

Muzycy włoscy w siedemnastowiecznej Rzeczypospolitej: powody emigracji, bilans zysków i strat

Barbara Przybyszewska-Jarmińska
(Instytut Sztuki PAN, Warszawa)

Od kilku lat nasiliły się badania migracji muzyków i transmisji repertuaru w Europie czasów nowożytnych prowadzone w ramach wielostronnych międzynarodowych projektów finansowanych z budżetów i przez fundacje różnych państw, a także z funduszy europejskich. W odniesieniu do XVII i XVIII wieku zrozumiałe jest, że szczególnie wiele uwagi poświęca się migracjom muzyków włoskich i transmisji włoskiego repertuaru, a także generalnie muzycznym kontaktom różnych krajów z Italią. Jestem jedną z polskich uczestniczek projektu *Migracje muzyki we wczesnej nowożytności: spotkanie Wschodu, Zachodu i Południa Europy* realizowanego w ramach programu HERA (Humanities in the European Research Area) „Spotkania kulturowe” (poza Polską, reprezentowaną przez Instytut Muzykologii Uniwersytetu Warszawskiego i Instytut Sztuki PAN, biorą w nim udział koledzy z Chorwacji, Słowenii i Niemiec). Efektem tego projektu, oprócz konferencji i książek pokonferencyjnych, edycji nutowych i koncertów, ma być baza danych pokazująca itineraria muzyków. Mój wkład ma dotyczyć muzyków włoskich, którzy w XVII wieku działali na dworach królów Polski i którzy zdominowali tamtejsze życie muzyczne w pierwszej połowie tego stulecia¹. Oczywiście jest to przedmiot badań od dawna eksplorowany, ale z pewnością dalsze kwerendy mogą dostarczyć (i dostarczają) nowych danych faktograficznych. Z drugiej strony projekt i związane z nim konferencje dają szansę na stawianie nowych pytań. Wśród nich są kwestie natury socjologicznej, dotyczące wędrujących muzyków oraz znaczenia emigracji dla nich samych a także dla ich nowego środowiska.

Wydaje się, że warto zastanowić się nad motywacjami muzyków włoskich, którzy u schyłku XVI i w XVII wieku zdecydowali się opuścić ojczyznę i odbyć długą podróż do dalekiego, zimnego i jakże odmiennego kulturowo kraju. Warto też spróbować zbilansować ich zyski i straty (zarówno w sensie materialnym i budowania karier, jak artystycznym) związane z decyzją o emigracji z Włoch, i to emigracji właśnie do Rzeczypospolitej. Z drugiej strony bardzo ważną kwestią pozostaje ocena znaczenia imigrantów z Italii dla kultury muzycznej w dawnej Rzeczypospolitej. Czy dominacja Włochów i muzyki włoskiej miała wyłącznie pozytywne konsekwencje? Czy „zwycięstwo” uniwersalnego, czyli włoskiego, języka muzycznego zostało osiągnięte bez strat dla muzyki miejscowej? To pytania, które chciałabym postawić, traktując je jednak przede wszystkim jako postulat badawczy.

¹ Zob. na ten temat m.in.: Anna i Zygmunt M. Szwejkowscy, *Włosi w kapeli królewskiej polskich Wazów*, Musica Iagellonica, Kraków 1997; Barbara Przybyszewska-Jarmińska, *Muzyczne dwory polskich Wazów*, Wydawnictwo Naukowe Semper, Warszawa 2007.

Ramy chronologiczne moich rozważań obejmują okres od 1595 roku, kiedy Zygmunt Waza sprowadził na swój dwór pierwsze dwie grupy muzyków włoskich, do 1696 roku, kiedy zmarł Jan III Sobieski. Koncentruję się jednak przede wszystkim na schyłku XVI i pierwszej połowie XVII wieku, kiedy imigranci z Italii byli w Rzeczypospolitej najliczniejsi.

Na czele wspomnianych dwóch grup muzyków, członków włoskiej kapeli polskich Wazów, stali kolejni kapelmistrzowie – Annibale Stabile, który najprawdopodobniej zmarł w kwietniu 1595 roku w Krakowie lub w nieznanym miejscu, nie dojechawszy do celu podróży, oraz Luca Marenzio, który na krakowskim zamku królewskim znalazł się najprawdopodobniej w grudniu 1595 roku. Razem z nimi podróżowali muzycy różnych specjalności, zwerbowani głównie w Rzymie, ale zapewne także po drodze na północ, we Włoszech i w Austrii (w Grazu).

Jest sprawą oczywistą, że zachętą do wyjazdu była składana muzykom przez królewskich wysłanników obietnica bardzo wysokich zarobków. Wydaje się, że w przypadku większości muzyków-rzemieślników, zwłaszcza w okresie wielkiego kryzysu w Italii schyłku XVI wieku, panującego tam wówczas głodu i bezrobocia, argument finansowy był rozstrzygający (jak wiadomo w tym samym czasie i z tych samych powodów za Alpy, w tym do Rzeczypospolitej, udawali się niemal masowo budowniczości z Północnych Włoch, w największej liczbie z okolic Como: architekci, kamieniarze, malarze, stolarze i inni fachowcy, którzy w ojczyźnie nie mieli zajęcia; okoliczność ta w sposób istotny wpłynęła na architekturę budynków, zwłaszcza kościołów budowanych w Rzeczypospolitej i innych krajach europejskich na przełomie XVI i XVII wieku). Finansowe motywacje migrujących do Rzeczypospolitej muzyków są źródłowo potwierdzone w niewielu przypadkach, ale w szeregu innych można je wydedukować.

W pierwszych dekadach działalności międzynarodowej kapeli Zygmunta III Wazy jej skład nieustannie się zmieniał. Wielu muzyków nie wytrzymało w Rzeczypospolitej długo. Po kilku, czasem kilkunastu latach opuszczali oni zespół króla Polski i przenosili się na inne dwory europejskie – przede wszystkim króla Danii, arcyksiążęcy w Grazu, a po 1619 roku cesarski. Sporo muzyków zdecydowało się na powrót do ojczyzny, po czym nierzadko z miejscowości ich pochodzenia lub nowego zatrudnienia we Włoszech do Rzeczypospolitej ruszali kolejni muzycy. Można przypuszczać, że do wyjazdu skłaniały ich opowieści krajan o warunkach życia i pracy na polskim dworze królewskim. Niewykluczone, że przedstawiali oni Rzeczpospolitą jako swego rodzaju El Dorado. Opinia o szczególnym zainteresowaniu Zygmunta III muzyką i jego szczodrości przyczyniła się z pewnością nie tylko do emigracji muzyków, ale także do prób uzyskania przez muzyków-kompozytorów, którzy nie zamierzali podejmować podróży na północ Europy, pieniędzy w podziękowaniu za dedykowanie mu wydań ich utworów.

Większość członków kapeli Zygmunta III pochodziła lub przybyła do Rzeczypospolitej z Rzymu, i właśnie do Wiecznego Miasta kierowali się kolejni królewscy wysłannicy werbujący muzyków do jego zespołu. Uwagę zwraca, że spośród muzyków z innych regionów Italii relatywnie dużo przybyło z kilku dość niewielkich ośrodków.

Dla przykładu, kilku królewskich muzyków urodziło się w Brescii lub co najmniej

pracowało tam bezpośrednio przed wyjazdem do Rzeczypospolitej. Pierwszym muzykiem z tego miasta, który znalazł się w otoczeniu Zygmunta III był Giovanni Francesco Maffon (ur. ok. 1536 w Brescii jako syn Giovanniego Battisty, organisty w dawnej katedrze S. Pietro de Dom, zmarły w 1593 lub 1594 roku), organista i kompozytor przybyły do Rzeczypospolitej jeszcze za życia poprzedniego króla Polski, Stefana Batorego². Tuż po jego śmierci, w 1595 roku pojawił się na dworze Zygmunta III urodzony także w Brescii Luca Marenzio (o którego powodach przybycia do Polski będzie jeszcze mowa). Mniej więcej w tym samym czasie przebywał w otoczeniu królewskim instrumentalista pochodzący z Brescii Felice Marini, ojciec słynnego skrzypka i kompozytora Biagio Mariniego³, a już na początku XVII wieku, w 1605 roku Pietro Lappi, członek zakonu kawalerów maltańskich, maestro di cappella w bazylice Santa Maria delle Grazie w Brescii, opublikował w Wenecji zbiór *Regis Davidis Psalmi ad vespertas*, dedykując go Zygmunтови III Wazie⁴. W zbiorze znalazły się także utwory kilku innych muzyków, w większości związanych z różnymi instytucjami w Brescii. Sądząc z treści dedykacji, Lappi doskonale wiedział zarówno o zamiłowaniu Zygmunta III Wazy do muzyki, w tym szczególnie religijnej muzyki polichóralnej, jak i o jego hojności. Oczywiście mógł się o tym dowiedzieć z różnych źródeł, ale osobiste kontakty z muzykami z Brescii, którzy powrócili z Rzeczypospolitej, z pewnością sprzyjały ich potwierdzeniu. Ani sam Pietro Lappi ani zapewne nikt spośród innych muzyków reprezentowanych w jego antologii nie wstąpił na służbę króla Polski. Wydaje się, że intencją Lappiego było uzyskanie od Zygmunta III finansowej gratyfikacji, która wsparłaby jego konwent. W wymiarze artystycznym ta inicjatywa wydawnicza przyczyniła się do rozszerzenia w Europie zaalpejskiej recepcji utworów Lappiego i jego krajan oraz do propagowania praktyki basso continuo w kompozycjach na cori spezzati⁵.

Można przypuszczać, że także do innych włoskich niewielkich miejscowości wiadomości o hojności króla Polski docierały za pośrednictwem muzyków, którzy jej doświadczyli podczas pobytu w Rzeczypospolitej. Kilka lub kilkanaście lat spędził na dworze Zygmunta III Giulio Osculati (przybył do Rzeczypospolitej zapewne w 1601 roku razem z kapelmistrzem Giulio Cesare Gabussim, wyjechał po 1609 a przed 1614 rokiem). Wydaje się, że były to najlepsze lata w jego życiu, jeżeli chodzi o zarobki i rozwój artystyczny. Z obecnie znanych (częściowo niekompletnie) trzech zbiorów utworów Osculatego, dwa zostały wydane w czasie, kiedy muzyk działał w kapeli króla Polski⁶. Wróciwszy do Italii Osculati objął stanowisko kapelmistrza w kościele Santa Maria Incoronata w Lodi koło Cremony. Tam też, do początków 1621 roku, był zatrudniony jako organista

2 Barbara Przybyszewska-Jarmińska, *Niezauważona „Fantazja” na 4 instrumenty Francesca Maffona. Rękopis GB-Och Mus. 372-376 jako ślad misji dyplomatycznej Pawła Działyńskiego do królowej Anglii Elżbiety I w 1597 roku?*, „Polski Rocznik Muzykologiczny” VII 2009, s. 103–122.

3 Marco Bizzarini, *Da Brescia a Varsavia: le musiche policorali di Pietro Lappi con dedica a Sigismondo III (1605)*, w: *La musica policorale in Italia e nell’Europa centro-orientale fra Cinque e Seicento / Polychoral Music in Italy and in Central-Eastern Europe at the Turn of the Seventeenth Century* (Venezia, 2012), red. Aleksandra Patalas and Marina Toffetti, Venezia, Edizioni Fondazione Levi, 2012, s. 208.

4 A. i Z.M. Szwejkowscy, *op. cit.*, s. 66; M. Bizzarini, *op. cit.*, s. 199–213.

5 M. Bizzarini, *op. cit.*, s. 199–213.

6 *Missae quinque vocum [...] Liber primus* (Wenecja 1604), dedykowany Zygmunтови III, i *Liber primus motectorum* (Wenecja 1609), z dedykacją dla litewskiego magnata, wojewody trockiego Aleksandra Chodkiewicza.

Tarquinio Merula, który zapewne jeszcze w tym samym roku udał się na polski dwór królewski⁷. Merula pozostawał w Rzeczypospolitej do ok. 1625 roku, rozwijając swoją karierę kompozytorską, rozpoczętą jeszcze w Italii, którą z sukcesami kontynuował po powrocie do ojczyzny. Działając pod patronatem króla Polski, a także jego syna królewicza Władysława, przyszłego króla Władysława IV, opublikował pięć zbiorów utworów, z których zachowały się trzy⁸. Bezpośrednio po powrocie do Włoch wydał, jako „pamiętkę z podróży” dialogo *Satiro e Corisca* (Wenecja 1626)⁹, a później jeszcze dziesięć zborów, z których kilka miało po dwa-trzy wydania.

Inny przykład relatywnie małego miasta, w którym z pewnością znane były sprzyjające muzyce i muzykom warunki w polskiej kapeli królewskiej, stanowi Parma, a konkretnie środowisko tamtejszego kościoła Madonna della Steccata, skąd w 1601 roku na dwór Zygmunta III przybyli śpiewacy Alfonso Paganini i Antonio Taroni, zapewne podróżujący razem z kapelmistrzem Giulio Cesare Gabussim. Taroni, opuściwszy ok. 1607 roku Rzeczpospolitą, przez lata służył królowi Polski pomocą w werbowaniu włoskich muzyków¹⁰. Można przypuszczać, że to jego zachęty skłoniły do dalekiej podróży kolejnego śpiewaka związanego wcześniej z Madonna della Steccata, Giovanniego Bernardiego.

Finansowe motywy wyjazdu na polski dwór królewski i kilkudziesięcioletniego pozostawania w Rzeczypospolitej są najlepiej udokumentowane w przypadku duchownego i śpiewaka (tenora) Giovanniego Battisty Jacobellego (ur. w 1603 r. w Casalvieri w Lazio, zmarłego w 1679 roku na Warmii). Informacje zgromadzone w ciągu dziesięcioleci badań przez muzykologów z rozproszonych źródeł¹¹ udało się ostatnio w sposób gruntowny uzupełnić, dzięki udostępnieniu polskiemu historykowi, Wojciechowi Tygielskiemu, zachowanego we Włoszech archiwum rodziny Jacobellego, zawierającego m.in. duży zbiór listów od niego do rodziny i vice versa (w zbiorach rodzinnych, jak się okazało, dotrwał do naszych czasów także przywieziony jeszcze w XVII wieku z Polski portret Jacobellego)¹². Obecnie wiadomo, że Giovanni Battista od 1611 roku uczył się i studiował w jezuickim Collegio Clementino w Rzymie, po czym wstąpił na drogę duchowną, ale jednocześnie parał się muzyką: śpiewał w kapeli Chiesa Nuova in Vallicella i

7 A. i Z.M. Szwejkowscy, *op. cit.*, s. 73.

8 *Il primo libro de madrigaletti* na 3 głosy, *Il primo libro de madrigali concertati* na 2-8 głosów i *Il primo libro de motetti e sonate* na 2-5 głosów (wszystkie wydane w Wenecji w 1624). Utwory Meruli, podobnie jak Osculatiego, zapewne również te powstałe w okresie pobytu w Polsce, były publikowane w niemieckich antologiach oraz zachowały w rękopisach przechowywanych obecnie w bibliotekach polskich.

9 A. i Z.M. Szwejkowscy, *op. cit.*, s. 73-77.

10 Zob. Barbara Przybyszewska-Jarmińska, *Starania biskupa wrocławskiego Karola Habsburga o pozyskanie włoskich śpiewaków (1621-1622)*, w: *Studia dedykowane Paolo Emilio Carapezzy na Jego sześćdziesiąte piąte urodziny przez przyjaciół sycylijskich i polskich*, „Res Facta Nova” 6 (15) 2003, s. 127-134; tejsze, *Źródła do dziejów muzyki na dworach polskich Wazów ze zbiorów Zamku Skokloster (Szwecja)*, „Muzyka” 2011, nr 2, s. 5-6.

11 Tu prace: Hieronim Feicht, *Przyczynki do dziejów kapeli królewskiej w Warszawie za rządów kapelmistrzowskich Marca Scacchiego*, „Kwartalnik Muzyczny” 1928/1929, nr 1, s. 2-34, nr 2, s. 125-144; przedruk w: Hieronim Feicht, *Studia nad muzyką polskiego renesansu i baroku*, red. Zespół, Kraków 1980, s. 243-289; A. i Z.M. Szwejkowscy, *op. cit.*; Barbara Przybyszewska-Jarmińska, *Muzycy z Cappella Giulia i z innych rzymskich zespołów muzycznych w Rzeczypospolitej czasów Wazów*, „Muzyka” 2004, nr 1, s. 33-52, tejsze, *Muzyczne dwory...*

12 Zobacz na ten temat: Wojciech Tygielski, *Giovanni Battista Jacobelli, czyli „Włochów w Polsce” kolejna odsłona*, w: *Ars historiae. Historia artis. Prace ofiarowane Profesorowi Andrzejowi Wyrobiszowi*, red. Ewa Dubas-Urwanowicz, Józef Maroszek, Wydawnictwo Uniwersytetu w Białymstoku, Białystok 2012, s. 139-149.

okazjonalnie w innych kościołach Wiecznego Miasta. Ostatni potwierdzony jego występ w Rzymie miał miejsce 29 czerwca 1625 r., kiedy został zatrudniony jako śpiewak do uroczystych niesporów w bazylice San Pietro¹³.

Niedługo potem udał się do Rzeczypospolitej, gdzie przez około ćwierć wieku pełnił funkcje duchowne (był kapelanem królewskim oraz spowiednikiem kolejnych królowych) i równocześnie śpiewał w dworskiej kapeli. Zrezygnował z zawodowej działalności muzycznej w 1651 roku, kiedy dzięki staraniom podejmowanym przez królowe, Cecylię Renatę i Ludwikę Marię, uzyskał godność kanonika warmińskiego, w związku z którą przebywał głównie na Północy Polski: we Fromborku i Lidzbarku, a podczas okupacji szwedzkiej z lat 1655-1658 w Gdańsku. Pozostał w Rzeczypospolitej do końca życia (zmarł 2 listopada 1679 roku)¹⁴.

Egzegeza zachowanych listów pozwoliła Wojciechowi Tygielskiemu sformułować następującą opinię o motywach emigracji Jacobellogo:

Jego celem „było poszukiwanie atrakcyjnych, także finansowo, warunków egzystencji. Warunkiem z kolei powrotu do ojczyzny [...] zgromadzenie odpowiednich zasobów finansowych, które w rodzinnych stronach pozwoliłyby mu żyć na odpowiedniej stopie – budząc, co ważne, respekt wśród dawnych sąsiadów. Ten klarowny cel najwyraźniej nigdy nie został zrealizowany, a naszym emigrantem do końca życia targać miały sprzeczne uczucia. Z jednej strony silnie przeżywał rozstanie z rodziną, zwłaszcza z matką, za którą tęsknił, mając zarazem stale wyrzuty sumienia, że od domu oddalił się tak bardzo i na tak długo; z drugiej, na tyle dobrze oceniał warunki swojej aktualnej egzystencji, że nie widział powodu, by swój los starać się radykalnie odmienić”¹⁵.

Jacobelli nie był jedynym muzykiem, który udawał się do Rzeczypospolitej, aby zrobić tam karierę, jednak nie artystyczną, ale raczej finansową, uzyskując przy tym znacznie większe dochody i prestiż dzięki działalności pozamuzycznej.

Bardzo podobne były losy, a zyski finansowe chyba jeszcze większe, w przypadku Lodovico Fantoniego, urodzonego w Lukce duchownego i śpiewaka (soprana), który na polski dwór przybył w 1631 lub 1632 roku, a w Rzeczypospolitej pozostawał do śmierci 30 lipca 1681 roku¹⁶. Oprócz działalności w kapeli królewskiej był także kapelanem i sekretarzem królów Władysława IV i Jana II Kazimierza, od 1642 kanonikiem warmińskim, od 1643 kustoszem kolegiaty warszawskiej, od 1644 obywatelem Krakowa, od 1661 kustoszem warmińskim (z siedzibą we Fromborku, gdzie przebywał wiele w późnych latach swego życia), dziekanem katedry w Lidzbarku, też na Warmii, w latach 1665-1681. Miał też Fantoni szereg innych prebend kościelnych, również we Włoszech, gdzie był opatem kościoła Santa Maria della Valle w diecezji Aquino w ówczesnym Królestwie

13 B. Przybyszewska-Jarmińska, *Muzycy z Capella Giulia...*, s. 47. Jacobelli mógł wyruszyć w podróż do Rzeczypospolitej w drugiej połowie tego samego, 1625 r., natomiast wiele wskazuje na to, że potem już terytorium naszego kraju nie opuszczał.

14 B. Przybyszewska-Jarmińska, *Muzyczne dwory...*, s. 177.

15 W. Tygielski, *op. cit.*, s. 148.

16 *Fantoni Ludwik*, w: Tadeusz Oracki, *Słownik biograficzny Warmii, Prus Książęcych i Ziemi Malborskiej od połowy XV do końca XVIII wieku*, t. 1: A–K, Olsztyn 1984, s. 59.

Neapolu. Udzielał się jako dyplomata i angażował w polityczne plany Władysława IV (m.in. propagując ideę wojny z Turcją, dla której w ostatnich latach życia król, bez większego powodzenia, szukał zwolenników)¹⁷.

Co najmniej kilku innych włoskich muzyków z prac w kapeli przeszło do królewskiego sekretariatu lub do służby dyplomatycznej. Co najmniej kilku z nich zostało „agentami” królów Polski, głównie działającymi we Włoszech lub na dworze cesarskim. Niektórzy członkowie polskich kapel królewskich, od początku pobytu w Rzeczypospolitej pełnili podwójną rolę – muzyków i agentów działających na rzecz swoich włoskich patronów (na przykład śpiewacy Alessandro Cilli i Domenico Gelsomini byli kolejnymi agentami wielkich książąt Toskanii)¹⁸.

Wydaje się, że najbardziej historycznie znaczący członkowie kapeli Zygmunta III Wazy i kolejnych królów Polski panujących w XVII wieku, uznani kompozytorzy włoscy, którzy zostali zaangażowani na polski dwór królewski jako kapelmistrzowie, do Rzeczypospolitej udawali się niezbyt chętnie, a niektórzy mogli uważać taki wyjazd za „zsyłkę”. Niestety także w przypadku większości z nich motywy emigracji są słabo znane i udokumentowane. Dzięki badaniom Hansa Engela, Stevena Ledbettera, Marco Bizzariniego i moim stosunkowo najwięcej wiadomo o okolicznościach zaangażowania na dwór Zygmunta III Luki Marenzia¹⁹.

W czasie, kiedy po śmierci Annibale Stabilego (w kwietniu 1595) król Polski szukał nowego kapelmistrza, Marenzio był muzykiem na dworze kardynała Cinzia Aldobrandiniego, nepota papieża Klemensa VIII. Papież, który znał osobiście Zygmunta III (jako kardynał Ippolito Aldobrandini przebywał z misją w Rzeczypospolitej) i wiązał z nim swoje kościelno-polityczne plany. Liczył na starania ultrakatolickiego króla Polski pochodzącego ze Szwecji o rekatolizację jego ojczyzestego kraju, a także katolizację Moskwy i przystąpienie do ligi państw chrześcijańskich przeciwko Turcji. Niezbyt szczerze wspierając działania Zygmunta III na tych polach finansowo, swoją przychylność dla niego okazał papież spełniając prośbę króla Polski o pomoc w sprawie zaangażowania nowego kapelmistrza i to konkretnie w osobie Luki Marenzia. Z listu kompozytora napisanego 10 sierpnia 1595 roku do jego dawnej patronki, księżnej Bracciano Flavii Peretti Orsini, wynika wyraźnie, że zdecydowanie nie chciał on jechać do Polski, ale udawał się tam na wyraźne polecenie papieża i kardynała Cinzia Aldobrandiniego²⁰. Współcześni muzykowi pisali o majątku, jaki miał zdobyć na dworze Zygmunta III²¹. Nie wydaje się jednak, żeby te 1000 skudów,

17 B. Przybyszewska-Jarmińska, *Muzycy z Cappella Giulia...*, s. 47; tejsze, *Muzyczne dwory...*, s. 166–167.

18 Więcej na ten temat w: Barbara Przybyszewska-Jarmińska, *The Careers of Italian Musicians Employed by the Polish Vasa Kings (1587-1668)*, „Musicology Today” 2009, s. 26–43.

19 Hans Engel, *Luca Marenzio*, Firenze 1956; Steven Ledbetter, *Luca Marenzio: New Biographical Findings*. Dysertacja doktorska, New York University 1971; Marco Bizzarini, *Marenzio. La carriera di un musicista tra Rinascimento e Controriforma*, Rodengo Saiano: Promozione Franciacorta 1998 (wyd. także jako: *Luca Marenzio: the career of a musician between the Renaissance and the Counter-Reformation*, tłum. ang. James Chater, Aldershot, Ashgate 2003); Barbara Przybyszewska-Jarmińska, *W poszukiwaniu dawnej świetności. Głosy do książki Anny i Zygmunta Szwejkowskich «Włosi w kapeli królewskiej polskich Wazów»* (Kraków 1997), „Muzyka” 1998, nr 2, s. 96–101; tejsze, *Annibale Stabile i początki włoskiej kapeli Zygmunta III Wazy*, „Muzyka” 2001, nr 2 s. 91–99; tejsze, *Muzycy z Cappella Giulia...*, s. 33–37

20 Zob. M. Bizzarini, *Marenzio. La carriera...*, s. 211–212.

21 “[Marenzio] singolari doni riportò da; re di Polonia all' hora che fu chiamato da quella Maestà con provisione di mille scudi all' anno, e con opinione, ch' egli di là dovesse riportarne tesori” (Ottavio Rossi, *Elogi storici di*

jakie miał otrzymywać rocznie, było zdaniem Marenzia wystraszającą rekompensatą za „zsyłkę”²².

Okres pobytu Marenzia w Rzeczypospolitej nie był zresztą długi; trwał nie krócej niż półtora i nie dłużej niż 2 i pół roku, a po jego wyjeździe Zygmunt III znowu musiał szukać pomocy kościelnych hierarchów, żeby pozyskać następnego kapelmistrza. Tym razem nie dysponujemy dokumentacją pokazującą, jak przebiegały jego starania i jaki był stosunek werbowanych w Italii muzyków do wyjazdu do Rzeczypospolitej w celu objęcia kierownictwa kapeli króla Polski. Możemy jednak domniemywać, że Giulio Cesare Gabussi, który przyjechał do Krakowa latem 1601 roku, opuszczając stanowisko maestro di cappella w katedrze w Mediolanie, zrobił to na życzenie swojego patrona, kardynała Federico Borromeo, pozostającego w dobrych relacjach zarówno z Zygmuntem III, jak i, zwłaszcza, z niektórymi polskimi biskupami zaangażowanymi we wprowadzanie reform soboru trydenckiego. Z pewnością i Gabussi otrzymał bardzo wysokie wynagrodzenie (niestety nie znaleziono dotąd źródeł informujących o jego wysokości). Wytrzymał jednak w Polsce jeszcze krócej niż Marenzio i już po roku udał się z powrotem do Mediolanu²³.

Kolejnym kapelmistrzem królewskim i pierwszym, który pozostał w Rzeczypospolitej na dłużej, był Asprilio Pacelli. Pełnił tę funkcję od jesieni 1602 roku do 4 maja 1623 roku, kiedy zmarł (w Warszawie). Także okoliczności jego wyjazdu na dwór Zygmunta III nie są znane. Wydaje się jednak niemal pewne, że ponownie decyzję podjął nie sam muzyk, ale hierarchowie kościelni będący jego zwierzchnikami. Asprilio Pacelli był w Rzymie wysoko cenionym kompozytorem i kapelmistrzem. Ustąpiwszy zimą 1602 roku ze stanowiska maestro di cappella w Collegium Germanicum, od marca pełnił taką funkcję w Cappella Giulia. Trudno sobie wyobrazić, żeby z własnej woli, po pół roku działalności, zrezygnował z tak wysokiej godności, a jednak od października 1602 roku, śpiewacy kapituły św. Piotra pozostali bez kapelmistrza, a Pacelli ruszył do Krakowa. Rzecz działa się ciągle za pontyfikatu Klemensa VIII, w czasie kiedy zwierzchnikiem Cappella Giulia był drugi papieski nepot, kardynał Pietro Aldobrandini. Wydaje się, że to na jego polecenie muzyk musiał porzucić Rzym i przenieść się na służbę u króla Polski, którą czynnie sprawował już od grudnia 1602 roku²⁴.

Nic nie wiadomo o okolicznościach zwerbowania Giovanniego Francesca Aneria, który był maestro di cappella na polskim dworze po śmierci Pacellego, od 1624 do 1630 roku²⁵. Jego pobyt w Rzeczypospolitej trwający w czasie wojny trzydziestoletniej, rozpoczął się w okresie wielkiej

bresciani illustri, Bartolomeo Fontana, Brescia 1620, s. 491).

22 Marco Bizzarini, *Marenzio: la carriera di un musicista tra Rinascimento e Controriforma*, Rodengo Saiano 1998, s. 210–212. Legendy dotyczące okoliczności wyjazdu Marenzia do Polski, znane z literatury siedemnasto- i osiemnastowiecznej, zostały omówione w monografii Bizzariniego w specjalnym rozdziale o znaczącym tytule „Pentimento?”.

23 Wiarosław Sandelewski, *Giulio Cesare Gabussi a kapela Zygmunta III w latach 1596-1602*, „Muzyka” 1963, nr 1–2, s. 60–74; Marina Toffetti, *Da Milano a Varsavia: di nuovo su Giulio Cesare Gabussi e altre presenze italiane nella Polonia del primo Seicento*, w: *La musica polichorale in Italia e nell'Europa centro-orientale fra Cinque e Seicento / Polychoral Music in Italy and in Central-Eastern Europe at the Turn of the Seventeenth Century*, red. Aleksandra Patalas, Marina Toffetti, Venezia, 2012, s. 170–175.

24 B. Przybyszewska-Jarmińska, *Muzycy z Cappella Giulia...*, s. 38–40.

25 Hellmut Federhofer, *Ein Beitrag zur Biographie von Giovanni Francesco Anerio*, „Die Musikforschung” 1949, s. 210 i nast.

epidemii, która dotknęła także dwór królewski. Inaczej niż wspomniani wyżej śpiewacy-księża, którzy zostali kanonikami warmińskimi, Anerio, chociaż ksiądz, nie tylko nie zrobił w Rzeczypospolitej kariery duchownej, ale musiał się zrzec niewielkiej prebendy, jaką otrzymał od króla, w postaci probostwa w Broku²⁶. Wiadomo, że w 1630 roku Anerio jechał do Warszawy do Włoch, po drodze zachorował i zmarł (w Grazu w czerwcu tego roku). Badacze polscy do niedawna uważali, że wyjazd Aneria do ojczyzny był zamierzony jako czasowy, a głównym celem muzyka było oddanie do druku kompozycji, jakie powstały podczas jego pobytu w Polsce. Na podstawie ostatnio odnalezionych źródeł można twierdzić, że muzyk porzucił swoje stanowisko na dworze Zygmunta III w bliżej nieznanych, ale nieprzyjemnych okolicznościach²⁷.

Dalsze zabiegi o sprowadzenie na polski dwór królewski włoskich kapelmistrzów nie przyniosły już skutku. Wśród muzyków, którzy odmówili wyjazdu do Rzeczypospolitej był Claudio Monteverdi i Vincenzo Ugolini. Kapelmistrzem syna i następcy Zygmunta III, Władysława IV (1632-1648) był wprawdzie Włoch, ale pozostający już od ładnych kilku lat w kapeli królewskiej, uczeń Aneria Marco Scacchi²⁸. Kiedy on powrócił do ojczyzny (w 1649 lub 1650 roku) funkcję tę zaczęli pełnić muzycy miejscowi.

W ciągu pierwszych dekad XVII wieku pozyskiwanie muzyków włoskich do polskiej kapeli stawało się coraz trudniejsze, co zapewne wiązało się ze zmieniającą się sytuacją muzyków w ojczyźnie i większym zapotrzebowaniem na nich także w innych krajach europejskich. Pieniądze, które królowie Polski oferowali muzykom przestawały mieć decydujące znaczenie także w przypadku szeregowych śpiewaków czy instrumentalistów w czasie wojny trzydziestoletniej, kiedy wyjazd do krajów Środkowej i Środkowo-wschodniej Europy wiązał się ze zwiększonym ryzykiem napadów ze strony grasujących na drogach band, chorób lub nawet śmierci. Zachowały się liczne świadectwa potwierdzające nieefektywność starań królewskich agentów, którzy zabiegali o muzyków, zwłaszcza w latach 20. XVII wieku²⁹.

Jakkolwiek plany papieskie, zwłaszcza dotyczące ligi antytureckiej, były aktualne także za pontyfikatów następców Klemensa VIII, jednak już żaden papież dla zyskania przychylności króla Polski nie ogałacał Rzymu z muzyków³⁰. Uznani kompozytorzy nie kwapili się z wyjazdem, mając wystarczająco dobre i bezpieczne warunki w Italii. Nie narażali się tym samym na zapomnienie, które mogło ich dotknąć, gdyby wyjechali do dalekiego kraju. Taki wyjazd mógł mieć szczególnie złe skutki dla utrwalania i popularyzacji ich nowo powstającego dorobku kompozytorskiego. Z uwagi na katastrofalny w XVII wieku stan drukarstwa muzycznego w Rzeczypospolitej utwory, który były komponowane przez włoskich twórców działających na dworach królów Polski, albo były drukowane za granicą, przede wszystkim w Italii (rzadziej w krajach niemieckich), z pewnością w mniejszej liczbie, niż miałyby tu miejsce, gdyby przebywali w ojczyźnie, albo

26 B. Przybyszewska-Jarmińska, *Muzyka i finanse...*, s. 97–100.

27 Tejże, *Źródła do dziejów muzyki...*, s. 11–12.

28 Więcej na ten temat w: Aleksandra Patalas, *W kościele, w komnacie i w teatrze. Marco Scacchi. Życie, muzyka, teoria*, Kraków 2010.

29 Zob. B. Przybyszewska-Jarmińska, *Źródła do dziejów muzyki...*, s. 4–13.

30 Tak pisano w rzymskich *avvisi*, kiedy wyjeżdżał do Rzeczypospolitej, na czele drugiej już w 1595 roku grupy muzyków. Zob. B. Przybyszewska-Jarmińska, *Muzycy z Cappella Giulia...*, s. 33–34.

pozostawały w rękopisach, z których do naszych czasów niemal nic się nie zachowało.

Z tego powodu wyjazd do Rzeczypospolitej przyniósł straty nie tylko kompozytorom, ale i w ogóle kulturze muzycznej. W przypadku Asprilia Pacellego jako wynik dwudziestu lat jego aktywności twórczej zachowały się kompletnie: tylko jeden wydany zbiór motetów *Sacrae cantiones* (Wenecja 1608) i niewielki zbiór pieśni z tekstem polskim (Kraków ok. 1611), a także strzępy wydanego pośmiertnie zbioru mszy (Wenecja 1629). Z twórczości Giovanniego Francesca Aneria powstałej w Polsce nie wydano drukiem nic lub prawie nic, a utworów, które przetrwały w rękopisach jest bardzo niewiele. Z punktu widzenia historii muzyki wyjazd do Rzeczypospolitej tego kompozytora przyniósł niepowetowaną stratę.

Z drugiej strony jest jednak prawdopodobne, że pobyt na dworze królów Polski dał muzykom-kompozytorom, a zwłaszcza kapelmistrzom okazję do podjęcia się lub zintensyfikowania twórczości w określonych gatunkach. Najprawdopodobniej właśnie w Rzeczypospolitej powstała większość religijnych kompozycji polichóralnych Luki Marenzia, a Giovanni Francesco Anerio miał okazję po raz pierwszy przygotować i poprowadzić przedstawienia operowe. W przypadku wystawionego w 1628 roku na dworze Zygmunta III *dramma per musica Gli amori di Aci e Galatea*, do tekstu Gabrello Chiabery z muzyką Santiago Orlandiego, być może dopisał także część partytury³¹. Wszystkim muzykom-kompozytorom włoskim pobyt w Polsce przysporzył popularności w Europie Środkowej, w tym w krajach niemieckich.

Najwięcej korzyści natury artystycznej wyniósł z działalności na dworze królów Polski Marco Scacchi. Pracując w młodości w charakterze skrzypka w kapeli Zygmunta III pod okiem Giovanniego Francesca Aneria mógł się nadal kształcić i doskonalić warsztat, zapewne także kompozytorski. Już jako kapelmistrz Władysława IV miał okazję pokazać go w swoich utworach oraz w piśmiennictwie muzyczno-teoretycznym. Jego spór teoretyczny z gdańskim organistą Paulem Siefertem, dzięki publikowaniu pism po łacinie i po włosku oraz szerokiej akcji ich dystrybucji był głośny w kręgach muzycznych Europy Środkowej i Północnej, ale spotkał się z oddźwiękiem także w Italii. Zachowały się też utwory drukowane w ramach tych pism (zwłaszcza w *Cribrum musicum*; Wenecja 1643) oraz w trzech osobnych zbiorach autorskich Scacchiego (wydanych w Rzymie, Wenecji i Królewcu), jak również przekazane rękopiśmiennie – w sporządzonych głównie w krajach niemieckich odpisach dokonanych przez muzyków zainteresowanych dorobkiem kapelmistrza króla Polski i adwersarza Sieferta. Niestety nie zachowała się muzyka Scacchiego do wystawianych na dworze Władysława IV oper. W sumie jednak, kiedy porówna się karierę Marca Scacchiego i jego brata Pellegrina, który pozostał w Rzymie, trzeba stwierdzić, że to ten pierwszy podjął decyzję, która pozwoliła szerzej rozwinąć skrzydła, osiągnąć wiele na niwie muzycznej, a przy okazji zyskać sławę i pieniądze.

Żaden inny muzyk włoski, który emigrował do Rzeczypospolitej w pierwszej połowie XVII

31 Zob. Alina Żórawska-Witkowska, *Warszawska „Galatea” (1628) – fakty i domysły*, „Muzyka” 2003, nr 4, s. 95-118; tejsze, „*Dramma per musica*” at the court of Ladislaus IV Vasa (1627-1648), w: *Italian Opera in Central Europe*, t. I: *Institutions and Ceremonies*, red. Melania Bucciarelli, Norbert Dubowy, Reinhard Strohm, Berlin, 2006, s. 21–49.

wieku, nie odniósł takiego sukcesu jak Scacchi. Warunki panujące kraju w drugiej połowie stulecia, choć nadal na dwory królów Polski, aczkolwiek w mniejszej liczbie, przybywali zagraniczni muzycy, nie pozwoliły już na podobne kariery.

W sytuacji, kiedy po „potopie” szwedzkim w zespołach królów Polski diametralnie zmniejszył się udział muzyków z Italii, a w szczególności nie było już znaczniejszych włoskich osobowości twórczych, odpowiedzialność za poziom kapeli i jej repertuar przeszła w ręce muzyków miejscowych, wykształconych i ukształtowanych jeszcze w czasach prosperity w kapeli Władysława IV Wazy. Na ile pozwalają twierdzić zachowane źródła nutowe, żaden z działających w ostatnich dekadach XVII wieku na dworach królewskich polski kompozytor nie był w stanie stworzyć muzyki oryginalnej w sensie technicznym i stylistycznym. Żaden nie wyszedł w swojej twórczości poza imitowanie włoskich wzorców z drugiej ćwierci stulecia. Pisząc utwory w stylu włoskim (w *seconda* i *prima pratica*), polscy kompozytorzy znajdowali się w wielkiej rodzinie twórców europejskich tworzących podobną muzykę, muzykę europejską, w przypadku kompozycji religijnych zbliżoną zwłaszcza do tej uprawianej w ośrodkach katolickich, poza Półwyspem Apenińskim przede wszystkim w Wiedniu czy Monachium, jednak niczym szczególnym się nie wyróżniającą. Nic dziwnego, że nie znajdowała ona zainteresowania za granicą (choćby takiego, jakim cieszyły się kompozycje Marcina Mielczewskiego, Kaspara Förstera juniora czy Bartłomieja Pękiela). W związku z tym pozostaje pytanie, czy dominacja muzyków włoskich w polskich kapelach królewskich w pierwszej połowie XVII wieku, dzięki której na dworach polskich Wazów kwitła włoska, czyli ówczesnie najwyżej ceniona, sztuka muzyczna i podniósł się poziom wykształcenia także muzyków miejscowych, nie ograniczyła możliwości startu kompozytorskiego i inwencji twórczej tych ostatnich. Czy muzycy ci po prostu nie mieli talentu, czy też nie mieli szans, żeby go rozwinąć? Warto zwrócić uwagę, że Mielczewski miał taką okazję głównie w ostatniej dekadzie życia, kiedy w latach 40. XVII stulecia z kapeli królewskiej przeszedł do zespołu biskupa Karola Ferdynanda Wazy, którego został kapelmistrzem, a Förster, gdy w latach 50. został maestro di cappella króla Danii Fryderyka III. Czy na przykład słynny teatr władysławowski, w którym wystawiano *drammi per musica* z włoskimi librettami pisanymi przez Włochów, z muzyką Włocha i we włoskiej inscenizacji, siłami włoskich wokalistów i międzynarodowego zespołu instrumentalnego pod kierownictwem Włocha przyspieszył powstanie polskiej opery i, bardziej generalnie, rozwój muzyki scenicznej czy może wręcz przeciwnie? Czy, a jeśli, na ile ten fenomen był istotny dla kultury muzycznej w Rzeczypospolitej XVII wieku?

Wojciech Tygielski swojej książce poświęconej Włochom w Polsce w XVI-XVII wieku dał podtytuł „Utracona szansa na modernizację”³². W odniesieniu do muzyki, wydaje się, że w pewnej mierze taka szansa związana z działalnością u schyłku XVI i w pierwszej połowie XVII wieku na dworach królewskich imigrantów z Italii, została wykorzystana. Transplantacja została przyjęta, ale w dłuższej perspektywie, jeżeli nawet nie została odrzucona, nie zaowocowała oryginalnymi dziełami muzycznymi miejscowych, wyróżniających się talentem twórców, nie przyniosła ani Rzeczypospolitej ani dworom królów Polski pełni życia muzycznego na wysokim artystycznie poziomie.

32 Wojciech Tygielski, *Włosi w Polsce w XVI i XVII wieku. Utracona szansa na modernizację*, Warszawa 2005.