrze wywiąże się z tego zadania. Anonsując więc premierę prosił publiczność „o wyrozumiałość i o wybaczenie błędów, które mogłyby się zdarzyć w egzekucji tego drama, którego muzyka przez autora była zrobiona dla aktorów, których głos różnił się od głosu tutejszych”¹³⁷.

Do *oper seria* Włosi powrócili w 1787 r., wykorzystując pobyt w Warszawie ówczesnej gwiazdy włoskiej wokalistyki Brigidy Banti. Odbyły się wówczas premiery oper *Ariarte* (libretto Ferdinando Morretti, muzyka Angelo Tarchi), *Elpinice* (autor libretta nieznany, muzyka Giuseppe Giordani¹³⁸), *La vestale* (autor libretta nieznany, muzyka Giordani¹³⁹). Obecna na premierze *Elpinice* Urszula Mniszchowa, wyraziła swoje wątpliwości co do strony dramatycznej tego utworu: „Banti dała nam wczoraj operę *Królowej Kandii* dość lichą i bez sensu, ale w niej kilka pięknych arii”¹⁴⁰.

Operową ucztą uraczył Teatr Narodowy swoją publiczność w latach 1789–1791, a to za sprawą zespołu Domenica Guardasoniego. Od czasu swojego pierwszego pobytu w Warszawie, w roku 1774, Guardasoni zasłynął w obszarze wiedeńskiej kultury muzycznej przede wszystkim jako producent teatralny. W roku 1786 współuczestniczył w wystawieniu w Pradze *Wesela Figara*, a w roku 1787 r. przygotował w operze praskiej światową prapremierę *Don Giovanniego*. Po tym sukcesie przejął pełną kontrolę nad występami opery włoskojęzycznej w Pradze i w Lipsku¹⁴¹. Następnie przyszła kolej na Warszawę, do której przedsiębiorczy impresario przybył z, jak to określił Bogusławski, wybornie dobraną operą włoską, która „doskonałych mająca śpiewaków, najnowsze wystawiała opery i niewysłowione sprawiała Publiczności

¹³⁷ K. Wierzbicka-Michalska, *Teatr w Polsce...*, s. 150.

¹³⁸ „Afisz z 26 I 1787 [...] anonsujący warszawską premierę opery wyminienia jako kompozytora wyłącznie G. Giordaniego (zw. Giordaniellem)” – A. Żórawska-Witkowska, *Muzyka na dworze i w teatrze...*, s. 261.

¹³⁹ „L. Bernacki [...] sugeruje, że kompozytorem mógł być Giovanni (a w istocie Venanzio) Rauzzini, tymczasem oba inwentarze teatru warszawskiego wymieniają partyturę z muzyką G. Giordaniego” – tamże.

¹⁴⁰ Cyt. za: K. Wierzbicka-Michalska, *Teatr w Polsce...*, s. 150.

¹⁴¹ I. Woodfield, *Mozart's Cosi fan tutte. A compositional history*, Woodbridge 2008, s. 183.

zadowolenie”¹⁴². Jak zaznacza Żórawska-Witkowska w skład trupy Guardasoniego wchodzili

wówczas artyści, dla których Mozart napisał swe największe partie operowe: Caterina Micelli (pierwsza wykonawczyni partii Donny Elwiry), Antonio Baglioni (pierwszy odtwórca partii Don Ottavia), Luigi Bassi (pierwszy Don Giovanni), [...] Felice Ponziani (pierwszy Figaro i Loperello)¹⁴³.



Ryc. 10. Portret Brigidy Banti

Źródło: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Brigida_Banti.jpg
(dostęp: 28.06.2019)

¹⁴² W. Bogusławski, *Dzieje Teatru Narodowego...*, s. 62–63.

¹⁴³ A. Żórawska-Witkowska, *Muzyka na dworze i w teatrze...*, s. 132.

Wśród zaprezentowanych przez włoski zespół dzieł znalazł się wystawiony jesienią 1789 r. *Don Giovanni* (*Il dissoluto punito, ossia Il Don Giovanni*) Mozarta do libretta Lorenzo Da Ponte¹⁴⁴. Publiczność warszawska zachwycła się również dziełem Antonia Salieriego *Axur, re d'Ormus* (libretto Pierre Augustin Caron de Beaumarchais i Lorenzo Da Ponte). Zespół Guardasoniego wystawił też dwie opery spółki Vincente Martin y Soler – Lorenzo Da Ponte *L'arbore di Diana* i *Una cosa rara*.

Ostatnim zespołem włoskim, który w dobie panowania Stanisława Augusta Poniatowskiego przybył do Warszawy, była trupa Giuseppe Pellattiego. Zespół przebywał w stolicy od wiosny 1792 do końca maja 1793 r. i – jak wynika z relacji – nie reprezentował poziomu swoich poprzedników, wystawiał opery „niewielkie sprawiwszy wrażenie”¹⁴⁵. Tego typu opinia, wyrażona przez Bogusławskiego, nie była odosobniona. Wydaje się jednak, że nie była to ocena sprawiedliwa. Wszak w skład zespołu wchodziła Adrianna Ferraresi Del Bene oraz konkurująca z nią o tytuł primadonny Anna Benini. Ta druga pozyskała spore grono wielbicieli, do których zaliczał się także Stanisław August. Ferraresi zaś doczekała się bezwzględnej krytyki ze strony podróżującego wówczas po Polsce Friedricha Schulza. Jednak, jak wynika z relacji, Schulz zwracał uwagę nie tyle na walory wokalne artystki, ile na jej wygląd i umiejętności aktorskie, twierdząc, iż była

kobietą o niezgrabnej figurze, z twarzą spłaszczoną, która [...] na grubyh nogach kaczkowato się suwając, dwiema ogromnymi łapami z kolei to lewą, to prawą pierś wciskała i z góry w dół przecinała powietrze¹⁴⁶.

¹⁴⁴ Karyna Wierzbicka-Michalska twierdzi, iż na warszawskiej premierze *Don Giovanni*o partii Donny Elwiry nie wykonywała Caterina Micelli, ale Antonia Spezioli, partię zaś Zerliny śpiewała „zapewne Luigia Crespi” – K. Wierzbicka-Michalska, *Teatr w Polsce...*, s. 217. Ian Woodfield jest natomiast zdania, że partię Donny Elwiry wykonywała Antonia Spezioli, a partię Zerliny być może Caterina Micelli – I. Woodfield, *Performing Operas for Mozart: Impresarios, Singers and Troupes*, Cambridge 2012, s. 103.

¹⁴⁵ W. Bogusławski, *Dzieje Teatru Narodowego...*, s. 73.

¹⁴⁶ F. Schulz, *Podróże Infantczyka z Rygi do Warszawy i po Polsce w latach 1791–1793*, Warszawa 1956, s. 289.

Takie wrażenie na inflanckim turyście wywarła śpiewaczka, dla której Mozart komponował arie i dla której umiejętności scenicznych stracił głowę nie kto inny, tylko sam Lorenzo Da Ponte, znany – tak jak Giacomo Casanova – z uwielbienia dla kobiecych przymiotów. Ten niekoronowany król operowych librecistów wspominał w swoich pamiętnikach, iż Ferraresi była kobietą, której

głos był zachwycający, jej metoda nowa i cudownie wzruszająca; nie miała bardzo ładnej powierzchowności i nie była bardzo dobrą aktorką, ale miała dwoje przepięknych oczu, nader powabne usta, toteż niewiele było oper, w których by się niezmiennie nie podobała¹⁴⁷.

Zespół Pellattiego wystawiał w Warszawie *opery buffa*, wśród których dominowały dzieła kompozycji Cimarosi i Paisiella.

10. Gwiazdy operowe na scenie Teatru Narodowego

Niezależnie od angażowanych na potrzeby Teatru Narodowego zespołów włoskich, na warszawskiej scenie występowały również ówczesne wielkie gwiazdy włoskiej sceny operowej, dając indywidualne recitale lub uatrakcyjnając włoskie spektakle operowe. Warszawa leżała na trasie Włochy–Wiedeń–Petersburg, często uczęszczanej przez wielkich artystów operowych, którzy – jeśli tylko mogli odpowiednio powiększyć swoje gaże otrzymane w Petersburgu na dworze Katarzyny II – chętnie zatrzymywali się przejazdem w stolicy Rzeczypospolitej. Do takich gwiazd należał z pewnością mistrz włoskiej opery komicznej, tenor Filippo Laschi, występujący w Warszawie w pierwszej połowie 1766 r., o którym Jakubowski w liście do Braniczkiego informował, że jest podziwiany przez warszawski świat artystyczny¹⁴⁸. Dziesięć lat później Warszawa gościła znaną z talentu i urody, wspomnianą już sopranistkę Bonafini i towarzyszącego jej kastrata Campagnucciego. Bonafini podążała do Petersburga i na

¹⁴⁷ L. Da Ponte, *Pamiętniki*, przeł. J. Popiel, Kraków 1977, s. 159–160.

¹⁴⁸ *Listy Wojciecha Jakubowskiego...*

prośbę Stanisława Augusta zatrzymała się na kilka miesięcy w Warszawie. Artyści występowali w prezentowanych przez zespół Guardasoniego *operach seria*. W jednej z nich, *Didone abbandonata* Pasquale Anfossiego, Bonafini oczarowała rok wcześniej wenecką publiczność na prapremierze tego dzieła w Teatro San Moisè. Partię Dydony primadonna wykonała również w Warszawie. Lorenz Mitzler, krytyk muzyczny warszawskiego „Monitora” pisał po spektaklu, że Bonafini ma „piękny głos, śpiewa bardzo dobrze, a jej przystojna figura wyraża czyny i myśli królowej tak doskonale, że rozkoszą jest słyszeć ją śpiewającą jako Dido”¹⁴⁹. Bonafini powróciła do Warszawy na początku lat osiemdziesiątych i od lipca 1782 r. do kwietnia roku 1783 miała status artystki zaangażowanej na potrzeby dworu królewskiego, ograniczając tym samym do minimum swoje występy publiczne. Honory czynione śpiewaczce przez króla, apanaże jakie otrzymywała hojnie ze szkatuły królewskiej oraz kaprysy artystki bulwersowały warszawską opinię publiczną¹⁵⁰.

Od połowy marca do połowy kwietnia 1784 r. gościła na dworze królewskim portugalska primadonna, występująca we włoskim repertuarze, Luiza Todi. Artystka uważana była wówczas za jedną z najwybitniejszych śpiewaczek europejskich. Rok wcześniej pisano dość obszernie na łamach „Pamiętnika Politycznego i Historycznego” o jej występach w Paryżu. Podkreślono, że „głos pani Todi jest pełny, wspinały, wdzięczny i ujmujący. Spuszcza ona go bardzo nisko i podnosi wysoko w owych ariach, na które się czasem odważa”¹⁵¹. Zdaniem „Gazety Warszawskiej”, śpiewaczka ta obdarzona była „głosem, którym ją nikt w Europie nie przewyższa [...]”¹⁵². 2 kwietnia 1784 r. wykonane zostało na Zamku, z udziałem śpiewaczki, oratorium Giovanniego Paisiella *La passione di Gesù Cristo*. Chórem i orkiestrą kierował sam kompozytor.

¹⁴⁹ Cyt. za: A. Żórawska-Witkowska, *Muzyka na dworze i w teatrze...*, s. 123.

¹⁵⁰ Tamże, s. 127.

¹⁵¹ „Pamiętnik Polityczny i Historyczny Przypadków, Ustaw, Osób, Miejs i Pism wiek nasz szczególnie interesujących” 1783, t. II, s. 187.

¹⁵² „Gazeta Warszawska” 1784, nr 29.

W roku 1785 z przebywającym w Warszawie włoskim zespołem operowym Zappy występowali gościnnie, znany już warszawskiej publiczności z wcześniejszych występów i przez nią uwielbiany, Giovanni Battista Brocchi oraz najwybitniejszy ówczesny kastrat Luigi Marchesi, zwany także Marchesinim. Michał Kleofas Ogiński pisał, że

już pierwsze dźwięki jego głosu, wydawane, gdy wchodził na scenę, nie miały w sobie nic przykrego; już to samo dawało mu przewagę nad innymi sopranami, którzy rozpoczynając swoją partię, zanim się rozśpiewają, wydają zwykle kilka dźwięków przeszywających i niemiłych. Powierzchność Marchesiego też przemawiała na jego korzyść. Bardzo dobry aktor, gruntownie znający muzykę, nadawał swemu głosowi podziwu godną modulację, wydając wzruszające dźwięki, które zwłaszcza w adagio poruszały wszystkich słuchaczy¹⁵³.

Od czerwca 1786 do czerwca 1787 r. gościła w Warszawie wybitna włoska sopranistka Brigida Banti. Artystka śpiewała zarówno na dworze królewskim, jak i na scenie publicznej. W Teatrze Narodowym występowała razem z włoskim zespołem operowym, prezentującym *operę seria*. 10 września 1786 r. gwiazda stała się bohaterką skandalu, gdyż

kiedy wszystkie miejsca prawie napelnione były, a wyborna śpiewaczka Banti, kontentując swym głosem Publiczność, dostrzegła w łóżach drugiego piętra jakąś niebaczność na jej się w głosie wysilanie, za czym, przestawszy nieco na Teatrum dalszego śpiewania, w głos się z tym odezwała wyrazem, że łatwiej się wyśmiewać aniżeli śpiewać i zapraszała w łóżach będących na swoje miejsce¹⁵⁴.

Publiczność była postawą śpiewaczki oburzona, a wyrażoną przez spektatorów gwizdami opinię podzieliły „Gazeta Warszawska” oraz władze miasta.

Tym nieprzyzwoitym Publiczności obrażeniem, nie tylko zaraz wyświ-staną została, ale też wyniósłszy się z Teatrum, tak mocno na siebie oburzyła wszystkich, że JP. Gurowski Marszałek W. W. X. Lit. sprawujący

¹⁵³ M. K. Ogiński, *Listy o muzyce*, wyd. T. Strumiłło, Kraków 1956, s. 85.

¹⁵⁴ „Gazeta Warszawska” 1786, nr 74.

Jurysdykcją, czując Powszechności krzywdę, posłał zaraz z naganą tej śmiałości do tejsze śpiewaczki, i z nakazem, żeby nie bawiąc wróciwszy się na Teatrum, publicznie swój grzech wyznała, i przeproszeniem błąd zamazała; inaczej przymuszonym będzie z powinności Jurysdykcji, gwałtowniejszym rozkazem nakłonić ją do swego wypełnienia nakazu¹⁵⁵.

Włoskiej gwieździe, bezsilnej wobec obowiązującego prawa, nie pozostało nic innego jak tylko dostosować się do polecenia władzy. Publiczność zaś „kontenta z satysfakcji, Jmci Panu Marszałkowi W. Lit. składała dzięki”¹⁵⁶.

Na drugi dzień po tym incydencie wystosowana została przez marszałka, wspomniana już wcześniej, specjalna *Rezolucja* zabraniająca artystom niestosownych zachowań wobec publiczności.

11. Charakterystyka dzieł operowych wystawianych na scenie Teatru Narodowego w latach 1765–1795

W okresie panowania Stanisława Augusta Poniatowskiego zespoły cudzoziemskie wystawiły na deskach teatru publicznego co najmniej 187 dzieł operowych, z czego ponad sto tytułów zaprezentowały trupy włoskie¹⁵⁷. Dominującym gatunkiem w muzycznym repertuarze scenicznym poszczególnych zespołów była opera komiczna w różnych odmianach. Przewaga tego gatunku w programie sceny publicznej wynikała nie tylko z faktu, iż był on bardziej, niż *opera seria*, przyswajalny dla szerokiej publiczności i bardziej niż ona wpisywał się klimatem w swobodną atmosferę panującą na widowni. *Opera seria* wymagała odpowiedniej obsady wokalne, o którą było trudno w poszczególnych zespołach wędrownych, przemierzających Europę. Poza tym jakiejkolwiek inscenizacje *opery seria* na ogół wymagały, ze względów widowiskowych, należytej oprawy scenicznej i zaplecza technicznego, choćby dla efektów specjalnych. To zaś pomnażało koszty, na które rzadko było stać jakąkolwiek

¹⁵⁵ Tamże.

¹⁵⁶ Tamże.

¹⁵⁷ Repertuar operowy tego okresu omówiła A. Żórawska-Witkowska, *Muzyka na dworze i w teatrze...*, s. 232–238.

antrepryzę. Obok nielicznych *oper seria*, warszawska publiczność miała więc okazję obcować z dziełami czołowych wówczas kompozytorów *opery buffa* (Giovanni Paissello, Domenico Cimarosa, Pasquale Anfossi, Nicolo Piccini), *opéra-comique* (André Ernest Grétry, François-André Philidor, Pierre-Alexandre Monsigny, Egidio Romoaldo Duni) i *singspielu* (Johann Adam Hiller, Karl Ditters von Dittersdorf, Wolfgang Amadeus Mozart). Jak twierdzi Andrzej Kapłon, zespoły włoskie grały „niemal wszystkie najlepsze opery słynnych XVIII-wiecznych kompozytorów”, a „znaczna liczba tych dzieł należała do obiegowego repertuaru europejskiego”¹⁵⁸. Przynależność gatunkowa poszczególnych dzieł była różnorodna: *intermezzo*, *azione comica*, *farsa per musica*, *opera comica*, *dramma giocoso*, *dramma ridicolo*, *dramma serio per musica*, *dramma eroicomico*¹⁵⁹.

Warszawskiej scenie nie brakowało dzieł pierwszej jakości. Spośród popularnych wówczas w Europie *oper seria* wystawiono dwie opery do libretta Metastasia: *Il Demofonte*, z muzyką prawdopodobnie Paisiella i *Didonee abbandonata*, z muzyką Anfossiego. Włosi zaprezentowali również oklaskiwaną w Wiedniu operę *Axur, re d'Ormus* (muzyka A. Salieri, libretto P. A. Beaumarchais i L. Da Ponte), zespół zaś francuski, ciesząc się już od prawie stu lat powodzeniem, operę pastoralną *Acis et Galatée* (Lully, Jean Galbert Campistron). Z oper komicznych zaprezentowano warszawskiej publiczności trzy arcydzieła Mozarta, zespół włoski wystawił *Don Giovanniego*, a zespoły niemieckie *Die Entführung aus dem Serail* i *Die Zauberflöte*. W 1781 r. warszawiacy mieli okazję zobaczyć *Die Jagd* (muzyka Johan Adam Hiller, libretto Christian Felix Weisse). Dzieło to miało prapremierę w roku 1770 w Weimarze, uważane jest za jeden z najważniejszych *singspieli*, jakie powstały u zarania tego gatunku. Do chwili wystawienia *Wolnego strzelca* w 1821 r., uchodziło za być może najpopularniejszą z oper niemieckich¹⁶⁰. Zespół niemiecki uraczył warszawiaków także jednym z najzabawniejszych *singspieli* wiedeńskich *Der Doktor und der Apotheker* (muzyka Dittersdorf, libretto Johann Gottlieb Stephanie). Spośród podbijających sceny europejskie oper Duniego, zespoły

¹⁵⁸ A. Kapłon, *Warszawskie libretta opery „LA CONTADINA IN CORTE”*, „Pamiętnik Literacki” 1991, z. 2, s. 197.

¹⁵⁹ Tamże, s. 198.

¹⁶⁰ B. Grun, *Dzieje operetki*, Kraków 1974, s. 55.

francuskie zaprezentowały w Warszawie m.in.: *Les deux chasseurs et la laitière* i *Le peintre amoureux de son modele* (libretto Louis Anseaume) oraz *Ninette à la cour* (Charles Simon Favart). Nie zabrakło również najwybitniejszych dzieł wielce popularnego we Włoszech kompozytora hiszpańskiego Martina y Solera, zwanego „Mozartem z Walencji”. Zespół włoski wystawił dwie jego opery: *L'arbore di Diana* i *Una cosa rara*, obie skomponowane do libretta autorstwa Da Ponte. Publiczność warszawska mogła zobaczyć także, zyskującą rozgłos w Europie, operę Domenico Cimarosy *L'italiana in Londra* (libretto Giuseppe Petrosellini). Nie zabrakło też najbardziej popularnej opery przedstawiciela szkoły neapolitańskiej Pasquale Anfossiego, *La finta giardiniera* (libretto Ranieri de Calzabigi).

Jest prawdopodobne, że w repertuarze operowym Teatru Narodowego znalazły się również dzieła pisane specjalnie z myślą o scenie warszawskiej. Zdaniem Żórawskiej-Witkowskiej w Warszawie powstać mogły dwie opery włoskie¹⁶¹ i trzy opery francuskie¹⁶². Z pewnością natomiast, zaznacza badaczka, powstał w Warszawie i tu miał w 1781 r. „swą pierwszą prezentację” *singspiel* pt. *Der Wunsch mancher Mädchen* Karla Hankego (libretto Ludwig Zehnmark)¹⁶³.

Wiadomo, że o jakości dzieła operowego stanowi nie tylko jego strona muzyczna i wizualna, ale również dramatyczna. Libretto tworzy fundament każdej opery, bez niego muzyczna warstwa dzieła może być niezrozumiała. Umiejętnie poprowadzona akcja dramatyczna daje szansę zrozumienia utworu niezależnie od tego, w jakim języku jest on wykonywany. Twórcami librett większości oper wystawianych przez zespoły cudzoziemskie na scenie Teatru Narodowego, byli ówczesni mistrzowie tego gatunku, tacy jak: Pietro Metastasio, Lorenzo Da Ponte, Rainieri de Calzabigi, Carlo Goldoni, Louis Anseaume, Jean Michel Sedaine, Charles-Simon Favart, Philippe Néricault Destouches, Jean-François Marmontel, Gottlieb Stephanie.

¹⁶¹ „Dla Warszawy powstać mogły tylko 2 opery włoskie: *Il Don Giovanni* Albertiniego oraz *L'impresario* Persichiniego” – A. Żórawska-Witkowska, *Muzyka na dworze i w teatrze...*, s. 233.

¹⁶² „Jedyne 3 opery francuskie, jakie mogły powstać w Warszawie, to: *Fleur dépine* i *A qui mieux, mieux* z muzyką Pasquy oraz *Les amours de Bastien et Bastienne* skomponowane przez Gaitana” – tamże, s. 234.

¹⁶³ Tamże.

Należy podkreślić, że w wielu wypadkach prezentowane dzieła ukazały się na rok lub dwa przed prezentacją na scenie warszawskiej. Tak było w przypadku *Die Entführung aus dem Serail* i *Die Zauberflöte* Mozarta. Co najmniej 18 z nich trafiło do Warszawy następnego roku po prapremierze, jak np. *Il Demofonte* Paisiella i *Didone abbandonata* Anfossiego. Jeśli zaś chodzi o tytuły starsze, osłuchane, to wiele z nich było prawdziwymi przebojami, cieszącymi się w Europie niesłabnącym powodzeniem, czego przykładem była *La serva padrona* Pergolesiego, wystawiona w Warszawie niemal 50 lat po prapremierze¹⁶⁴. O ile więc publiczność Teatru Narodowego mogła mieć pretensje dotyczące jakości inscenizacji niektórych oper, o tyle nie mogła narzekać, że pod względem doboru repertuaru komicznego scena warszawska pozostaje w tyle za teatrami Wenecji, Wiednia, Berlina czy Petersburga. Brakowało natomiast w warszawskim repertuarze francuskiej *opery seria* – wyjątek stanowiła wystawiona w 1777 r. *pastorale héroïque* Lully'ego pt. *Acis et Galatée*. Nie ulega natomiast wątpliwości, że pod względem liczby wystawianych dzieł operowych Warszawa znajdowała się w ścisłej czołówce europejskiej. Jeśli bowiem do owych 187 oper prezentowanych przez zespoły cudzoziemskie dodamy 58 oper przygotowanych w języku polskim przez zespół Aktorów Narodowych, to okaże się, że w latach 1765–1794 Scena Narodowa wystawiła co najmniej 245 tytułów operowych. W tym samym okresie dwa teatry cesarskie w Wiedniu wystawiły ich około 360, siedem zaś teatrów Weneckich około 440¹⁶⁵.

Przez prawie trzydzieści lat, z przerwą przypadającą na lata 1767–1773, mieszkańcy Warszawy mieli okazję obcować ze sztuką operową. Nie był to wrywkowy przegląd obowiązujących w Europie trendów, ale w miarę regularny kontakt z ogólnoeuropejskim kanonem operowym. Poziom widowisk z pewnością nie dorównywał najlepszym teatrom Włoch, Wiednia czy Paryża, był jednak na tyle dobry, iż – jak twierdził Wojciech Bogusławski – „Publiczność Warszawska nad wszystkie inne widowiska Muzykę i śpiewanie przekłada”¹⁶⁶.

¹⁶⁴ Tamże, s. 233.

¹⁶⁵ Tamże, s. 242.

¹⁶⁶ *Doniesienie teatralne*, „Dodatek do Gazety Warszawskiej” 1807, nr 64 [11 sierpnia, wtorek], s. 993–994.

12. U progu polskiej sceny operowej

Wiadomo, że Stanisław August Poniatowski cenił sobie teatr operowy, zwłaszcza operę włoską. Z rezerwą podchodził do wystawiania dzieł operowych w języku polskim, głównie – jak się wydaje – ze względu na krytyczną ocenę możliwości wokalnych polskich artystów, a być może z powodu panującego powszechnie przesądu, „ubliżającemu” – jak to określił Bogusławski – „Polakowi zdolności do oper”¹⁶⁷. Był natomiast król zdecydowanym sceptykiem w kwestii tłumaczenia obcych dzieł operowych na język polski. Przypomnę tylko, iż decyzję Bogusławskiego o wystawieniu opery *La frascata* po polsku powszechnie ganiono i wyszydzano, a w „sercu Monarchy” wzbudziła ona „niespokojność”¹⁶⁸. Generalnie rzecz biorąc król wołał, aby wykonywanie oper powierzyć zagranicznym kompaniom¹⁶⁹.

Całkowicie odmienne stanowisko w tym względzie zajmował Wojciech Bogusławski kierujący, w interesującym nas okresie, dwukrotnie Teatrem Narodowym – w latach 1783–1785 i 1790–1794. „Ojciec” teatru polskiego był nie tylko miłośnikiem sztuki operowej, ale także jej wytrawnym znawcą. Orientował się w ówczesnych operowych trendach, czemu niejednokrotnie dawał wyraz w swojej publicystyce¹⁷⁰. W przeciwieństwie do Stanisława Augusta Poniatowskiego, który „chciał słuchać oper po włosku”, Bogusławski „chciał oprzeć byt Teatru Narodowego na operze”¹⁷¹. Za tym zamiarem Bogusławskiego przemawiały względy komercyjne oraz osobiste fascynacje teatrem operowym zarówno pod względem artystycznym, jak i estetycznym. Niestety, jeśli pominąć nieliczne dzieła powstające w ośrodkach magnackich, typu Słonim, to rodzimego wzorca w tym względzie nie było. Pozostawał zatem dominujący w Europie wzorzec włoski lub francuski. Paradoksalnie to właśnie cudzoziemiec, były aktor i śpie-

¹⁶⁷ W. Bogusławski, *Dzieje Teatru Narodowego...*, s. 18.

¹⁶⁸ Tamże, s. 32.

¹⁶⁹ Afisze Teatru Narodowego.

¹⁷⁰ Więcej na ten temat patrz: K. Lisiecka, *Wojciech Bogusławski i teatr operowy*, [w:] *Wojciech Bogusławski in memoriam*, red. M. Bajer, D. Kamińska, Gołęczewo 2007.

¹⁷¹ Z. Raszewski, *Bogusławski*, Warszawa 1982, s. 132.

wak goszczącej w Warszawie trupy francuskiej, Louis de Montbrun, „który posiadał muzykę, który sam francuskie śpiewaczki do ówczesnych Oper sposobił, chciał koniecznie i Polakom nadać ten talent”¹⁷². Montbrun, gdy pełnił w roku 1778 przez kilka miesięcy funkcję antreprenera Teatru Narodowego, nakłonił Bogusławskiego do pracy nad tekstem pierwszej polskiej opery wystawionej na scenie publicznej, jaką była *Nędza uszczęśliwiona*, oraz zainspirował go do tłumaczenia na język polski obcych librett operowych. Bogusławski owej inspiracji uległ niemal natychmiast, wierząc w możliwość stworzenia przez polskich artystów poważnej konkurencji dla zespołów cudzoziemskich.

Wówczas to przysłała do głowy mojej pierwsza myśl, że zaprowadzeniem Włoskiej Opery, mógłbym i rodakom uczynić przysługę i wystawić niejako tarczę, zasłaniającą Ojczyzną Scenę, przeciwko obcych przemocy. Powierzyłem tę myśl Przedsiębiorcy Teatru, która że nowe zapowiadała zyski, nie mogła przeto nie być przyjętą¹⁷³.

Przystąpił do „przepolszczania” wystawianej przed laty w Warszawie opery *Il finto pazzo per amore* (libretto Tommaso Mariani, muzyka Antonio Sacchini). „Wybrałem i przełożyłem Operę z Muzyką Sacciniego *Dla miłości zmyślane szaleństwo*, która przed dwoma laty, w języku włoskim bardzo upodobaną była, i której śpiewy jeszcze powtarzano po mieście”¹⁷⁴. Dzieło zostało wystawione w 1779 r. w nowym gmachu teatralnym na placu Krasińskich.

W kilkanaście dni po otwarciu Teatru, dano Włoską Operę *Zmyślane szaleństwo*. Śpiew pierwszej polskiej Operetki [*Nędza uszczęśliwiona* – G.M.] zadziwił rodaków, wystawienie włoskiej przekonało, że w czasie i do najtrudniejszych w tym rodzaju widowisk znajdują się talenta¹⁷⁵.

Od tej pory obce dzieła operowe, tłumaczone na język polski, były stałym elementem repertuaru Teatru Narodowego w okresie

¹⁷² W. Bogusławski, *Dzieje Teatru Narodowego...*, s. 18–19.

¹⁷³ Tamże, s. 25.

¹⁷⁴ Tamże.

¹⁷⁵ Tamże, s. 26.

stanisławowskim, a Bogusławski konsekwentnie próbował zaprezentować publiczności polski odpowiednik opery włoskiej. Ona to bowiem, jego zdaniem, wyznaczała standardy, do których powinna dążyć polska scena operowa. Zarówno podczas pierwszej, jak i drugiej dyrekcji sceną narodową Bogusławski starał się do owych standardów zbliżyć, a udawało mu się czasem je przekraczać. Przykładem dzieło Antonia Salieriego *Axur, re d'Ormus*. Na Bogusławskim, który w 1789 r. powrócił do Warszawy, opera ta wywarła tak ogromne wrażenie, iż postanowił przysposobić ją dla sceny narodowej:

Stanąłem właśnie w godzinie mającej się rozpocząć opery włoskiej *Axura*, i nie dawszy poznać się nikomu, wtłoczony w kąt galerii, chciałem wprzód zobaczyć, z jakich to talentów artystami przychodziło mi rozpocząć walkę? – wyznać muszę, że piękność tej, równie osnową jak i muzyką sławnej opery, w tak wielkie mnie podziwienie wprawił, że zacząłem tracić nadzieję możliwości dawania przy włoskich operach, moich, które już dawne i już Publiczności za wiele znajome, nie mogły iść w porównanie z nowego rodzaju muzyką, jaka słyszeć im się dała. – Mógłbym w ten czas przewidywać, że ta sama opera, nie zadługo w ojczystym języku jeszcze doskonale wystawiona przekona o zdolności Polaków do wszelkiego rodzaju widowisk!¹⁷⁶

Opera Salieriego *Axur, król Ormus* zaprezentowana została w Tetrze Narodowym w 1793 r. Rezultat przeszedł wszelkie oczekiwania. Inscegnizacja autorstwa Bogusławskiego wzbudziła podziw publiczności, nawet wśród znawców i wielbicieli opery włoskiej.

Dobre głosy; daleko doskonalsza od włoskiej gra artystów, piękne ozdoby scen przez sławnego Smuglewicza malowane; kosztowne ubiory, mnóstwo Seraiu, właściwy azjatycki przepych, a nad wszystko doskonałość, z jaką ta opera wystawioną była; pozyskała jej powszechne podziwienie. – W ten czas to, przyznali sami nawet włoskiej opery wielbiciele, że za nadto unosili się nad dawnej onej wystawieniem. Dana bowiem bez żadnych ozdób, w tonie bardziej krotocfilmowej niżli tragicznej sztuki, samym tylko śpiewem kraszoną; w żadnym względzie, nie mogła iść w porównanie z naszą¹⁷⁷.

¹⁷⁶ Tamże, s. 63.

¹⁷⁷ Tamże, s. 75.

Rodzimą inscenizację *Axura* docenił sam Stanisław August Poniatowski.

Monarcha, przy pierwszym tej opery widzeniu, odebrawszy ode mnie wszystkich scen i ubiorów onej rysunki; oprócz kosztownego podarunku, przyznał Scenie Ojczystej wygórowane wydoskonalenie. – Lubo ta jedna opera, wielokrotnie bez nasycenia Publiczności, dostateczną była do utrzymania przez cały niemal rok Teatru¹⁷⁸.

Według Katarzyny Lisieckiej

oper y z tekstem w języku polskim, wystawiane przez polskich aktorów stawały się w pewnym sensie, w ramach ówczesnej świadomości i w moim przekonaniu zgodnie z zamierzeniem samego Bogusławskiego, częścią składową opery narodowej¹⁷⁹.

Zdaniem Kapłona włoski teatr operowy, obecny w Polsce w okresie panowania Stanisława Augusta Poniatowskiego, nie tylko przyczynił się do „europeizacji kultury teatralnej i muzycznej polskich odbiorców”, ale również wywarł inspirujący wpływ na rozwój rodzimej twórczości w zakresie pisania librett.

Jego najbardziej znaczącym przejawem stała się aktywność translatorska „buffonisty” Bogusławskiego, który wbrew zakorzenionemu przekonaniu, że jedynie libretta pisane w języku włoskim nadają się do oper, starał się swoją praktyką dowieść, iż możliwe jest stworzenie ich wartościowych artystycznie odpowiedników w języku polskim¹⁸⁰.

Niewątpliwie operowe dzieła rodzime, poczynawszy od *Nędzy uszczęśliwionej*, a na *Cudzie mniemanym* kończąc, oraz dominujące w repertuarze, przeszczepione na grunt polski opery obce, kształtowały wizerunek polskiej sceny operowej w początkowym okresie jej istnienia. Tak jak cały Teatr Narodowy, polska scena operowa angażowała się w ówczesne palące kwestie społeczne i polityczne.

¹⁷⁸ Tamże, s. 76.

¹⁷⁹ K. Lisiecka, *Wojciech Bogusławski...*, s. 54.

¹⁸⁰ A. Kapłon, *Warszawskie libretta...*, s. 200.

Urok i powodzenie reprezentowanych przez zespoły cudzoziemskie dzieł, skłaniały do tłumaczenia ich na język polski. Ogółem przetłumaczono i przystosowano do rodzimych realiów 25 oper włoskich, 13 francuskich i dwie opery niemieckie¹⁸¹. Wszystkie opery przygotowane na polską scenę były operami komicznymi – z wyjątkiem jednej, którą była *opera seria* pt. *Axur, król Ormus*. Ich wykonanie powierzono pierwszemu polskiemu zawodowemu zespołowi aktorskiemu grającemu, jak wtedy mówiono, w języku narodowym i noszącemu nazwę Aktorowie Narodowi Jego Królewskiej Mości. Zespół ten rozpoczął historię polskiej sceny operowej, która na bieżąco starała się odzwierciedlać i reagować na społeczne i polityczne nastroje opinii publicznej.

¹⁸¹ A. Żórawska-Witkowska, *Muzyka na dworze i w teatrze...*, s. 236.

ZAKOŃCZENIE

Opera jest produktem włoskim. Pojawiła się na przełomie XVI i XVII w. jako *dramma per musica*. Jest jedną z najważniejszych europejskich tradycji scenicznych. Niemalże od swych narodzin była obecna na ziemiach polskich. W 1635 r. Zamek Królewski w Warszawie był jednym z niewielu centrów europejskich na północ od Alp, w którym działał stały dworski teatr operowy. Stały, czyli będący w stanie „w każdej chwili” znaleźć librecistę i kompozytora potrafiących stworzyć dzieło operowe. Dysponujący profesjonalnymi śpiewakami, muzykami, scenarzystami i choreografami potrafiącymi przygotować spektakl operowy. Wreszcie posiadający odpowiednie warunki przestrzenne i techniczne, by je wystawić na widok publiczny. Pozostawało tylko znaleźć odpowiednie do tego celu fundusze. W tym ostatnim przypadku nie tylko trzeba było je mieć, ale także zyskać życzliwość osoby, która owymi funduszami dysponowała. Taką osobą był niewątpliwie Władysław IV Waza, otwierający listę antenatów popierających rozwój sztuki operowej w Polsce. Władysław IV dokładał starań, aby sprowadzić z Włoch profesjonalistów w tej dziedzinie. Wykorzystał przy tym umiejętnie kapitał w postaci znakomitej orkiestry, skompletowanej przez jego ojca Zygmunta III. W latach 1635–1648 opera była ozdobą dworu polskiego. Temu operowemu przedsięwzięciu sprzyjał klimat polityczny. Wiek XVII to w dziejach Rzeczypospolitej okres niemal nieustannych wojen, z wyjątkiem kilku lat pokoju, przypadających właśnie na czas panowania Władysława IV. Wtedy to Warszawa wystawiała operę włoską, o której pojęcia nie miały jeszcze wówczas Paryż, Londyn ani Wiedeń. Warto podkreślić, iż w tym czasie w Europie nie istniał kanon repertuaru operowego. Warszawa była jednym z nielicznych ośrodków poza włoskimi, z których można było czerpać wzorce.

Nawet jeśli bezpośredni następcy Władysława IV na tronie polskim mieliby zamiłowanie do sztuki operowej, to nie służył jej klimat polityczny, ekonomiczny i społeczny. Wojny, regres gospodarczy

i finansowy wpływały niekorzystnie na wszelkie formy i przejawy sztuki. Tymczasem od drugiej połowy wieku XVII po wiek XVIII dokonuje się w Europie intensywny rozwój teatru operowego, który przestawał być stopniowo teatrem dworskim, a powoli stawał się sceną publiczną. Opera włoska nadal dominuje, jednak wyrasta jej silny konkurent w postaci opery francuskiej. Na przełomie wieku XVII i XVIII uwodzicielskiemu czarowi opery uległa niemal cała Europa. Sceny operowe powstawały w wielu większych miastach Półwyspu Apenińskiego, Francji, Niderlandów i krajów niemieckich. Obok teatrów wspieranych przez monarchów istniały też sceny prywatne. Sama opera ulega różnicowaniu, *dramma per muscica* przybiera postać monumentalną jako *opera seria*, tej zaś zaczyna towarzyszyć *intermezzo*, które następnie przekształci się w podbijającą serca publiczności *operę buffa*. U podłoża opery francuskiej stał balet dworski (*ballet de cour*), nową formą scenicznego muzyki ozdobnej stała się *tragédie lyrique*, zwana również *tragédie en musique*, była to najważniejsza postać opery we Francji do końca baroku. Lżejszą odmianą *tragédie en musique* była *pastorale héroïque*, aż wreszcie pojawiła się poważna konkurentka, nawiązująca do genyzy francuskiej opery, *opéra-ballet*. Włoskiej *opera buffa* przeciwstawili Francuzi nowy gatunek zwany *opéra-comique*.

Jeśli weźmiemy pod uwagę przemiany, jakie następowały w sztuce operowej na przełomie XVII i XVIII w., to śmiało można powiedzieć, iż unia między Saksonią a Rzeczypospolitą okazała się dla Polski w tej kwestii prawdziwym zbawieniem. Renesans operowy nastąpił bowiem w Rzeczypospolitej w okresie panowania dynastii Wettinów. Zarówno August II, jak i August III w pełni doceniali znaczenie teatru operowego. Dwór drezdeński pod względem muzycznym należał do przodujących w Europie. Jego blichtr objął także Warszawę. Za Augusta II dominowała opera francuska, za Augusta III włoska. W obu wypadkach nie był to jednak teatr stały. Opera za Sasów miała charakter sezonowy, związany z pobytem dworu królewskiego w Warszawie, i była prezentowana przez sprowadzane cudzoziemskie zespoły operowe. Niemniej od 1748 r. Warszawa posiada, pierwszy w Polsce, wolnostojący budynek teatralny zwany Operalnią. Panowanie Sasów wyraźnie podniosło rangę Warszawy jako europejskiego ośrodka kulturalnego, były okresy, w których stawała się ona, właśnie dzięki operze, artystyczną stolicą Europy Środkowej i Wschodniej.

W czasach panowania Stanisława Augusta Poniatowskiego Europa żyła operą. Także i prasa warszawska odnotowywała wydarzenia teatralne w najważniejszych stolicach europejskich. W Warszawie powstał teatr publiczny, sponsorowany przez monarchę, nazwany niebawem Teatrem Narodowym. W zamierzeniach polskiej elity oświeceniowej miał być on jedną z najważniejszych instytucji służących reformie państwa i zmieniających przesiąkniętą sarmatyzmem świadomość stanu szlacheckiego. Było w nim co prawda miejsce dla opery, miała ona jednak stanowić jedynie ozdobę życia teatralnego i być wyrazem prestiżu władzy. W pierwotnym zamyśle twórców Teatru Narodowego opera nie mieściła się w oświeceniowej wizji teatru rozumianego jako „szkoła świata”, wychowująca patriotycznie nastawionego obywatela. Polska oświeceniowa narracja o teatrze staropolskim praktycznie dyskredytowała osiągnięcia rodzimej literatury i sceny w tej dziedzinie dramatu. Programowa wizja teatru w języku polskim nie obejmowała opery, która wydawała się sztuką wyłącznie włoską. Klimat polityczny, krytyka sarmatyzmu, nie sprzyjał przy tym podnoszeniu zasług czasów saskich, dlatego też przemilczano teatr operowy. Ta narracja została podjęta przez pierwszych historyków teatru i utrzymała się przez cały wiek XIX. Europejska myśl oświeceniowa traktowała operę jako sztukę poślednią, wbrew temu, co odczuwały masy. Opera w zamierzeniach twórców teatru stanisławowskiego miała być jedynie kwiatkiem do kożucha. Toteż początkowo nie brano pod uwagę tego rodzaju utworów scenicznych w repertuarze Aktorów Narodowych Jego Królewskiej Mości. Rezerwowano je wyłącznie dla zespołów sprowadzanych z Włoch, Francji i Niemiec. W pierwszym okresie istnienia sceny narodowej zespoły cudzoziemskie wystawiały na niej spektakle operowe z większym lub mniejszym powodzeniem. Przez scenę Teatru Narodowego przewinęła się cała gala europejskiego repertuaru operowego. W końcu publiczność warszawska zaczęła, choćby podświadomie, oczekiwać opery rodzimej.

Różnicę w poglądach na miejsce opery w repertuarze sceny warszawskiej widać wyraźnie w podejściu do teatru operowego przez Stanisława Augusta Poniatowskiego i Wojciecha Bogusławskiego. Król pragnął opery obcej, najlepiej włoskiej. Mieściła się ona w tej części oświeceniowej wizji teatru publicznego sponsorowanego przez monarchę, której zadaniem było dostarczać rozrywki i budować prestiż

władcy. Bogusławski natomiast traktował operę jako nieodłączny element repertuaru Teatru Narodowego, kształtujący artystyczne i estetyczne gusty publiczności oraz odzwierciedlający społeczne i polityczne nastroje opinii publicznej. Dlatego też „ojciec” teatru polskiego nie chciał pozostawiać sceny operowej jedynie zespołom cudzoziemskim, ale pragnął stworzyć polską scenę operową, opartą na polskich artystach wykonujących polski oraz obcy, ale przystosowany do warunków rodzimych, repertuar operowy. Sprawując trzykrotnie pieczę nad sceną narodową (1783–1785, 1790–1794, 1799–1814) Bogusławski osiągnął swój cel, moim zdaniem mimo rodzimych oświeceniowych trendów, a nawet wbrew nim, sceptycznym wobec dramatu muzycznego, zwłaszcza komediooper. Temu gatunkowi nieprzychylna była też działająca od 1815 r. wpływowa grupa literacka zwana Towarzystwem Iksów, hołdująca dramaturgii klasycznej. Jej sympatykiem był Ludwik Osiński, następca Bogusławskiego w fotelu dyrektora Teatru Narodowego. Mimo braku wyraźnego wsparcia ze strony wpływowych kręgów oświeceniowych, Bogusławski stworzył podstawy polskiej sceny operowej wspartej na operze rodzimej i polskim ekwiwalencie opery włoskiej. Była to scena zaangażowana zarówno społecznie, jak i politycznie. Jej dzieje stanowiąc będą jeden z problemów podjętych w następnej mojej pracy poświęconej polskiej scenie operowej w latach 1778–1814.

BIBLIOGRAFIA

Źródła

„Gazeta Warszawska” 1784–1786

„Monitor” 1765–1773

„Pamiętnik Polityczny i Historyczny Przypadków, Ustaw, Osób, Miejs i Pism wiek nasz szczególniej interesujących” 1783.

„Wiadomości Warszawskie” 1765–1770

Afisz Teatru Narodowego [w:] L. Bernacki, *Teatr, dramat i muzyka za Stanisława Augusta. Z 68 podobiznami*, t. I, Źródła i materiały, Lwów 1925 [reprint 1979].

Bernacki L., *Teatr, dramat i muzyka za Stanisława Augusta. Z 68 podobiznami*, t. I, Źródła i materiały, Warszawa 1979.

Bielawski J., *Natręci. Komedia z rozkazu Najjaśniejszego Stanisława Augusta Króla Polski, Wielkiego Księcia Litewskiego etc. przez Józefa Bielskiego fliigel-adiutanta Buławy Wielkiej W.X. Litewskiego napisana i na widok dnia 19. Listopada roku 1765 w Warszawie wystawiona, oprac. P. Kencki, „Pamiętnik Teatralny” 2015.*

Billewicz T., *Diariusz podróży po Europie w latach 1677–1678*, z rękopisu odczytał, wstępem i komentarzem opatrzył M. Kunicki-Goldfinger, Warszawa 2004.

Bruyère J. de La, *Charaktery*, tłum. A. Tatarkiewicz, Warszawa 1965.

Czartoryski A. K., *Mysli o pismach polskich: z uwagami nad sposobem pisania w rozmaitych materiach*, Wilno 1801.

Czartoryski A. K., *Przedmowa do komedii „Kawa”*, Warszawa 1779, [w:] L. Bernacki, *Teatr, dramat i muzyka za Stanisława Augusta. Z 68 podobiznami*, t. I, Źródła i materiały, Lwów 1925.

Czartoryski A. K., *Przedmowa do komedii p.t. Panna na wydaniu*, Warszawa 1774, [w:] L. Bernacki, *Teatr, dramat i muzyka za Stanisława Augusta. Z 68 podobiznami*, t. I, Źródła i materiały, Warszawa 1979.

Da Ponte L., *Pamiętniki*, przeł. J. Popiel, Kraków 1977.

Dictionnaire de L' Académie française, t. II, J.-B. Coignard, Paris 1694.

- Dmochowski F. K., *O Teatrze Polskim – „Alzyra”*, „Nowy Pamiętnik Warszawski” 1801, t. I, nr 1.
- Dmochowski F. K., *Sztuka rymotwórcza. Poema w czterech pieśniach*, Warszawa 1788.
- Do Autora, [w:] *Filozof Zmieniony: Opera w Muzyce Reprezentowana Na Zamkowym Theatrum Słonimskim Pod Czas Karnawału R. 1771*, Wilno 1771.
- Doniesienie teatralne, „Dodatek do Gazety Warszawskiej” 1807, nr 64 [11 sierpnia, wtorek].
- Encyclopédie, ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, t. XI, Paris 1765.
- Heyking K., *Wspomnienia*, [w:] *Polska stanisławowska w oczach cudzoziemców*, wyd. W. Zawadzki, t. I, Warszawa 1963.
- Historia nauk wyzwolonych przez Jmć P. Juvenel de Carlanças francuskim językiem pisana na polski przełożona ad usum Korpusu Kadetów J.K.MCI*, Warszawa 1766.
- Jakub Reguński do Marianny Potockiej, [w:] R. Kaleta, *Wzmianki o życiu teatralnym Warszawy w korespondencji Marianny z Kątskich Potockiej (1765–1766)*, „Pamiętnik Teatralny” 1966, z. 1–4.
- Jarzębski A., *Gościniec albo opisanie Warszawy z r. 1643*, Warszawa 1643 [przedruk Warszawa 1909].
- Kalendarz Teatrowy, dla powszechnej narodu polskiego przysługi, dany na rok przestępny 1780*, Warszawa, M. Groll [1779], [w:] L. Bernacki, *Teatr, dramat i muzyka za Stanisława Augusta. Z 68 podobiznami*, t. I, Źródła i materiały, Lwów 1925 [reprint 1979].
- Kitowicz J., *Pamiętniki czyli Historia polska*, oprac. P. Matuszewska, Z. Lewinówna, Warszawa 2005.
- Krasicki I., *Uwagi*, oprac. Z. Libera, Warszawa 1997.
- Krótką przedmowa Wydawcy tej Księgi oraz i wprowadzenie do Dzieła Jmć P. Juvenel de Carlanças pod tytułem Historia nauk wyzwolonych z francuskiego na polski przetłumaczonego ad usum Kawalerów Korpusu Kadeckiego J.K.Mci*, [w:] *Historia nauk wyzwolonych przez Jmć P. Juvenel de Carlanças francuskim językiem pisana na polski przełożona ad usum Korpusu Kadetów J.K.MCI*, Warszawa 1766.
- Kulczycki W., *Diariusz podróży do Polski, wyjęty z pamiętników Jana Chrzyciela Fagginoli*, „Czas” [Dodatek] 1858, t. XI, z. 2.
- Linde S. B., *Słownik języka polskiego*, t. II, cz. II, Warszawa 1811.
- List J. Rafałowiczowej do Henryka Denhoffa, starosty urzędowskiego, 1700, 4. Novembris, Jazdów, [w:] *Do dziejów teatru polskiego za Augusta II*, „Pamiętnik Teatralny” 1954, z. 3–4.

- List nuncjusza A. Santa Croce do kard. F. Barberiniego* (8 III 1628), „Teki Rzymskie” 62, Zakł. Dok. Inst. Hist. PAN w Krakowie, dok. nr 25.
- List XIV na karty „Monitora”*, [w:] *Listy z okoliczności „Monitorów” od przyjaciela do przyjaciela pisane*. Rkps. Biblioteka Czartoryskich, sygn. 1195. Przedruk: S. Ozimek, *Udział „Monitora” w kształtowaniu Teatru Narodowego* (1765–1785), Wrocław 1957.
- Listy ks. z Lubomirskich Radziwiłłowej, miecznikowej litewskiej, do Jana Klemensa Branickiego, hetmana w.k. i do ks. Betańskiego, jego sekretarza*, zebrał i ułożył Kazimierz Waliszewski, „Niwa” 1883, t. XXIV, z. 205–210.
- Listy Wojciecha Jakubowskiego do Jana Klemensa Branickiego wielkiego hetmana koronnego z lat 1758–1771*, Warszawa 1882.
- Madame de Gibbes do Marianny Potockiej*, [w:] R. Kaleta, *Wzmianki o życiu teatralnym Warszawy w korespondencji Marianny z Kątskich Potockiej* (1765–1766), „Pamiętnik Teatralny” 1966, z. 1–4.
- Moszczeński A., *Pamiętniki do historii polskiej w ostatnich latach panowania Augusta III i pierwszych Stanisława Augusta Poniatowskiego przez Adama Moszczyńskiego*, Poznań 1867.
- Mowa J. Lipińskiego na otwarcie Szkoły Dramatycznej Teatru Narodowego, [w:] *Recenzje teatralne Towarzystwa Iksów 1815–1819*, opracował i wstępem opatrzył J. Lipiński, Wrocław 1956.
- Muzyka w czasopiśmie polskich XVIII wieku. Okres stanisławowski* (1764–1800). Bibliografia i antologia, oprac. J. Szwedowska, Kraków 1984.
- Naruszewicz A., *Opisanie festynu danego w Łazienkach [...] dnia 14 września roku 1788*, Warszawa 1788 [przedruk w: L. Bernacki, *Teatr, dramat i muzyka za Stanisława Augusta*, Lwów 1925; reprint Warszawa 1979, t. I].
- Ogiński M. K., *Listy o muzyce*, wyd. T. Strumiłło, Kraków 1956.
- Opaliński K., *Satyry*, Wrocław 1953.
- Pamiętniki Albrychta Stanisława X. Radziwiłła kanclerza wielkiego litewskiego*. Wydane z rękopisu przez Edwarda Raczyńskiego, t. I–II, Poznań 1839.
- Pelagia Potocka do Marianny Potockiej*, [w:] R. Kaleta, *Wzmianki o życiu teatralnym Warszawy w korespondencji Marianny z Kątskich Potockiej* (1765–1766), „Pamiętnik Teatralny” 1966, z. 1–4.
- Pöllnitz K. L., *Ogień palącej miłości w śmiertelnym zagrzebiony popiele albo ciekawa introspekcja w życiu Augusta II*, przeł. P. Buchwald-Pelcowa, Warszawa 1973.
- Projet pour le maintien d'un theatre national*. Rkps, „Le Theatre”, chap. Annees 1776–1777, n° 3.
- Rousseau J. J., *Opéra*, [w:] tenże, *Dictionnaire de musique*, Paris 1768.
- Rzewuski H., *Pamiętki Soplicy*, wyd. Z. Lewinówna, Warszawa 1983.

- Schulz F., *Podróże Inflantczyka z Rygi do Warszawy i po Polsce w latach 1791–1793*, Warszawa 1956.
- Teatr narodowy (pismo nadesłane), „Pamiętnik Warszawski” 1810, t. II, nr 4.
- Teatr Narodowy 1765–1766. Raporty szpiega. Podpatrzył i opisał Jan Heine, agent Franciszka Xawerego królewicza polskiego księcia regenta saskiego, przeł. M. Klimowicz, Warszawa 1962.
- Tende G., *Relacja historyczna o Polsce*, przeł. T. Falkowski, Wilanów 2013.
- Utarczka krwawie wojującego Boga i Pana zastępów za grzechy narodu ludzkiego na nieśmiertelną pamiątkę Wielko Piątkowymi scenami i na zbudowanie audytora reprezentowana, „Pamiętnik Teatralny” 1960, z. 3–4.
- Warszawski teatr Sułkowskich. Dokumenty z lat 1774–1785, oprac. M. Rulikowski, Wrocław 1957.
- Wierzbicka-Michalska K., *Źródła do historii teatru warszawskiego od roku 1762 do roku 1833*, cz. 1, *Czasy stanisławowskie*, Wrocław 1951.
- Wraxall N. W., *Wspomnienia z Polski (1778)*, [w:] *Polska stanisławowska w oczach cudzoziemców*, wyd. W. Zawadzki, t. I, Warszawa 1963.
- Zofia Lubomirska do Marianny Potockiej, [w:] R. Kaleta, *Wzmianki o życiu teatralnym Warszawy w korespondencji Marianny z Kątskich Potockiej (1765–1766)*, „Pamiętnik Teatralny” 1966, z. 1–4.
- Życie dworskie Polaków i Polek na dworze królów domu saskiego w Polsce i Saxonii, [w:] *Obraz Polaków i Polski w XVIII wieku*, wyd. E. Raczyński, Wrocław 1843.

Opracowania

- Anegdoty i sensacje obyczajowe wieku Oświecenia w Polsce*, red. R. Kaleta, Warszawa 1958.
- Babilas D., *Opera Paryska. Palais Garnier. Historia, sztuka, mit*, Warszawa 2018.
- Batta A., *Opera. Kompozytorzy, dzieła, wykonawcy*, przekład zbiorowy, Köln 2001.
- Bernacki L., „Nędza uszczęśliwiona”, *Kantata*, [w:] tenże, *Teatr, dramat i muzyka za Stanisława Augusta. Z 68 podobiznami*, t. II, *Notatki i studia*, Lwów 1925 [reprint Warszawa 1979].
- Bernacki L., *U kolebki warszawskiej sceny publicznej. 1765–1774*, [w:] tenże, *Teatr, dramat i muzyka za Stanisława Augusta Poniatowskiego. Z 68 podobiznami*, t. 2, *Notatki i studia*, Lwów 1925 [reprint Warszawa 1979].
- Bogusławski W., *Dzieje Teatru Narodowego na trzy części podzielone oraz Wiadomość o życiu sławnych artystów*, Warszawa 1965.
- Bristiger M., Malinowski W., *O teatrze królowej Marii Kazimiery, Domenico Scarlattim i kilku innych sprawach*, „Ruch Muzyczny” 1976, nr 13.

- Brzozowski J., *W sprawie początków opery polskiej*, „Echo Muzyczne Teatralne i Artystyczne” 1885, nr 97.
- Carter T., *The Seventeenth Century*, [w:] *The Oxford Illustrated History of Opera*, ed. R. Parker, Oxford 1994.
- Chomiński J. M., Wilkowska-Chomińska K., *Historia muzyki polskiej*, cz. 1, Kraków 1995.
- Chybiński A., *Słownik muzyków dawnej Polski do r. 1800*, Kraków 1949.
- Czaja D., *Trucizna miłości*, „dwutygodnik.com” 2012, nr 84.
- Dąbrowski S., *Antrepryza Montbruna w 1778*, „Pamiętnik Teatralny” 1954, z. 3–4.
- Dębowski M., *Aktorowie początkowi*, „Pamiętnik Teatralny” 2015, z. 3–4.
- Dmuszewski L. A., *Krótką kroniką teatru polskiego*, Łódź 1991.
- Dubiski S., *Opera pod lupą*, Warszawa 2012.
- Fabiani B., *Warszawski dwór Ludwika Marii*, Warszawa 1976.
- Feicht H., *Przyczynki do dziejów kapeli królewskiej w Warszawie za rządów kapelmistrza Marka Scacchiego*, „Kwartalnik Muzyczny” 1928/1929, t. I.
- Frączyk T., *Adam Kazimierz Czartoryski. Biografia historyczno-literacka na tle przemian ideowych polskiego Oświecenia*, Kraków 2012.
- Golianek R., *Opery Michała Józefa Ksawerego Poniatowskiego*, Toruń 2012.
- Grun B., *Dzieje operetki*, Kraków 1974.
- Holland P., Petterson M., *Teatr XVIII wieku*, [w:] *Historia teatru*, red. J. R. Brown, przeł. H. Baltyń-Karpińska, Warszawa 1999.
- Horowicz H., *Teatr operowy. Historia opery. Realizacje sceniczne. Perspektywy*, Warszawa 1963.
- Jachimecki Z., *Muzyka polska od roku 1572–1795*, [w:] *Polska, jej dzieje i kultura od czasów najdawniejszych do chwili obecnej*, t. II, Warszawa 1927.
- Jachimecki Z., *Wpływy włoskie w muzyce polskiej*, cz. 1, 1540–1640, Kraków 1911.
- Jackl J., *Z badań nad teatrem czasów saskich*, „Pamiętnik Teatralny” 1960, z. 1.
- Jeske-Choiński T., *Technika dramatu. Podług Gustawa Freytaga Die Technik des Dramas*, „Echo Muzyczne Teatralne i Artystyczne” 1887, nr 212.
- Judkowiak B., *Wzgardzony wielość. Kultura teatralna czasów saskich i jej tradycje*, Poznań 2007.
- Kaleta R., *W kręgu A. K. Czartoryskiego*, „Pamiętnik Teatralny” 1966, z. 1–4.
- Kamiński P., *Tysiąc i jedna opera*, t. I–II, Kraków 2008.
- Kapłon A., *Opera włoska w Warszawie 1784–1794 (Na tle europejskim)*, „Prace Literackie” 1979, t. XX [„Acta Universitatis Wratislaviensis” nr 457].
- Kapłon A., *Warszawskie libretta opery „LA CONTADINA IN CORTE”*, „Pamiętnik Literacki” 1991, z. 2.

- Karasowski M., *Rys historyczny opery polskiej. Poprzedzony szczegółowym poglądem na dzieje muzyki dramatycznej powszechnej*, Warszawa 1859.
- Karpiński A., Stepnowski A., *Wprowadzenie do lektury*, [w:] P. Corneille, J. A. Morsztyn, *Cyd albo Roderyk*, Warszawa 1999.
- Kencki P., *Tradycje Sceny Narodowej*, „Pamiętnik Teatralny” 2015, z. 3–4.
- Kleczyński J., *Opera polska przed i po... Halce*, „Echo Muzyczne Teatralne i Artystyczne” 1885, nr 91.
- Klimowicz M., *Andrzej Kapłon (31 lipca 1940 – 27 czerwca 1995)*, „Pamiętnik Literacki” 1997, z. 1.
- Klimowicz M., *Kształtowanie się źródła polskiej doktryny teatralnej w latach 1765–1767*, „Pamiętnik Literacki” 1963, nr 3.
- Klimowicz M., *Początki teatru stanisławowskiego (1765–1773)*, Warszawa 1965.
- Klimowicz M., *Początki teatru stanisławowskiego. Zespoły Villiersa i Rousselois*, „Pamiętnik Teatralny” 1962, z. 3–4.
- Klimowicz M., *Repertuar teatru warszawskiego w latach 1765–1767*, „Pamiętnik Teatralny” 1962, nr 2.
- Klimowicz M., *Teatr Augusta III w Warszawie*, „Pamiętnik Teatralny” 1965, z. 1.
- Klimowicz M., *Teatr narodowy w latach 1774–1778*, [w:] *Teatr Narodowy w dobie oświecenia, Księga pamiątkowa sesji poświęconej 200-leciu Teatru Narodowego*, red. E. Heise, K. Wierzbicka-Michalska, Wrocław 1967.
- Konarski K., *Teatr warszawski w dobie saskiej*, „Pamiętnik Teatralny” 1952, z. 2–3.
- Korzeniewski B., *Poglądy na grę aktora w czasach Stanisława Augusta*, „Sprawozdania Towarzystwa Naukowego Warszawskiego” Wydział I [Warszawa] 1939, t. XXXII.
- Kott J., *Bielawski i Bielawscy*, „Pamiętnik Literacki” 1950, z. 3–4.
- Kott J., *Główne problemy teatru w dobie Oświecenia*, [w:] *Teatr Narodowy w dobie Oświecenia, Księga pamiątkowa sesji poświęconej 200-leciu Teatru Narodowego*, red. E. Heise, K. Wierzbicka-Michalska, Wrocław 1967.
- Kozłowski K., *Opera i dramat muzyczny. Szkice*, Poznań 2006.
- Kronika Pawła Piaseckiego biskupa przemyskiego. Polski przekład wedle dawnego rękopisu, poprzedzony studium krytycznym nad życiem i pismami autora*, Kraków 1870.
- Król B., *Budynek Operalni Saskiej w Warszawie*, „Pamiętnik Teatralny” 1956, z. 4.
- Król B., *Działalność teatralna Jana Bogumiła Plerscha*, „Pamiętnik Teatralny” 1954, z. 3–4.
- Król B., *Publiczne sale teatralne Warszawy w latach 1774–1776*, „Pamiętnik Teatralny” 1953, z. 2.

- Król-Kaczorowska B., *Dekoracje w operze Augusta III. Warszawa 1748–1763*, [w:] *Opera w dawnej Polsce na dworze Władysława IV i królów saskich. Studia i materiały*, red. J. Lewański, Wrocław 1973.
- Król-Kaczorowska B., *Dwie Operalnie*, „Pamiętnik Teatralny” 1966, z. 1–4.
- Kruczyński A., *Teatr publiczny – od staropolskich początków*, „Scena” 2015, nr 1.
- Kuligowska-Korzeniewska A., *Pamięć roku 1765*, „Pamiętnik Teatralny” 2015, z. 3–4.
- Kurpiński K., *O operze polskiej*, „Tygodnik Muzyczny” 1820, nr 25.
- Kwiatkowski M., *Przyczynek do dziejów Operalni*, „Pamiętnik Teatralny” 1965, z. 1.
- Latoszewski Z., *Opera w Polsce przedrozbiorowej*, „Wiadomości Muzyczne” 1925, nr 2.
- Lesiak M. D., *Polska nauka o teatrze w latach 1945–1975*, Wrocław 2008.
- Lewański J., *Świadkowie i świadectwa opery Władysławowskiej*, [w:] *Opera w dawnej Polsce na dworze Władysława IV i królów saskich. Studia i materiały*, red. J. Lewański, Wrocław 1973.
- Lewański J., *Teatr, dramat i muzyka za Stanisława Augusta w świetle nowych źródeł*, „Pamiętnik Teatralny” 1960, z. 1.
- Lewicki J., *Jak mogła „wyglądać” premiera Dafne na dworze Władysława IV? Scenografia i maszyny teatralne w XVII-wiecznych adaptacjach operowych*, „Bez Porównania” 2013, nr 3 (14).
- Lisiecka K., *Europejskie tło idei narodowego teatru*, [w:] *Opera wobec historii*, red. R. D. Golianek, P. Urbański, Toruń 2012.
- Lisiecka K., *Wojciech Bogusławski i teatr operowy*, [w:] *Wojciech Bogusławski in memoriam*, red. M. Bajer, D. Kamińska, Gołęczewo 2007.
- Lübbe H., *Czym są historie i po co się je opowiada? Rekonstrukcja odpowiedzi udzielonej przez historyzm*, [w:] *Opowiadanie historii w niemieckiej refleksji teoretycznohistorycznej i literaturoznawczej od oświecenia do współczesności*, wybór, przekład i oprac. J. Kałężny, Poznań 2003.
- Marczyński J., *Przewodnik operowy*, Warszawa 2011.
- Markiewicz G., *Opera jako forma narracji historycznej*, „Studia z Historii Społeczno-Gospodarczej XIX i XX wieku” 2015, t. XIV.
- Mianowski J., *Krzywe lustro opery*, Toruń 2011.
- Mianowski J., *W stronę historiozofii opery*, [w:] *Bliżej opery. Twórcy – Dzieła – Konteksty*, red. J. Mianowski, R. D. Golianek, Toruń 2010.
- Miks-Rudkowska N., *Niektóre projekty dekoracji scenograficznych Giovanniego Battisty Gisleniego na dworze Wazów*, [w:] *Opera w dawnej Polsce na dworze Władysława IV i królów saskich. Studia i materiały*, red. J. Lewański, Wrocław 1973.

- Morawski P., *Oświecenie. Przedstawienia*, Warszawa 2017.
- Nawrocka-Wysocka A., *Opery Monteverdiego*, [w:] *Bliżej opery. Twórcy – Dzieła – Konteksty*, red. J. Mianowski, R. D. Golianek, Toruń 2010.
- Nowak-Romanowicz A., *Klasycyzm 1750–1830*, [w:] *Historia muzyki polskiej*, t. IV, red. S. Sutkowski, Warszawa 1995.
- Opera w dawnej Polsce na dworze Władysława IV i królów saskich. Studia i materiały*, red. J. Lewański, Wrocław 1973.
- Ozimek S., *Udział „Monitora” w kształtowaniu Teatru Narodowego (1765–1785)*, Wrocław 1957.
- Paprocki W., *Jean-Baptiste Lully. Król Słońce francuskiej opery barokowej*, [w:] *Bliżej opery. Twórcy – Dzieła – Konteksty*, red. J. Mianowski, R. D. Golianek, Toruń 2010.
- Patalas A., *Początki opery we Włoszech: Florencja i Wenecja*, [w:] *Bliżej opery. Twórcy – Dzieła – Konteksty*, red. J. Mianowski, R. D. Golianek, Toruń 2010.
- Poliński A., *Dzieje muzyki polskiej w zarysie*, Lwów 1907.
- Polska stanisławowska w oczach cudzoziemców*, wyd. W. Zawadzki, t. I, Warszawa 1963.
- Poplatek J., *Studia z dziejów jezuickiego teatru szkolnego w Polsce*, Wrocław 1957.
- Przybyszewska-Jarmińska B., *Muzyczne dwory polskich Wazów*, Warszawa 2007.
- Przybyszewska-Jarmińska B., *O muzycznych i teatralnych doświadczeniach Michała Kazimierza Radziwiłła podczas jego pobytu w Italii w latach 1677–1678 raz jeszcze*, „Res Facta Nova” 2011, nr 12 (21).
- Puchalska I., *Sztuka adaptacji. Literatura romantyczna w operze dziewiętnastowiecznej*, Kraków 2004.
- Rachuba A., „Warszawski dwór Marii Ludwiki”, Bożena Fabiani, Warszawa 1976 [recenzja], „Przegląd Historyczny” 1977, nr 68 (2).
- Raczyński E., *Przedmowa*, [w:] *Pamiętniki Albrychta Stanisława X. Radziwiłła kanclerza wielkiego litewskiego*. Wydane z rękopisu przez Edwarda Raczyńskiego, t. I, Poznań 1839.
- Raszewski Z., *Bogusławski*, t. I–II, Warszawa 1972.
- Raszewski Z., *Jeszcze o staropolskim teatrze zawodowym*, „Pamiętnik Teatralny” 1955, z. 2.
- Raszewski Z., *Krótką historia teatru polskiego*, Warszawa 1990.
- Raszewski Z., *Teatr Narodowy w latach 1779–1789*, „Pamiętnik Teatralny” 1966, z. 1–4.
- Raszewski Z., *Za króla Sasa*, „Pamiętnik Teatralny” 1965, z. 1.
- Ratajczakowa D., *Komedia oświeconych 1752–1795*, Warszawa 1993.
- Ratajczakowa D., *Z rodziną komedii do „rodzinnej Europy”*, „Pamiętnik Teatralny” 2015, z. 3–4.

- Reich W., *Podłoże społeczne i muzyczne drezdeńskiej kultury operowej przed Janem Adolfem Hassem. Streszczenie*, [w:] *Opera w dawnej Polsce na dworze Władysława IV i królów saskich. Studia i materiały*, red. J. Lewański, Wrocław 1973.
- Roszkowska W., *Akt zapustny komediantów na Zamku Warszawskim roku 1699*, „Pamiętnik Teatralny” 1987, z. 4.
- Roszkowska W., *Diariusz życia teatralnego na dworze Jana III*, „Pamiętnik Teatralny” 1969, z. 4.
- Rudloff-Hille G., *Budowle oraz inscenizacje oper w Dreźnie w XVII i XVIII wieku. Streszczenie*, [w:] *Opera w dawnej Polsce na dworze Władysława IV i królów saskich. Studia i materiały*, red. J. Lewański, Wrocław 1973.
- Ryszkiewicz A., *W warszawskim teatrze nadwornym (1716)*, „Pamiętnik Teatralny” 1965, z. 1.
- Słownik biograficzny teatru polskiego 1765–1965*, red. nac. Z. Raszewski, Warszawa 1973.
- Stasiak A. M., *Patriotyzm w myśli konfederatów barskich*, Lublin 2005.
- Szweykowska A., *Dramma per musica w teatrze Wazów (1635–1648). Karta z dziejów barokowego dramatu*, Kraków 1976.
- Szweykowska A., *Legenda o operze Piotra Elerta La Fama reale*, „Muzyka” 1970, nr 2.
- Szweykowska A., Szweykowski Z., *La Liberazione di Ruggiero dall’isola d’Alcina – legendy i fakty*, [w:] *Księga pamiątkowa ku czci prof. A. Chybińskiego*, Kraków 1950.
- Targosz K., *Sawantki w Polsce XVII w. Aspiracje intelektualne kobiet ze środowisk dworskich*, Warszawa 1997.
- Targosz K., *Uczony dwór Ludwika Marii Gonzaga (1646–1667). Z dziejów polsko-francuskich stosunków naukowych*, Wrocław 1975.
- Targosz-Kretowa K., *Teatr dworski Władysława IV (1635–1648)*, Kraków 1965.
- Teatr Narodowy 1765–1794*, red. J. Kott, Warszawa 1967.
- Tomkiewicz W., *Opera Władysławowska w powiązaniu ze zjawiskami kultury artystycznej w Polsce. Streszczenie*, [w:] *Opera w dawnej Polsce na dworze Władysława IV i królów saskich. Studia i materiały*, red. J. Lewański, Wrocław 1973.
- Tomkiewicz W., *Widowiska dworskie w okresie renesansu*, „Pamiętnik Teatralny” 1953.
- Trilupaïtienė J., *Dramma per musica w I połowie XVII wieku w Wilnie*, [w:] *Opera w pałacu wielkich książąt litewskich*, red. L. Kunickytė, Wilno 2010.
- Tuszyńska A., *Gwiazdy i gwizdy. Z dziejów publiczności teatralnej 1765–1939*, Lublin 2002.

- Tygielski W. J., *Na tropie kanonika Jacobellego*, „Uniwersytet Warszawski. Piśmo Uczelni” 2012, nr 2.
- Tyrrell J., *Czech opera*, Cambridge 1988.
- Viertel K.-H., *Zagdanienia dramaturgii operowej za czasów Metastasia, ze szczególnym uwzględnieniem teorii afektów*, [w:] *Opera w dawnej Polsce na dworze Władysława IV i królów saskich. Studia i materiały*, red. J. Lewański, Wrocław 1973.
- Walicki A., *Idea narodu w polskiej myśli oświeceniowej*, Warszawa 2000.
- Wierzbicka-Michalska K., *Aktorzy cudzoziemscy w Warszawie w XVIII wieku*, Wrocław 1975.
- Wierzbicka-Michalska K., *Moszyński August Fryderyk (1731–1786)*, [w:] *Polski słownik biograficzny*, t. XXII, Wrocław 1977.
- Wierzbicka-Michalska K., *Teatr w Polsce w XVIII wieku*, [w:] *Dzieje teatru polskiego*, red. T. Sivert, t. I, Warszawa 1977.
- Wierzbicka-Michalska K., *Teatr warszawski za Sasów*, Wrocław 1964.
- Windakiewicz S., *Okolo przedstawienia „Cyda” 1661*, „Pamiętnik Literacki” 1913, R. XII.
- Windakiewicz S., *Teatr ludowy w dawnej Polsce*, Kraków 1902.
- Windakiewicz S., *Teatr polski przed powstaniem sceny narodowej*, Kraków 1921.
- Windakiewicz S., *Teatr Władysława IV. 1633–1648*, Kraków 1893.
- Wniszewska H., *Dramma eroicomico, czyli deheroizacja historii*, [w:] *Opera wobec historii*, red. R. D. Golianek, P. Urbański, Toruń 2012.
- Wniszewska H., *Dramma giocoso – między opera seria a opera buffa*, Toruń 2013.
- Woodfield I., *Mozart’s „Cosi fan tutte”. A compositional history*, Woodbridge 2008.
- Woodfield I., *Performing Operas for Mozart: Impresarios, Singers and Troupes*, Cambridge 2012.
- Wójcik Z., *Jan Kazimierz Waza*, Wrocław 1997.
- Wypych-Gawrońska A., *Muzyka w polskim teatrze dramatycznym do 1918 roku*, cz. 1, Częstochowa 2015.
- Zalewski L., *Sztuka rymotwórcza Franciszka Ksawerego Dmochowskiego. Studia z dziejów krytyki literackiej w Polsce w epoce pseudoklasycyzmu*, Warszawa 1910.
- Žižek S., Dolar M., *Druga śmierć opery*, przeł. S. Królak, Warszawa 2008.
- Żelechowski S., *Opera z wielką ilością nut*, [w:] *Uprowadzenie z Seraju*, Warszawa 1978.
- Żórawska-Witkowska A., *Muzyka na dworze Augusta II w Warszawie*, Warszawa 1997.

- Żórawska-Witkowska A., *Muzyka na dworze i w teatrze Stanisława Augusta*, Warszawa 1995.
- Żórawska-Witkowska A., *Muzyka na polskim dworze Augusta III*, cz. 1, Lublin 2012.
- Żórawska-Witkowska A., *O recepcji drammi per musica Pietra Metastasia w kulturze polskiej XVIII wieku*, [w:] *Muzyka wobec tradycji. Idee – dzieło – recepcja*, red. S. Paczkowski, Warszawa 2004.
- Żórawska-Witkowska A., *Spółeczny status muzyka w baroku*, „Barok: Historia – Literatura – Sztuka” 1999, t. VI/I, nr 11.

INDEKS OSOBOWY

Indeks zawiera nazwiska, pseudonimy i kryptonimy występujące zarówno w tekście, jak i adnotacjach

A

Ademollo Alessandro 94
Adler Guido 8
Agostini Viviano 106
Ajschylos 61
Albani Franciszek 39, 43
Albertini Gioacchino [Joachim] 57, 186, 219
Albertrandi Jan Chrzyciel 34
Albrecht Hohenzollern, ostatni wielki mistrz zakonu krzyżackiego, książę Prus 84
Albuzzi-Todeschini Teresa 133
Aleksander Karol Waza 77, 79
Aleksander Waza zob. Aleksander Karol Waza
Allain Paul 22
Amadei Gioseffo 96
Amorevoli Angelo Maria 133
Anfossi Pasquale 174, 182, 185–187
Anna Iwanowna, caryca rosyjska 120
Anna Wazówna, królowna szwedzka 77
Annasz 37
Annibali Domenico 130, 133, 135, 219
Anseume Louis 159, 186
Apollini Salvatore 130
Arouet François-Marie zob. Voltaire
Arystoteles 44, 50

August II Mocny, Sas, król polski 16, 19, 53, 92, 106, 107, 110–123, 125–128, 152, 194, 198, 199, 206
August III Sas, król polski 12, 13, 16, 19, 23, 39, 42, 66, 113, 127–133, 137, 152, 153, 194, 199, 202, 203, 207

B

Babilas Dorota 53, 64, 200
Baglioni Antonio 179
Bajer Maria 188, 203
Balcerek zob. Ferri Baldassare
Baldinucci Filippo 96
Baltazar zob. Ferri Baldassare
Baltyn-Karpińska Hanna 44, 201
Banti Brigida 146, 178, 179, 183, 219
Barberini Francesco 78, 98, 199
Barberini, ród 100, 102
Basile Francesco 96
Bassi Luigi 179
Batta Andreas [András] 56, 57, 109, 200
Beaumarchais Pierre [Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais] 37, 180, 185
Benini Anna 180

- Bernacki Ludwik 29, 139, 148, 150, 151, 156–159, 161, 178, 197–200
 Bertati Giovanni 174
 Betański, ks. 26, 199
 Beylin Marek 22
 Bielawscy, ród 22, 202
 Bielawski Józef 19, 21–23, 27, 28, 197, 202, 219
 Bielski Józef zob. Bielawski Józef
 Billewicz Teodor 66, 67, 152, 197
 Bizesti Michał 175
 Bogusławski Wojciech 11–14, 16, 18, 25, 37, 57, 153, 154, 157, 174–176, 178–180, 187–191, 195, 196, 200, 203, 204, 219
 Bohomolec Franciszek, ks. 34, 35, 143, 146, 156
 Boileau-Despréaux Nicolas 109
 Bonafini Caterina [Catterina] 175, 181, 182
 Bontempi Giovanni Andrea Angelini 71, 94
 Bordoni Faustina 133, 134
 Bordoni-Hasse Faustina patrz Bordoni Faustina 134
 Braccioli Grazio 119
 Brancarini Giovanni Maria 96
 Branický, ród 11
 Branicki Jan Klemens 26, 133, 137, 162, 181, 199
 Bretzner Christian Friedrich 170
 Breunich Johann Michael 130
 Bristigier Michał 107, 200
 Brocchi [Brochi] Battista Giovanni 176, 183
 Brosse Charles de 73, 108
 Brown John Russell 44, 201
 Brühl Heinrich von 131
 Brunerio Michelangelo 96
 Bruyère Jean de la 49, 197
 Brzozowski Józef 16, 201
 Buchwald-Pelcowa Paulina 119, 199
 Bulla Franz Heinrich 170, 171
 Burbonowie, ród 108
 Burnacini Lodovico Ottavio 64
 Busenelli Giovanni Francesco 62
- C**
- Caccini Francesca 78, 79
 Caccini Giulio 61, 62, 75
 Cahuzac Louis 64
 Calzabigi Ranieri de 174, 186
 Campagnucci Giuseppe 175, 181
 Campistron Jean Galbert de 171, 185
 Campura André 110, 125, 126
 Carlanças Felix Juvenel 31, 33, 34, 48–53, 198, 219
 Carter Thomas 80, 81, 201
 Casanova Giacomo 181
 Cattanea Margherita 93
 Cecchinia zob. Ristorini Caterina [Catterina]
 Cecylia Renata Habsburżanka, królowa polska 83, 93, 95, 99, 101, 105
 Cervantes Miguel 61
 Cesti Pietro Antonio 64
 Charpentier Marc-Antoine 109
 Chiabrera Gabriel [Gabriello] 78
 Chmielnicki Bohdan 103
 Chodkiewicz Krzysztof [?] 88
 Chomiński Michał Józef 79, 91, 103, 105, 201
 Chybiński Adolf 77, 79, 81, 201, 205
 Cimarosa Domenico 175, 177, 181, 185, 186
 Ciocognini Giacinto Andrea 106
 Coignard Jean-Baptiste 59, 197
 Collase Pascal 110, 126
 Coltellini Marco 177

Constantini Bartolomeo 169, 170
 Copula 92
 Corneille [Kornel] Pierre 37, 53, 60,
 104, 202
 Corradi Giulio Cesare 66
 Costantini Angelo 123, 125, 126
 Crespi Luigia 180
 Cuzzoni Francesca 134
 Czacki Feliks (Szczęsny) 28
 Czaja Dariusz 63, 201
 Czartoryscy, ród 11, 28, 85, 199
 Czartoryski Adam Kazimierz 22, 29,
 32, 34, 35, 40, 42, 43, 45, 150,
 151, 197, 201
 Czartoryski Michał Fryderyk 137
 Czempiński Kazimierz 159
 Czermak Wiktor 90

D

Da Ponte Lorenzo [właśc. Emanuele
 Conegliano] 9, 180, 181, 185,
 186, 197
 Danchet Antoine 126
 Davia Anna 172
 Dąbrowski Stanisław 173, 201
 Denhoff Henryk 116, 198
 Deseschaliers Louis 116, 117, 123–
 125
 Desmarests Henri 109
 Destouches André Cardinal 126, 186
 Dębowski Marek 31, 201
 Diderot Denis 48
 Dittersdorf Karl Ditters von 185
 Dmochowski Franciszek Ksawery
 32, 34–37, 150, 198, 206
 Dmuszewski Ludwik Adam 10, 16,
 36, 37, 201
 Dolar Mladen 47, 51, 55, 61, 206
 Dryden John 62
 Dubiski Stanisław 70, 71, 201

Dudzik Wojciech 22
 Duni Egidio Romoaldo 159, 161,
 163, 171, 185
 Dzian Maryja [Brancarini Giovanni
 Maria?] 92
 Dziewulska Małgorzata 22

E

Eleonora Habsburżanka, królowa
 polska 95, 106
 Elert Piotr 80, 92, 205
 Elżbieta, księżna neuburska 106
 Elżbieta Piotrowna Romanowa, ce-
 sarzowa Rosji 26
 Estreicher Karol 84, 85

F

Fabiani Bożena 103, 105, 201, 204
 Faggiuoli Giovanni Battista [Jan
 Chrzyciel] 106
 Falkowski Tomasz 105, 200
 Favart Charles Simon 163, 186
 Feicht Hieronim 77, 81, 201
 Fenouillot de Falbaire Charles-Geor-
 ges 171
 Ferraresi Del Bene Adrianna 180, 181
 Ferrari Benedetto 68, 79
 Ferri Baldassare 71, 92, 94
 Fischietti Domenico 165, 167
 Flemming Wilhelm 82
 Fonpré Jean de 116
 Fontenelle Le Bovier Bernard 126
 Foresti Alessandro 96
 Förster Kaspar młodszy 92, 94
 Forszter zob. Förster Kaspar młodszy
 Foucault Henri 125
 Franciszek I Stefan Lotaryński, ce-
 sarz 161
 Franciszek Ksawery, książę saski 26,
 160, 200

Frączyk Tadeusz 32, 34, 201
 Freytag Gustaw 63, 201
 Fryderyk II Wielki [Friedrich II von Hohenzollern], król pruski 154
 Fryderyk August I zob. August II Mocny, Sas
 Fryderyk August II zob. August III Sas
 Fryderyk Wilhelm I Hohenzollern, król pruski, elektor brandenburski 84, 99
 Furetière Antoine 66, 152

G

G.M. [krypt.] zob. Markiewicz Grzegorz
 Gagliano Marco 62, 79
 Gaillard Pierre Dominique 172
 Gaitan [Gaitano (Gaetano, Gajetano, Gaetani)], właśc. Kajetan Mayer 186
 Galli-Bibiena Giuseppe 132
 Galot 92
 Gassmann Leopold 167, 174
 Gennaro Antonio Federico 56, 154, 219
 Geoffrey z Monmouth 62
 Gibbes de 28, 29, 43, 144, 199
 Gibert Paul-César 163
 Giordani Giuseppe Tommaso Giovanni 178
 Giordaniell zob. Giordani Giuseppe Tommaso Giovanni
 Giovannini Pietro 177
 Gisleni Giovanni Battista 83, 91, 97, 203
 Gizzi Domenico 69
 Gluck Christoph Willibald 53, 58, 62, 163, 174
 Goldoni Carlo 165–167, 169, 174, 177, 186

Golianek Ryszard Daniel 9, 52, 108, 201, 203, 204, 206
 Gonzagowie, ród 102
 Gori Antonio 130
 Graniczny Grzegorz 92
 Graun Carl Heinrich 107
 Grétry André Ernst Modeste 171, 185
 Grimani Vincenzo 63
 Grimm Friedrich Melchior von 155
 Grol [Gröll] Michał 148, 198
 Grun Bernard 185, 201
 Guardasoni Domenico 174, 178–180, 182
 Gurowski Władysław 146, 183
 Gustaw III Waza, król szwedzki 153

H

Hamon 171, 172
 Händel [Haendel] Georg Friedrich 9, 62, 63
 Hanke Karl 186
 Hasse Johann Adolph 65, 112, 129, 131, 132, 134, 154, 205, 219
 Haym Nicolo 63
 Heine Jan Kazimierz 26–28, 146, 152, 160–162, 165, 167, 168, 200
 Heise Ewa 202
 Henryk IV Burbon, król francuski 171
 Herod Antypas 37
 Hertz Karl 168
 Hewl Georg 77
 Heyking Karol Henryk 167, 198
 Hiller Johann Adam 169, 185
 Holland Peter 44, 201
 Homer 61
 Horacjusz 50
 Horowicz Bronisław 50, 57, 58, 64, 66, 68, 71, 110, 201
 Houdar de la Motte Antoine 125, 126

J

J. K. [krypt.] zob. Kleczyński Jan
 Jabłonowski Stanisław Jan 117, 118, 121
 Jachimecki Zdzisław 7, 8, 201
 Jackl Jerzy 113, 143, 201
 Jacobelli Giovanni Battista 95, 206
 Jagodyński Stanisław Serafin 8, 79
 Jakubowski Wojciech 162, 181, 199
 Jan II Kazimierz Waza, król polski 26, 92, 95, 103–105, 127, 206
 Jan III Sobieski, król polski 92, 106, 107, 114, 139, 205
 Jan Kazimierz Waza zob. Jan II Kazimierz Waza
 Jaroszewicz Stefan 133
 Jarzębski Adam 87, 91, 92, 97, 98, 151, 198
 Jeske-Choiński Teodor 63, 201
 Józef II Habsburg, cesarz rzymsko-niemiecki, król Węgier i Czech oraz arcyksiążę Austrii 59
 Judkowiak Barbara 23, 24, 201

K

Kaifasz 37
 Kaleta Roman 22, 23, 29, 43, 144, 163, 198–201
 Kałużny Jerzy 62, 203
 Kamiński Maciej 10, 139, 157
 Kamińska Danuta 188, 203
 Kamiński Maciej zob. Kamiński Maciej
 Kamiński Piotr 10, 75, 173, 201
 Kapłon Andrzej 18, 185, 191, 201, 202
 Karasowski Maurycy 14, 69, 70, 202
 Karol Ferdynand Waza 8, 76
 Karol IV, król Obojga Sycylii 130
 Karol Krystian, królewicz Obojga Sycylii 130

Karol XII, król szwedzki 114
 Karpiński Adam 104, 202
 Katarzyna II, caryca rosyjska 177, 181
 Kazanowski Adam 85
 Kencki Patryk 22, 28, 197, 202
 Kitowicz Jędrzej, ks 42, 140, 198
 Kleczyński Jan 16, 202
 Klimowicz Mieczysław 18, 23, 26, 27, 29, 38, 39, 43, 44, 129, 140, 146, 152, 159–168, 200, 202
 Kochanowski Jan 33–35
 Konarski Kazimierz 113, 202
 Konarski Stanisław 34, 35
 Konopczyński Władysław 154
 Konstancja Habsburżanka, królowa polska i szwedzka 78, 95
 Kopernik Mikołaj 44
 Korzeniewski Bohdan 31, 32, 202
 Kosiński Dariusz 22
 Kostka Potocki Stanisław 23
 Kott Jan 22, 24, 37, 143, 202, 205
 Kozłowski Krzysztof 47, 54, 61, 202
 Krakowska Joanna 22
 Krasicki Ignacy 22, 40, 59, 149, 198
 Król Barbara zob. Król-Kaczorowska Barbara
 Król-Kaczorowska Barbara 66, 117, 202, 203
 Królak Sławomir 47, 206
 Kruczyński Andrzej 22, 39, 203
 Kulczycki Włodzimierz 106, 198
 Kuligowska-Korzeniewska Anna 22, 203
 Kunicki-Goldfinger Marek 67, 152, 197
 Kunicktyė Laima 205
 Kurek Krzysztof 20
 Kurpiński Karol 16, 203
 Kurz Johann Joseph Felix 174, 175
 Kwiatkowski Marek 129, 203

L

Laboureur Jean de 82, 91
 Lampugnani Giovanni Battista 106, 107
 Landi Stefano 79
 Langer Susanne Katherina 53
 Laschi Filippo 181
 Latoszewski Zygmunt 17, 203
 Legrand Mac-Antoine 126
 Leopold I Habsburg, król Węgier, Czech, arcyksiążę Austrii, król Niemiec i święty cesarz rzymski 64
 Leopold Silke 47
 Lesiak Milan Dariusz 15, 203
 Lewański Julian 18, 31, 65, 76, 88, 89, 95–98, 100–102, 105, 166, 203–206
 Lewicki Jakub 78, 203
 Lewinówna Zofia 42, 140, 145, 198, 199
 Libera Zbigniew 59, 198
 Linde Samuel Bogumił 118, 198
 Lipiński Józef 12, 199
 Lisiecka Katarzyna 55, 188, 191, 203
 Livigni Filippo 175, 177
 Locci Agostino 97, 100
 Lombardi Giuseppa 166
 Lorenzani Paolo 109
 Lorraine Marie de 109
 Lotti Antonio 65, 113
 Lübbe Hermann 62, 203
 Lubomirska Elżbieta 172
 Lubomirska Urszula 118, 119
 Lubomirska Zofia 163, 200
 Lubomirski Jerzy Marcin 146, 170, 176
 Lubomirski Jerzy Sebastian 103
 Lubomirski Marcin zob. Lubomirski Jerzy Marcin

Lubomirski Stanisław 77, 148
 Lubomirski Teodor 137
 Ludwik XIV Wielki, Burbon, król francuski 98, 108, 109, 125
 Ludwik XV Burbon, król francuski 173
 Ludwik XVI Burbon, król francuski 153
 Ludwika Maria Gonzaga, królowa polska 82, 84, 85, 87, 89, 90, 95, 99, 103, 105, 201, 205
 Lulli Giovanni Battista, zob. Lully Jean-Baptiste
 Lully Jean-Baptiste 9, 10, 52, 54, 62, 64, 107–111, 125, 126, 154, 155, 171, 185, 187, 204
 Lumière, bracia 15
 Luter Marcin 70

Ł

Łukaszewicz Olgierd 22

M

Madame de Gibbes zob. Gibbes de Maksymilian Emanuel, elektor bawarski 106
 Malinowski Władysław 107, 200
 Małgorzata Teresa Habsburg, żona Leopolda I 64
 Manelli Francesco 68
 Marcello Benedetto 72
 Marchesi Luigi 183
 Marchesini zob. Marchesi Luigi
 Marczyński Jacek 58, 203
 Maria Antonina Wittelsbach 65
 Maria Józefa Habsburg, arcyksiężniczka austriacka, żona Augusta III 65, 113, 130, 131
 Maria Józefa Karolina Saska, delfina Francji 130

- Maria Kazimiera d'Arquien, królowa polska 106, 107, 200
 Maria Teresa von Habsburg, cesarzowa austriacka, królowa Czech i Węgier 161
 Mariani Tommaso 174, 189
 Markiewicz Grzegorz 58, 61, 113, 157, 158, 166, 189, 203
 Marmontel Jean-François 171, 186
 Martini Jean-Paul-Égide 171, 172
 Matuszewska Przemysława 42, 140, 198
 Maurycy Saski 154
 Mazarin Jules [właśc. Giulio Raimondo Mazzarini], kard. 89, 90, 102, 108, 109
 Mazzochi Virgilio 69
 Mazzolà Caterino [Catterino] Tommaso 63, 175
 Medyceusze, ród 102
 Mengs Raphael Anton 135
 Merula Tarquinio 77
 Metastasio Pietro 9, 31, 58, 130–132, 174, 185, 186, 206, 207
 Mianowski Jarosław 52, 108, 203, 204
 Micelli Caterina 179, 180
 Michał Anioł Buonarroti, młodszy 59
 Michał Korybut Wiśniowiecki, król polski 92, 95, 106, 127
 Mielczewski Marcin 92
 Migliavac Giovanni Ambrogio 65
 Miks-Rudkowska Nina 91, 97, 203
 Mingotti Regina 133
 Mitzler de Kolof Wawrzyniec Krzysztof 149, 150, 182
 Mitzler Lorenz Christoph zob. Mitzler de Kolof Wawrzyniec Krzysztof
 Mniszchowa Urszula 178
 Molière [Molier, właśc. Jean Baptiste Poquelin] 34, 53, 60, 109
 Moline Pierre Louis 163
 Monsigny Pierre-Alexandre 140, 161, 163, 171, 185
 Montbrun Louis de 161, 162, 172, 173, 189, 201
 Monteverdi Claudio 52, 62, 66, 75, 93, 204
 Morawski Piotr 22, 204
 Moretti Ferdinando 178
 Morsztyn Jan Andrzej 104, 202
 Moszczeński Adam 152, 153, 199
 Moszczyński Adam zob. Moszczeński Adam
 Moszyński August Fryderyk 35, 140, 160, 161, 206
 Motte-Houdar Antoine de la zob. Houdar de la Motte Antoine
 Mozart Wolfgang Amadeusz 9, 10, 58, 59, 63, 131, 170, 178–181, 185–187, 206
 Mysliveček Josef 9
N
 Nagurczewski Ignacy 34
 Nanteuil Denis 123
 Naruszewicz Adam 34, 139, 199
 Nawrocka-Wysocka Arleta 52, 204
 Newton Isaac 44
 Noverre Jean-Georges 71
 Nowak-Romanowicz Alina 141, 204
O
 Ogiński, ród 11
 Ogiński Michał Kazimierz 11, 137
 Ogiński Michał Kleofas 183, 199
 Opaliński Krzysztof 94, 199
 Opitz Martin 62, 76

Osiński Ludwik 196
 Owidiusz [właśc. Publiusz Owidiusz Nazo] 44, 85
 Ozimek Stanisław 25, 28, 41, 146, 199, 204

P

Paczkowski Szymon 132, 207
 Paisiello Giovanni 157, 174–177, 181, 182, 185, 187
 Pallavicini Stefano Benedetto 66, 120
 Paprocki Witold 54, 108, 110, 204
 Paradisi Alessandro 96
 Parker Roger 80, 201
 Pasqua Giuseppe 141, 186
 Pasquini Giovanni Claudio 130, 132
 Patalas Aleksandra 52, 59–61, 68, 204
 Pellatti Giuseppe 180, 181
 Pergolesi Giovanni Battista 56, 136, 154, 173, 176, 187, 219
 Peri Jacopo 50, 61, 62, 75
 Perrin Pierre 53
 Persichini [Persechini, Persecchini] Pietro 186
 Perykles 28
 Petrosellini Giuseppe Battista 175, 177, 186
 Petterson Michael 44, 201
 Pękiel Bartłomiej 91, 92, 105
 Philidor François-André Danican 161, 171, 185
 Piasecki Paweł, bp 76, 202
 Pic Jean 126
 Piccini Niccolo 166, 185
 Pilaja Caterina 133, 134, 219
 Pilat Poncjusz 37
 Plersch Jan Bogumił 168, 202
 Poggi Domenico 168
 Poitiers Louis de 126

Poliński Aleksander 17, 77, 80, 204
 Pöllnitz Karl Ludwig von 118, 119, 199
 Poniatowski Józef Michał Ksawery, książę de Monterotondo 9, 201
 Ponziani Felice 179
 Popiel Jerzy 181, 197
 Poplatek Jan 24, 204
 Potocka Marianna z Kątskich 28, 29, 43, 144, 163, 198–200
 Potocka Pelagia 144, 199
 Potocki Franciszek Salezy 137
 Przybyszewska-Jarmińska Barbara 76–78, 83, 84, 91, 93, 96, 107, 204
 Ptaszycki Stanisław 154
 Ptolemeusz Klaudiusz 44
 Puccitelli Virgilio 84, 88, 93, 96, 97, 99–101
 Puchalska Iwona 53, 204
 Purcell Henry 9, 62

Q

Quinault Philippe 50, 52, 53, 110, 125, 126

R

Raaff Anton 58
 Rachuba Andrzej 105, 204
 Racine Jean-Baptiste 37, 53, 60, 61
 Raczyński Edward 85, 87, 88, 118, 199, 200, 204
 Radziejowski Michał 118
 Radziwiłł Albrecht Stanisław 85–90, 92, 98, 101, 104, 199, 204
 Radziwiłł Hieronim 85
 Radziwiłł Karol Stanisław 173
 Radziwiłł Katarzyna 66
 Radziwiłł Michał Kazimierz 66, 107, 137, 204

- Radziwiłłowa Maria Karolina z Lubomirskich 26, 199
 Radziwiłłowie, ród 11, 173, 174
 Rafałowiczowa J. 116, 198
 Rameau Jean-Philippe 62, 64, 154
 Raszewski Zbigniew 18, 24, 25, 40, 43, 113, 159, 174, 188, 204, 205
 Ratajczakowa Dobrochna 30, 37, 38, 204
 Rauzzini Giovanni zob. Rauzzini Venzio
 Rauzzini Venzio 177, 178
 Recinetti Ignazio Giorgio 96
 Regnard Jean-François 114, 126
 Reguński Jakub 144, 198
 Reich Wolfgang 65, 112, 113, 205
 Renaud Jean-Baptiste 126
 Repnin Nikołaj Wasiljewicz [właśc. Nikołaj Wasiljewicz Riepnin] 29, 142, 164
 Rinuccini Ottavio 62, 75
 Ristori Giovanni Alberto 119, 120
 Ristorini Caterina [Catterina] 167
 Ristori Tommaso 116, 119, 120
 Rodowicz Tomasz 22
 Rossini Gioacchino 177
 Roszkowska Wanda 106, 107, 111, 121, 122, 205
 Rousseau Jean-Jacques 49, 67, 68, 71, 155, 173, 199
 Rousselois Jossé 159, 161–164, 166, 202
 Rozay de 171
 Różycki Jacek 91, 92, 105, 127
 Rubini Lucia 93
 Rudloff-Hille Gertrud 65, 112, 113, 205
 Rulikowski Mieczysław 169, 200
 Ryszkiewicz Andrzej 119, 205
 Rzewuski Henryk 145, 199
 Rzewuski Mateusz 137
 Rzewuski Wacław 137
- S**
 Sacchini Antonio 174, 189
 Sacco Gennaro 117, 118, 121
 Saint-Evremont Charles 49
 Saint-Huberty Antoinette 172
 Saint-Huberty Claude Philippe 172
 Salieri Antonio 175, 180, 185, 190
 Santa Croce Antonio 78, 199
 Santi Orlandi 78
 Saracynelli Ferdynand 8, 78, 79
 Sarti Giuseppe 177
 Saunier Vincent 163
 Sbarra Francesco 64
 Scacchi Marco 8, 81, 91, 92, 94, 95, 201
 Scalona Giovanni Maria 96
 Scapitta Vincenzo 96
 Scarlatti Alessandro 69, 72
 Scarlatti Domenico 107, 200
 Schiebeler Daniel 169
 Schikander Emmanuel 170
 Schmidt Johann Christoph 118
 Schulz Friedrich 180, 200
 Schüpli Hans 99, 100
 Schütz Heinrich 62, 76
 Sedaine Michel-Jean 140, 163, 186
 Seneka [Lucius Annaeus Seneca, zw. Młodszym] 44, 63
 Seyfried-Wolska Lodovica 120
 Sękowski Józef 133
 Silva Pietro Francesco de 118, 121
 Simonides 92
 Sivert Tadeusz 26, 112, 206
 Smuglewicz Antoni 190
 Sobiescy, ród 107
 Sobieska Teresa Kunegunda 106

- Sobieski Aleksander Benedykt 107
 Sobieski Jakub 106
 Sofokles 50
 Soler Vincente Martin y 180, 186
 Spezioli Antonia 180
 Stanisław August Poniatowski, król
 polski 7, 12, 13, 16, 26, 27, 30,
 37, 44, 45, 136, 139, 142, 143,
 145, 152–157, 159, 161, 163,
 171, 173, 180, 184, 188, 191,
 195, 199, 200
 Stanisław Leszczyński, król polski
 114
 Stasiak Arkadiusz Michał 27, 39, 205
 Stefanowski Jan 133
 Stephanie Johann Gottlieb Młodszy
 170, 185, 186
 Stepnowski Adam 104, 202
 Strohm Reinhard 61, 110
 Striggio Alessandro Młodszy 62
 Strumiłło Tadeusz 183, 199
 Sułkowscy, ród 169, 200
 Sutkowski Stefan 141, 204
 Szwedowska Jadwiga 170, 199
 Szweykowska Anna 18, 52, 79, 80,
 88, 205
 Szweykowski Zygmunt 79, 205
- T**
- Tarchi Angelo 178
 Targosz Karolina 18, 77–82, 84–
 94, 96, 99, 100, 102, 103, 107,
 205
 Targosz-Kretowa Karolina zob. Tar-
 gosz Karolina
 Tartaglioni Giovanni Battista 88
 Tatarkiewicz Anna 49, 197
 Telemann Georg Philipp 107
 Tende Gaspard de 105, 200
 Todi Luiza 182
- Tomatis Karol 140, 162, 165, 167,
 168
 Tomkiewicz Władysław 76, 96, 205
 Tonioli Domenico 176
 Trepiński Jan 85
 Trilupaitienė Jūratė Marija 82, 205
 Tuszyńska Agata 29, 143, 146, 148,
 205
 Tygielski Wojciech Jerzy 95, 206
 Tyrrell John 9, 206
- U**
- Urbański Piotr 52, 203, 206
- V**
- Vadé Jean-Joseph 163
 Viertel Karl-Heinz 31, 206
 Villiers François 159–162, 172,
 202
 Vitali Filippo 66
 Vivaldi Antonio 119
 Vogel Zygmunt 141, 219
 Voltaire [Wolter, właśc. François-
 -Marie Arouet] 35, 50, 73
- W**
- Wagner Ryszard 64
 Walicki Andrzej 40, 206
 Waliszewski Kazimierz 26, 199
 Wassenberg Eberhard 87
 Wazowie, ród 18, 52, 76, 91, 92, 105,
 203–205
 Weber Konstancja 170
 Weisse Christian Felix 185
 Wettyni, ród 137
 Wierzbicka-Michalska Karyna 17,
 26, 35, 112, 123, 125, 126, 129,
 132, 140, 142, 143, 148, 158,
 160, 164, 165, 168, 170–173,
 177, 178, 180, 200, 202, 206

- Wilkowska-Chomińska Krystyna **Z**
 79, 91, 103, 105, 201
- Windakiewicz Stanisław 14, 16, 17,
 31, 79, 86, 101, 102, 104, 106,
 118, 121, 206
- Władysław IV Waza, król polski 8,
 12–14, 16–18, 23, 31, 65, 76–
 81, 83–86, 91–93, 95–97, 99,
 102, 103, 105, 115, 127, 193,
 203–206
- Władysław Waza zob. Władysław IV
 Waza
- Włoszkiewicz 117, 118, 121
- Wniszewska Hanna 11, 52, 55, 63,
 206
- Wodziccy, ród 107
- Wolski Antoni 120
- Wołowicz Władysław 88
- Woodfield Ian 178, 180, 206
- Woyna Franciszek Ksawery 157, 158
- Wójcik Zbigniew 103–105, 206
- Wraxall Nathaniel William 153, 200
- Wypych-Gawrońska Anna 11–13,
 206
- Wyrwicz Karol 34
- Zabłocki Franciszek Ksawery Miko-
 łaj 43
- Zadara Michał 22
- Zalewski Ludwik, ks 32, 206
- Zappa Francesco 176, 183
- Zawadzki Waław 153, 167, 198,
 200, 204
- Zdrojewski Bogdan 22
- Zehnmark Ludwig 186
- Zeno Apostolo 58, 110, 129
- Žižek Slavoj 47, 51, 55, 61, 206
- Zygmunt I Stary, król polski 84
- Zygmunt III Waza, król polski 76–
 78, 91, 95, 105, 114, 193
- Ż**
- Żelechowski Stanisław 59, 206
- Żórawska-Witkowska Alina 19, 53,
 66, 71, 106, 107, 110, 113, 114,
 116–119, 121–123, 125, 126,
 128, 129, 132, 133, 139, 140,
 147, 152, 153, 158, 159, 164,
 166, 168–174, 176–179, 182,
 184, 186, 192, 206, 207

SPIS ILUSTRACJI

| | | |
|----------|---|-----|
| Ryc. 1. | Strona tytułowa komedii Józefa Bielawskiego <i>Natrci</i> wydanej w Warszawie w 1765 r. | 21 |
| Ryc. 2. | Strona tytułowa <i>Historii nauk wyzwolonych</i> Felixa Juvenel de CarlanCasa będącej podręcznikiem dla uczniów Szkoły Rycerskiej. | 33 |
| Ryc. 3. | Strona tytułowa libretta <i>Sługa pani</i> wydanego w Warszawie w 1780 r. Tytuł oryg. <i>La serva padrona</i> , tekst. Federico Gennaro (tłumacz nieznan), muzyka Giovanni Battista Pergolesi. | 56 |
| Ryc. 4. | Strona tytułowa libretta <i>Don Juan albo ukarany libertyn</i> wydanego w Warszawie w 1783 r. Tytuł oryg. <i>Il Don Giovanni</i> , autor libretta nieznan (tłumacz Wojciech Bogusławski), muzyka Gioacchino Albertini. | 57 |
| Ryc. 5. | Dekoracja sceny, prawdopodobnie opery królewskiej w Warszawie, około 1640 r. | 83 |
| Ryc. 6. | Caterina Pilaja w operze Johanna Adolpha Hassego <i>Olimpia</i> (sopran) – jedna z najlepszych śpiewaczek Italii. | 134 |
| Ryc. 7. | Portret Domenico Annibalego, 1705–1779 (kastrat, alt), uważanego za jednego z najwybitniejszych śpiewaków epoki <i>bel canto</i> | 135 |
| Ryc. 8. | Okladka intermezza <i>Służąca panią</i> Giovanni Battisty Pergolesiego, które to dzieło dało początek <i>opery buffa</i> | 136 |
| Ryc. 9. | Rysunek Zygmunta Vogla <i>Teatr Narodowy na Placu Krasińskich w Warszawie</i> | 141 |
| Ryc. 10. | Portret Brigidy Banti. | 179 |

