

Irena Bieńkowska
Warszawa

Przestawienia teatralno- -muzyczne na dworach magnaterii litewskiej w połowie XVIII wieku

Magnaci litewscy, posiadacze jednych z najliczniejszych w Rzeczypospolitej dóbr i majątków, znacznej władzy politycznej i przywilejów, niekiedy własnego wojska, prowadzili w swoich lityfundiach życie prawdziwie królewskie. Dotyczy to w głównej mierze rodziny radziwiłłowskiej, posiadającej rozległe dobra na Litwie, ale także innych rodzin magnackich, w dużym stopniu skoligaconych z Radziwiłłami i między sobą: Sapiehów, Branickich, Czartoryskich, Poniatowskich, Ogińskich i innych. Znaczne majątki umożliwiały, a pozycja społeczna wymuszała prowadzenie życia wystawnego, porównywanie się i prześciganie w przepychu organizowanych uroczystości. Istotnym elementem owej wystawności była niewątpliwie oprawa muzyczna zarówno życia codziennego (poranne koncerty kapel janczarskich, polowania, obiady, kolacje, tańce, itp.), jak i uświetniania uroczystości kościelnych i rodzinnych (urodzin, imienin, wesel, pogrzebów, a także dat i rocznic przedstawicieli rodziny królewskiej i carskiej, wjazdy do prywatnych miast, powroty z wypraw itp). Wzorem do naśladowania były przede wszystkim dwory królewskie w Dreźnie i Warszawie, a także cesarski dwór w Wiedniu i carski w Sankt-Petersburgu.

Magnaci litewscy, podobnie jak i arystokraci innych krajów europejskich w XVIII w., nie tylko otaczali się sztuką i muzyką, co było modne w owym czasie, ale i sami je uprawiali, niekiedy na wysokim poziomie artystycznym. Przykładem może być zamiłowanie do muzyki i znaczne umiejętności gry na flecie Fryderyka II Wielkiego, króla Prus, czy śpiewanie Marii Józefy Habsburżanki, żony króla Augusta III. Melomanem i dobrym skrzypkiem był car Piotr III. Przykładami mogą ponadto być kompozycje muzyczne kasztelana wileńskiego Macieja Radziwiłła i hetmana wielkiego litewskiego Michała Kazimierza Ogińskiego, działalność literacko-teatralna księżnej Franciszki Urszuli z Wiśniowieckich Radziwiłłowej itd. W XVIII w. wiele rodzin posiadało na Litwie swoje zespoły muzyczne. Dziś wiemy jedynie o niektórych z nich. Obok najbardziej znanych kapel Michała Kazimierza Radziwiłła „Rybeńki” (1724–1762), Hieronima Floriana Radziwiłła (1733–1760), Antoniego Tyzenhauza (1765–1785),

Michała Kazimierza Ogińskiego (1765–1800), Aleksandra i Kazimierza Sapiehów (1765–1820), swoje zespoły muzyczne posiadali m.in.: Zygmunt Dębski, starosta brzeski (1732), wojewoda podlaski Michał Antoni Sapieha (przed 1747), marszałek trybunału głównego Wielkiego Księstwa Litewskiego Jan August Hilzen (1749–1750), hetman polny Wielkiego Księstwa Litewskiego Michał Masalski (1752–1759)¹.

Nie tak liczne rodziny mogły sobie pozwolić na wydatki związane z działalnością sceny teatralno-operowej. Mało zaawansowany stan badań² w tym zakresie, będący wynikiem skąpych wiadomości archiwalnych, pozwala dziś z całą pewnością wskazać jedynie nieliczne ośrodki: radziwiłłowski Nieśwież (z filiami w Ołyce i Żółkwi; 1746–1762, 1777–1790), Słuck (1752–1760) i Białą Radziwiłłowską (Podlaska; 1754–1762), Białystok Jana Klemensa Branickiego (1762–1771), Słonim Michała Kazimierza Ogińskiego (z filią w Siedlcach; lata 70.–90. XVIII w.), Grodno Antoniego Tyzenhauza (lata 70. XVIII w.), Puławy Izabeli Czartoryskiej (1783–1786). Niewykluczone, że przedstawienia teatralno-operowe odbywały się także na innych dworach, m.in. na dworze Franciszka Salezego Potockiego, wojewody kijowskiego, najbogatszego magnata ówczesnej Rzeczypospolitej, który w 1750 r. miał śpiewaków-kastratów³, w 1761 w Krystynopolu

¹ Informacje na podstawie prasy XVIII-wiecznej: „Kuriera Polskiego” i „Suplementu do Gazety Polskiej”. Zob. J. Szwedowska, *Muzyka w czasopiśmie polskich XVIII wieku, okres saski (1730–1764)*, Kraków 1975.

² Temat niejednokrotnie poruszany był przez muzykologów, historyków sztuki i literatury. Opracowania dotyczące muzyki na dworze poszczególnych magnatów: A. Ciechanowiecki, *Michał Kazimierz Ogiński und sein Musenhof zu Slonim*, Köln–Graz 1961; A. Żórawska-Witkowska, *Muzyka na dworze Jana Klemensa Branickiego, w: Dwory magnackie w XVIII wieku. Rola i znaczenie kulturowe*, red. T. Kostkiewiczowa, A. Roćko, Warszawa 2005, s. 221–245; E. Kowecka, *Dwór „najrzędniejszego w Polsce magnata”*, Warszawa 1993, s. 258–268; A. Żórawska-Witkowska, *Kapela Antoniego Tyzenhauza w Grodnie*, „Muzyka” 1977, nr 2, s. 3–37; A. Sajkowski, *Z dziejów teatru nieświeskiego (1746–1762)*, „Pamiętnik Teatralny” 1961, z. 3, s. 399–433; B. Judkowiak, *Z dziejów teatru nieświeskiego. U początków teatru*, „Pamiętnik Teatralny” 1990, z. 3–4, s. 305–328; A. Sajkowski, *Hieronim Radziwiłł i jego teatr: Biała Podlaska i Słuck*, „Pamiętnik Teatralny” 1962, nr 3–4, s. 443–463; I. Bienkowska, *Relacja patron – artysta: Hieronim Florian Radziwiłł (1715–1760) i jego muzycy*, „Polski Rocznik Muzykologiczny” III, 2004, s. 33–47; eadem, *Zespoły muzyczno-teatralne Białej i Słucka w korespondencji Hieronima Floriana Radziwiłła (1715–1760)*, „Barok. Historia – Literatura – Sztuka” XII, 2005, nr 1 (23), s. 61–75; eadem, *Organizacja życia teatralno-muzycznego w Słucku w latach 1752–1760*, „Przegląd Muzykologiczny” 2006, nr 6, s. 65–85; eadem, *Słuck, teatr i muzyka w rezydencji Hieronima Floriana Radziwiłła*, w: *Dwór polski, zjawisko historyczne i kulturowe. Materiały VIII Seminarium zorganizowanego przez Oddział Kielecki Stowarzyszenia Historyków Sztuki w Domu Środowisk Twórczych w Kielcach*, Kielce, 13–15 października 2005, Kielce 2006, s. 281–295; eadem, *Wzmianki o balecie egzotycznym na dworze Hieronima Floriana Radziwiłła (1715–1760)*, „Barok. Historia – Literatura – Sztuka” XV, 2008, nr 1 (29), s. 189–203; eadem, *Italian Music on Hieronim Florian Radziwiłł's (1715–1760) court*, w: *Early Music: Context and Ideas. 2*, Kraków 11–14.09.2008, <http://www.muzykologia.uj.edu.pl/conference/index.htm>; J. Prosnak, *Opera polska w teatrach magnackich XVIII wieku*, „Muzyka” 1965, nr 1, s. 46–63.

³ Archiwum Główne Akt Dawnych w Warszawie, Archiwum Radziwiłłów [dalej: AGAD, AR], dz. IV, t. 7, nr 14, fol. 338.

uczcił swoje imieniny wystawieniem „operetty” i „baletu”⁴, a w 1763 w Tartakowie prezentowana była dla niego *dramma per musica Antigono* (libretto P. Metastasio, do muzyki nieznanego twórcy)⁵. Paweł Karol Sanguszko, marszałek nadworny litewski, w 1731 r. miał „liczną muzykę”, w tym kapelę włoską, kastratów i kilku śpiewaków⁶, wspomniane przedstawienia mogły też mieć miejsce na dworze Michała Fryderyka Czartoryskiego, kanclerza Wielkiego Litewskiego, w Wołczynie, co najmniej w latach 50. XVIII w.⁷

Wśród XVIII-wiecznych ośrodków teatralno-dworskich jednym z najwcześniejszych działających był Nieśwież Michała Kazimierza Radziwiłła „Rybeńki”. Najprawdopodobniej pierwszym⁸ przedstawieniem była dwuaktowa komedia w stylu *dell'arte*, *Miłość dowcipna*, wystawiona na scenie nieświeskiej 13 czerwca 1746. Komedia była jednym z szesnastu utworów dramatycznych Franciszki Urszuli z Wiśniowieckich Radziwiłłowej (1705–1753)⁹. Obok tłumaczeń i parafraz dzieł Jeana Baptiste’a Poquelina (Molière’a)¹⁰ była to twórczość własna księżnej, dosyć regularnie wystawiana w Nieświeżu (na zamku, w podnieświeskiej wiosce idyllicznej Alba i w teatrze ogrodowym Konsolacja), sporadycznie w Ołyce i Żółkwi, a po 1760 parokrotnie w Białej (Radziwiłłowskiej, obecnie Podlaskiej) – w sumie od 1746 do 1762 r. Początek aktywności sceny przypada na rok śmierci Anny z Sanguszków Radziwiłłowej, matki Michała Kazimierza Radziwiłła „Rybeńki”, znanej z nieprzychylnego stosunku do takich rozrywek, a koniec (przynajmniej dłuższa przerwa) na rok jego śmierci. W działalności sceny nieświeskiej za życia Michała Kazimierza wyraźnie widoczne są dwa etapy: pierwszy w latach 1746–1753 i drugi 1753–1762. Cezura w 1753 r. spowodowana była śmiercią Franciszki Urszuli Radziwiłłowej, głównej dostarczyciel-

⁴ Zob. J. Szwedowska, *op. cit.*, s. 28; także „Kurier Warszawski” 1761, nr 7, s. 2. Franciszek Salezy Potocki (1706–1772) co najmniej od 1742 r. miał zespół muzyczny, włoski i polski, który w 1742 liczył sobie 24 osoby i wykonywał muzykę polichóralną, „rozdzieloną na dwa chóry”. Zob. J. Szwedowska, *op. cit.*, s. 64; także „Kurier Polski” 1742, nr 296, s. 3–4; nr 297, s. 2–4.

⁵ Zob. L. Bernacki, *Teatr, dramat i muzyka za Stanisława Augusta*, Lwów 1925, reprint 1979, t. II, s. 366.

⁶ Zob. J. Szwedowska, *op. cit.*, s. 40, 124; zob. także „Kurier Polski” 1731, nr 86, s. 371–372.

⁷ AGAD, AR, dz. XXI, t. 29, P 126, fol. 63–66. Zespół muzyczny Michała Fryderyka Czartoryskiego w Wołczynie funkcjonował co najmniej w latach 1732–1756. Zob. J. Szwedowska, *op. cit.* Kapelmistrzem zespołu w latach 50. XVIII w. był Marcin Gliński. AGAD, AR, dz. XXI, t. 29, P 126, fol. 63–66.

⁸ Jednorazową imprezą teatralną było wystawienie sztuki pod tytułem *Wzór sprawiedliwości* około 1740 r. Nic bliżej o tym spektaklu nie wiadomo. Można jedynie domniemywać, że mogła to być produkcja (np. dialog) nieświeskiego Collegium jezuickiego, prężnie działającego już za życia ojca „Rybeńki”, Karola Stanisława Radziwiłła (1669–1719).

⁹ Dzieła księżnej wydane drukiem: *Komedie i tragedie przednio dowcipnym wynalazkiem, wyborym wiersza kształtem, bujnością rzeczy i poważnymi przekładami znamienite [...]*, Żółkiew 1754, wyd. 2 – red. J.P. Fryczyński.

¹⁰ *Le Médecin malgré lui (Gwałtem medyk)*, *Les Précieuses ridicules (Komedia wytwornych i śmiesznych dziewczeczek)*, *Les Amants magnifiques (Przejrzane nie mija)*. Są to pierwsze polskie tłumaczenia-adaptacje Moliera.

ki materiału teatralnego¹¹. W repertuarze nieświeskim do 1753 r. dominowały zdaje się niepodzielnie dzieła Franciszki Urszuli i wystawiane w języku francuskim komedie Moliera. Repertuar ten zaczyna być nieco bardziej urozmaicany po śmierci księżnej. Obok wielokrotnie powtarzanych produkcji Franciszki Urszuli¹² pojawiają się także inne dzieła: *Józef Patriarcha* S. Mycielskiego (1756), *Tragedia Zairy i Ozormana* François-Marie Aroueta (Voltaire'a) w polskim tłumaczeniu M.A. Sapiehy (1757), polskie tłumaczenie komedii *Arlequin sauvage* La Drevetière'a (1757)¹³, tragedie historyczne Waława Rzewuskiego *Władysław pod Warną* i *Żółkiewski pod Cecorą* z udziałem baletu (1761). Z włoskimi operami i wystąpieniami baletu trzykrotnie odwiedzają Nieśwież artyści Hieronima Floriana Radziwiłła (1756, 1757, 1759). W 1758 r. w Nieświeżu gościł zespół Michała Rzewuskiego, hetmana polnego litewskiego¹⁴. Liczba wystawień teatralnych w Nieświeżu systematycznie wzrastała¹⁵. Po nieśmiałyłych próbach w latach 1746–1748, lata 50. i 60. to już czas prawie regularnych wystawień teatralnych, których łączna liczba w latach 1746–1762 przekroczyła 100, a nader amatorski początkowo charakter sceny nieświeskiej bardzo powoli po śmierci księżnej zmierzał w stronę działalności zawodowej.

W Nieświeżu mamy do czynienia z dość specyficznym profilem repertuarowym: różnorodna i barwna tematyka radziwiłłowskich *Komedii i tragedii*, bazujących na francuskich, włoskich i niemieckich wzorcach literackich łączonych z motywami z mitologii greckiej, średniowiecznych dramatów, arabsko-perskich humoresek i bajek, dowodząca erudycji i pomysłowości autorki, zmieszana została z tematyką miejscową, wręcz nieświeską, naiwnością, nieporadnością, chropowatością wypowiedzi. Wśród szesnastu dzieł, większość utworów Franciszki Urszuli przecinanych jest baletami (krótkimi wstawkami tanecznymi)¹⁶, a całość zbioru wieńczą dwie sztuki śpiewane, nazwane przez księżną „operami”: *Szczęśliwe nieszczęście* i *Ślepa miłość nie patrzy na koniec* z 1752 r., które prawdopodobnie są nie dającymi się na razie zidentyfikować parafrazami francuskich *opéra-ballet*. Tekst literacki sztuk hetmanowej w wielu fragmentach sugeruje udział elementu muzycznego – duetów, tercetów, chórów, fragmentów instrumentalnych¹⁷.

¹¹ O twórczości Franciszki Urszuli Radziwiłłowej m.in.: B. Judkowiak, *Słowo inscenizowane. O Fr. U. Radziwiłłowej – poetce*, Poznań 1992; *eadem*, *Formacja umysłowa sawantki połowy wieku (świat księzek i środowisko literackie Fr. U. Radziwiłłowej)*, w: *Kultura literacka połowy XVIII wieku w Polsce. Studia, szkice*, Wrocław 1992.

¹² Szczególnie często grano komedie *Interesowny sędzia* i *Miłość mistrzyni doskonała*.

¹³ Zob. G.I. Baryszew, *Teatralnaja kultura Belorussii XVIII veka*, Minsk 1992, s. 271–272.

¹⁴ O. Dadiomova, *Muzykalnaja kultura gorodov Belarussii v XVIII veke*, Minsk 1992, s. 39.

¹⁵ Na podstawie zestawienia w: A. Sajkowski, *Z dziejów teatru nieświeskiego...*, s. 422.

¹⁶ *Interesowny sędzia*, *Z oczu miłość się rodzi*, *Igrzysko fortuny*, *Miłość mistrzyni doskonała*, *Sędzia od rozumu odsądzony*, *Złoto w ogniu* (cały ostatni akt taneczony), kurantem jest ostatnia scena w *Komedii wytwornych i śmiesznych dzieweczek*, sporo fragmentów tanecznych w *Konsolacji po kłopotach*.

¹⁷ *Miłość dowcipna*, sc. 5 – „Posłuchajmy wraz lutni, fletu, kitary”, akt II, sc. 2 – określenie „Śpiew”, w tekście: „Zacznij w głośne Satyrze brząkać struny”; w *Przejrane nie mija* po akcie II: „Opera. Satyrowie, muzyka i śpiewacy” – podobnie jak i w oryginale Moliera.

Niestety, nie zachowała się muzyka do wystawianych w Nieświeżu przedstawień. W sferze przypuszczeń pozostaje też jej autorstwo. Kompozytorem mógł być jeden z działających wówczas kapelmistrzów Radziwiłła – Antoni Bakanowicz (1749–1759) bądź, co bardziej prawdopodobne, Jan Cięciłowicz (1751–1759). Wykonawcami w Nieświeżu byli nade wszystko amatorzy. Dotyczy to głównie ról mówionych, ale zdaje się, że w znacznym stopniu także tańczonych i śpiewanych (!) Udziału zresztą w przedstawieniach domowników i dostojnych gości dowodzą notatki diariuszowe Michała Kazimierza „Rybeńki”¹⁸ i doniesienia prasowe¹⁹. W frankofilskim Nieświeżu, na wzór francuski, hetman często tańczył z pierwszej parze podczas kończących większość spektakli wspólnych baletów.

Z przetrwałych materiałów archiwalnych wiemy jedynie o trzech śpiewakach, którzy mogli brać udział w wystawianych sztukach Franciszki Urszuli, byli to: Jakub Daum, dyszkancista, Michał Zawadowski, altysta, Andrzej Płoszyński, basista²⁰, którzy działali w latach 1747–1751 i byli zapewne chłopami pańszczyźnianymi Radziwiłła. Następne dane o śpiewakach pochodzą dopiero z 1761 r. (!). I znowu jest ich niewielu: Karolina Wernerówna, sopran (po 1761), Jerzy Szarkiewicz, basista (po 1761) i Tomaszewski (1761–1771). Bardzo długo nie utrzymywano w Nieświeżu trupy tanecznej. Własne „talenty baletowe” wspierano fachowymi radami tancmistrzów: Schrettera (1746)²¹, który brał udział w pierwszych wystawieniach nieświeskich, L. Mathieu (vel Mathier) (1750–1753)²², przez kilka lat działał w Nieświeżu tancmistrz z Czech, Navotny (1751–1758)²³, a z 1757 r. zachował się kontrakt służbowy Stefana (Étienne’a) Semillego, francuskiego mistrza tańca²⁴. Pod koniec lat 50. „Rybeńko” zapragnął zdaje się stworzyć profesjonalny zespół taneczny, na wzór słuckiego zespołu brata. Na przełomie 1757 i 1758 r. Michał Kazimierz był zainteresowany pozyskaniem nowego metra tańca i do Nieświeża przybył Louis M. Duprè, wcześniej zatrudniany przez Hieronima Floriana Radziwiłła w Słucku i Białej. Wraz z przybyciem Duprè postanowiono wyuczyć w sztuce tańca młodzież, prawdopodobnie dzieci muzyków i aktorów nieświeskich. W 1758 r. było ich ośmioro, rok później dziesięcioro. Duprè nie zagrzał jednak długo miejsca w Nieświeżu i już w 1760 r.

¹⁸ AGAD, AR, dz. VI, II–80, Diariusz Michała Kazimierza Radziwiłła, notatka z 11 XII 1746: „Po obiedzie byłem na Sali, tam córki moje komedye grali [...]”.

¹⁹ „Addytament do Gazety” 1758, nr 26, s. 1–3; nr 27, s. 1–3: „Kilkudniowe uroczystości weselne /Katarzyny Karoliny/ Radziwiłłówny, wojewodzianki wileńskiej [...] ze /Stanisławem Ferdynandem/ Rzewuskim [...], wesele uświetniło przedstawienie „komedy Filoxypa”/ Franciszki Urszuli Radziwiłłowej komedia pod tytułem: „Z oczu miłość się rodzi”, zakończonej baletem w wykonaniu Michała Radziwiłła, krajczych W. Ks. Lit. i Teofili Radziwiłłówny, siostry przyrodniej panny młodej [...]”.

²⁰ Zob. I. Bieńkowska, *Kultura muzyczna na dworze Michała Kazimierza Radziwiłła „Rybeńki” (1702–1762) w Nieświeżu*, Warszawa 1994, mspis pracy magisterskiej IM UW.

²¹ Zob. A. Miller, *Teatr polski i muzyka na Litwie jako strażnice kultury Zachodu (1745–1865)*, Wilno 1936, s. 30–31.

²² Za: G.I. Baryszew, *op. cit.*, s. 187–188.

²³ *Ibidem*, s. 194.

²⁴ AGAD, AR, dz. XXI, s. 65.

wrócił do Paryża²⁵, a na dwór przybył słynny zespół baletowy Hieronima Floriana Radziwiłła (książę zmarł 17 V 1760) wraz z tancmistrzem Antoniem Puttinim. Połączone siły nieświesko-słuckie stworzyły około 35-osobowy zespół tancerzy²⁶. Pod koniec 1761 r. znakomity Antonio Puttini przeszedł jednak na dwór Jana Klemensa Branickiego w Białymstoku, a w Nieświeżu w 1762 zaangażowano na trzy lata francuskiego metra tańca J. Oliviera²⁷, który nie miał szczęścia do pracodawców, jako że w maju 1762 umarł Michał Kazimierz „Rybeńko”, a w 1764 jego syn i spadkobierca, Karol Stanisław „Panie Kochanku”, na długie trzydzieści lat opuścił kraj. Po sprowadzeniu do Nieświeża Duprè znacznie wzrosła liczba wystawień baletowych. Między 1759 a 1761 r. wystawiono tam 23 samodzielne sztuki baletowe (nie licząc fragmentów tanecznych w komediach)²⁸. O tytułach wystawień tanecznych dysponujemy nader skąpymi danymi: w 1758 r. prezentowano balet *Arlekin* w scenografii i reżyserii Duprè.

Zgoła odmienny profil repertuarowy dominował w teatrze dworskim Hieronima Floriana Radziwiłła, chorążego wielkiego litewskiego, młodszego brata Michała Kazimierza Radziwiłła „Rybeńki”, w Słucku (1752–1760) i Białej Podlaskiej (1754–1760). Sceny w Słucku i Białej miały charakter prawie profesjonalny – obok biorących udział w przedstawieniach kadetów i będących na wychowaniu księcia dwóch szlachciców, sprowadzano za duże pieniądze muzyków zagranicznych (poczynając od 1748), głównie Austriaków i Włochów, wcześniej w większości działających w cesarskim zespole w Wiedniu. W repertuarze sceny słucko-białskiej dominowały trzy gatunki: *commedia* w stylu *dell'arte* (głównie w języku niemieckim i rzadziej włoskim), *dramma per musica* i w 2. połowie lat 50. jednoaktowe przedstawienie baletowe. Sporadycznie natomiast prezentowano *opery buffa* (księciu szczególnie odpowiadały dzieła Baldassare Galuppiego)²⁹, przedstawienia w teatrze kukielkowym i w teatrze cieni. Prawie nie wystawiano, w przeciwieństwie do Nieświeża, sztuk w języku polskim, a dominującymi były języki niemiecki i włoski. Obok kompozycji powstających na Litwie (dzieł A. Wapplera, Meyera, J. Kohauta, J.B. Hochbruckera i innych), pokazywano najnowsze dzieła światowej sławy twórców (m.in. J.A. Hassego i B. Galuppiego), sprowadzane głównie z Wiednia, ale także od innych dworskich zespołów muzycznych.

Pierwsze przedstawienia teatralno-muzyczne³⁰ wystawiono na deskach teatru

²⁵ Za: G.I. Baryszew, *op. cit.*, s. 195.

²⁶ *Ibidem*, s. 193.

²⁷ *Ibidem*, s. 195–96.

²⁸ Za: *ibidem*, s. 194.

²⁹ AGAD, AR, dz. V, 17572, fol. 27.

³⁰ Jednym z pierwszych słuckich wystawień była sztuka prezentowana przez członków słuckiego kolegium jezuickiego w 1736 r., *Legatus a latere principium; Angelus autor Emerico Santo Hungariae Principi familiaris, Celsissimo Hieronymo Radziwiłł S.R. Imperii Principi, Duci in Ołyka, Nieśwież, Kleck, Birza, Dubinki, Sluck et Kopyl Comiti in Mir, Biała etx. Comite angelo ab exteris reducti in scena propositus a Perillustri Scholastica juventute Athenaei Slucensis anno legati e caelo in terras Dei hominis 1736*. Zob. *Dramat staropolski od początków do powstania sceny narodowej*. Bibliografia, oprac. W. Korotaj, Wrocław–Warszawa–Kraków 1965, t. II, s. 301, nr 365.

słuckiego wiosną 1752 r.³¹ W latach 1752–1760 w Słucku i Białej zaprezentowano co najmniej dwadzieścia dwie sztuki teatralno-operowe w ciągu co najmniej siedemdziesięciu wieczorów teatralnych! Przedstawienia operowe, występy baletu, fajerwerki odbywały się w dniu św. Floriana (4 V), tj. dniu urodzin i imienin księcia, poza tym dość nieregularnie – niekiedy w dniu św. Hieronima (30 IX) oraz z okazji przyjazdu gości i w karnawale.

W ciągu omawianych ośmiu lat działalności sceny słucko-białskiej, od 1752 r. do śmierci księcia w 1760, można zauważyć pewne prawidłowości w prezentowanym repertuarze teatralno-operowym. Otóż bardzo początkowo popularne komedie w stylu *dell'arte* (wystawiane głównie po niemiecku) powoli ustępują miejsca operom *seria*, a od 1756 coraz więcej w repertuarze przedstawień baletowych. Niemieckie dzieła w stylu *commedii dell'arte* wystawiono co najmniej kilkanaście razy: od wiosny 1752 r. do przełomu maja – czerwca 1753, kiedy prezentowano tzw. *Komedię turecką*. W prezentowanych komediach typową dla nich fabułę łączono z miejscową tematyką (w sztuce wystawianej w czerwcu 1752 r. próbowano umieścić wątek o dwóch radziwiłłowskich zbiegach, którzy skończyli życie na szubienicy – ostatecznie, na życzenie księcia, od tego pomysłu odstąpiono) i bardzo popularnymi w tym czasie elementami egzotycznymi (powtarzane wystawienia *Komedii tureckiej*). Zatem obok typowych dla *dell'arte* postaci Arlekina, Pantalone, Dottore, Hanswursta, pojawiały się inne (mitologiczne, m.in. Kupidyn; wezyr turecki, księżęta hiszpańscy, rycerze itd.). Muzykę do tych przedstawień najprawdopodobniej komponował sprowadzony z Wiednia organista i kompozytor Meyer. Twórcą oprawy muzycznej do *Komedii tureckiej* był zdaje się dyszkancista radziwiłłowski, również sprowadzony z Wiednia, Laurentius Petrus Pomo de Weierthal³². Wykonawcami partii śpiewanych byli m.in.: sam Pomo de Weierthal, Tadeus Putz (Butz), basista, Franciszek Adam Wittmann, śpiewak z kapeli wiedeńskiej i jego żona Marianna z Glińskich Wittmann, madame Meyer, żona kompozytora, ponadto sprowadzone z Wiednia *prima donny*: w 1752 r. anonimowa Austriaczka „bardzo piękna”, a w 1753 – Włoszka „jak niebo od ziemi” lepsza od pierwszej. Intermedia i końcowe balety wykonywane były w tych sztukach prawdopodobnie przez tanecmistrza i aktorów według tradycyjnych wzorów gry dla *commedii dell'arte* opisanych przez Gregoria Lambranziego³³. Obecny w większości przedstawień był także ulubiony element księcia, fechtunek, prezentowany na scenie najczęściej przez kadetów³⁴.

³¹ Omyłkowa sugestia Alojzego Sajkowskiego – zaprezentowana w *Od Sierotki do Rybki. W kręgu radziwiłłowskiego mecenatu*, Poznań 1965 – iż pierwsze przedstawienia radziwiłłowskie nie miały towarzyszenia muzycznego, powtarzana jest w późniejszej literaturze, zob. np. G.I. Baryszew, *op. cit.*, s. 144.

³² AGAD, AR, dz. V, 12105, fol. 8.

³³ G. Lambranzi, *Neue und curieuse theatralische Tantz-Schul*, Nürnberg 1716, reprint Leipzig 1975.

³⁴ Zob. listy K. Wendorfa ze Słucka, 8 i 9 III 1752, AGAD, AR, dz. V, 17123/II, fol. 128r–129r, 132r–133r.

Obok komedii w języku niemieckim i włoskim (wiadomo tylko o jednym wystawieniu w języku włoskim, w październiku 1753), w stylu *comedii dell'arte*, w latach 1752–1760 wystawiano zdaje się także *drammi per musicae*. Ten rodzaj opery, prestiżowy, wymagający dużych nakładów finansowych (konieczne zatrudnienie drogich śpiewaków-kastratów i użycie dość skomplikowanej maszynarii teatralnej) odpowiadał niewątpliwie wewnętrznym potrzebom Hieronima Floriana Radziwiłła. Pielęgnujący w sobie przekonanie o rychłym objęciu tronu polskiego, podkreślający swoje monarsze koligacje, mógł księżę z satysfakcją przyglądać się głównym bohaterom *oper seria*, królom i władcom, chwałę i potęgę których chwalono w *drammi per musicae*, i identyfikować się z nimi. Czy w Słucku i Białej były warunki do wystawiania *oper seria*? Nie da się na razie rozstrzygnąć tej kwestii z całą pewnością, ale warto zwrócić uwagę na szereg przesłanek, które przemawiają za pozytywną odpowiedzią na to pytanie. Informacje o wykonywanym na dworze Radziwiłła repertuarze mówią o operach komponowanych przez Meyera, w tym co najmniej jednej (po IX 1754) do libretta Apostola Zeno *drammi per musicae Merope*³⁵. Około 1750 r. kapelmistrz radziwiłłowski Tobiasz Hartwig pozyskał do skopiowania trzy partytury *drammi per musicae* Johanna Adolfa Hassego: opery *Didone abbandonata* (libretto P. Metastasio), *Lucio Papirio Dittatore* (libretto A. Zeno) i *Tito Vespasiano* (libretto P. Metastasio)³⁶. Budowę teatru słuckiego Radziwiłł rozpoczął dopiero w 1752 r., zatem wydaje się mało prawdopodobne, by którakolwiek z wymienionych oper Hassego została wystawiona przed tym terminem. Scena słucka – „Teatrum [...] srodze wspaniałe, mające moc scen różnych, w kurtynach się mieniające”³⁷ mogła chyba być użyta do wystawień *operi seria*. Słuckie inwentarze teatralne wspominają ponadto o „perspektywie płótnianej”, „tygrysach z głowami”, „ubiorach rzymskich” itd. W 1759 r. księżę nadto życzył sobie, „by sceny i kurtyny [...] jednym człkiem władać [się] dawały [...]”³⁸. Na dworze Hieronima Floriana Radziwiłła był odpowiedni aparat wykonawczy, by opery Hassego mogły zabrzmieć. Obok śpiewaczek, o sprowadzenie których zabiegał księżę już w 1750 r.³⁹, miał Radziwiłł kastratów. W 1748 pozyskał, prawdopodobnie z Wiednia, śpiewaka-kastrata⁴⁰, starał się o tego typu wykonawców także w 1750⁴¹, a w latach co najmniej 1752–1754 śpiewał dla księcia rzeszaniec Hülfferding⁴².

Po sprowadzeniu w 1756 r. Antonia Puttiniego i Ludwika Maksymiliana Duprè sytuacja repertuarowa zmieniła się nieco na korzyść samodzielnych przedstawień baletowych. Księżę całą swoją energię poświęcał powstającemu zespo-

³⁵ Co najmniej dwie opery, na przełomie października – listopada 1752 i po wrześniu 1754 r.

³⁶ Zob. AGAD, AR, dz. XXI, t. 29, P 126, fol. 63–66.

³⁷ Zob. Biblioteka Czartoryskich w Krakowie, 1721, III, fol. 52–53; *Hieronima Floriana Radziwiłła Dzienniki i pisma różne*, wstęp i oprac. M. Brzezina, Warszawa 1998, s. 171–185.

³⁸ AGAD, AR, dz. V, 17123/VIII, fol. 5r, list K. Wendorfa ze Słucka, 26 VIII 1759.

³⁹ *Ibidem*, dz. IV, t. 7, nr 14, fol. 338.

⁴⁰ *Ibidem*, t. 54, kop. 704.

⁴¹ *Ibidem*, t. 7, nr 14, fol. 338.

⁴² Lietuvos Valstybės Istorijos Archyvas w Wilnie, 1280, op. 1, 271.

łowi tanecznemu, który liczył około 24 osoby⁴³ i składał się z dzieci z okolicznych miasteczek i wsi, oddanych na nauki Puttiniemu i Duprè. Głównym mistrzem tańca był uzdolniony i energiczny Puttini (Duprè po dwóch latach służby został „odstąpiony” do Nieświeża), który także pełnił funkcje choreografa, reżysera, projektanta kostiumów i wychowawcy dzieci, których postępy w nauce były szybkie i znaczne. Mimo że po 1756 r. wystawiano nadal komedie w stylu *dell'arte*, więcej prezentowano przedstawień operowych, po 1756 głównie włoskich dzieł Giuseppe Tortiego⁴⁴ oraz, jak wspomniano, nade wszystko tzw. baletów. Wśród oper skomponowanych przez Tortiego była m.in. ciesząca się popularnością i wystawiana kilkakrotnie „opera włoska bardzo piękna” – *Historia Tamerlana* [...] ⁴⁵ na podstawie libretta Agostina Piovene’a w oparciu o *Historia byzantina* (1629) Michela Ducasa – wątku wielokrotnie opracowywanego muzycznie w XVIII w. Wśród wykonawców ról śpiewanych byli: śpiewaczki włoskie „srodze przednie”, panie Massucci i Zambra, Teresa Torti, Giovanna i Isabella Vigna, ponadto Madame Ochme (Öhme), Marianna Wittmann, Franciszek Wittmann, Laurentius P. Pomo, Tadeus Putz i jego brat Józef Andrzej Putz.

Wśród samodzielnych sztuk baletowych w 1758 r. odnajdziemy: *Balet nowy we trzy pary* i *Balet nowy*, w 1759: *Balet z Arlekinem*, *Balet węgierski*, *Balet turecki*⁴⁶, *Balet nowy*, natomiast w kwietniu 1760 *Balet nowy bardzo piękny*. W stałym repertuarze teatru słuckiego w latach 1756–1760 znajdowało się kilka przedstawień, zgodnie z życzeniem księcia, który w 1756 r. nakazywał, by było ich co najmniej pięć lub sześć⁴⁷. Intensywna działalność sceny słucko-bialskiej skończyła się wraz ze śmiercią Hieronima Floriana Radziwiłła (V 1760): zespół baletowo-muzyczny pozostawał jeszcze na Litwie do jesieni 1760⁴⁸, by potem

⁴³ AGAD, AR, dz. IV, t. 8, nr 21, fol. 55.

⁴⁴ Kompozytor Hieronima Floriana Radziwiłła w latach 1756–1759, zaangażowany wraz z żoną śpiewaczką, Teresą, w Wiedniu. Do obowiązków Tortiego należało komponowanie dzieł dla teatru, przygotowywanie kantat „na pokoje”, komponowanie symfonii i akompaniowanie przy klawesynie „azioni” (*azioni* może tu oznaczać gatunkowo utwór w typie *dramma per musica* bądź kantate). W 1760 r. wrócił kompozytor do Mediolanu. Wśród jego zachowanych kompozycji: aria *Attenda il core dal caro*, 1755; *Concerto G-Dur für 3 Flöten und Basso continuo*; *dramma per musica Tancredi in Tesselonica*, Palermo 1763. Zob. kontrakt służbowy G. i T. Tortich, Wiedeń, 1 IV 1756, AGAD, AR, dz. XXI, t. 65, fol. 1–4; *ibidem*, dz. V, 6987, fol. 4r–10r, list J. Kohauta z Genui, 5 I 1760.

⁴⁵ „[...] śpiewania arii włoskich przez trzy aktorki i tyłoż aktorów tejże nacji, tak ucho i oko ludzkie kontentowały, że ich uznano *par le coneseur* być godne i równe królewskim jako i balet przedni [...] z szesnastoma uczniami obojga płci już tu wyuczonymi nad podziw pojęcia ludzkiego [...]”. *Ibidem*, dz. IV, t. 8, nr 21, fol. 28r, list H.F. Radziwiłła, [b.m. i d.].

⁴⁶ G.I. Baryszew, *op. cit.*, s. 276.

⁴⁷ „[...] żeby nie jedną kommedyą aktorowie wszyscy byli przygotowani i mnie z nią czekali, ale zawsze na kilka, to jest pięć lub sześć i częste na one próby czynili, gdyż nie zawsze rezyduję w Słucku, a przybywszy jedną komedią obaczę a nie więcej, z której to okoliczności chcę, abym przyjechawszy każdego czasu mógł kazać kilka komedyi odprawić [...]”. AGAD, AR, dz. IV, t. 7, nr 20, fol. 588r, list bez adresata, [b.m., początek VI 1756].

⁴⁸ Zob. J. Szwedowska, *op. cit.*, s. 113; „Addytament do Gazety” 1760, nr 38, s. 1–4; „7. IX. 1760, Nieśwież. Pogrzeb Hieronima Floriana Radziwiłła, chorążego W.Ks.Lit. [...], w uroczystej

częściowo przejść do Nieświeża (dotyczy głównie zespołu baletowego), a częściowo znaleźć zatrudnienie w innych miejscach. Gdyby rzeczywiście wystawiano na dworze Radziwiłła *drammi per musicae*, byłby to jeden z pierwszych, jeśli nie jedyny, ośrodek magnacki tego typu w Rzeczypospolitej w tym czasie.

W czasach stanisławowskich do najznakomitszych należały sceny teatralne w Białymstoku, Słonimiu, Grodnie i Nieświeżu. Ośrodki te nie były przedmiotem moich badań, umieszczone zatem poniżej wzmianki o ich działalności opieram na dostępnej literaturze przedmiotu.

Intensywne życie teatralno-operowe na dworze hetmana wielkiego koronnego Jana Klemensa Branickiego (1689–1771) w Białymstoku, uchodzącego wśród współczesnych za konesera i miłośnika muzyki, utrzymującego już od 1730 r. sporą kapelę, rozpoczyna się wraz z przejściem z Nieświeża na służbę Branickiego Antonia Puttiniego (1762) i założeniem zespołu baletowego⁴⁹. W dwunastoosobowej trupie białostockich tancerzy znalazł się m.in. sławny później we Włoszech i Wiedniu uczeń Puttiniego, Maciej Prenczyński. Pierwsze śpiewaczki włoskie pozyskał Branicki już w 1749 r. W latach późniejszych posiadał hetman kilkuosobowy zespół włoskich wokalistów, w tym takie ówczesne znakomitości, jak: Regina Mingotti, Antonia Bernasconi, Filippo Laschi, Pasquale Bruscolini, Caterina Ristorini, Michele del Zanca. Niewiele niestety, z powodu braku źródeł, można dziś powiedzieć o wystawianym w Białymstoku repertuarze. Wiadomo jedynie, że obok licznych wystawień baletowych typu *divertissement* prezentowano na scenie białostockiej nade wszystko *opery buffa*.

Hetman wielki litewski Michał Kazimierz Ogiński (1730–1800), starannie wykształcony i uzdolniony artystycznie⁵⁰, ze szczególną dbałością uformował dworski zespół muzyczny (w sumie posiadał blisko 140 artystów), a około 1782 r. rozpoczęła w Słonimiu działalność scena teatralna. Michał Kazimierz sam dobrze grał na kilku instrumentach muzycznych: klarncie, skrzypcach, harfie, klawikordzie; muzykował wspólnie ze swoim zespołem dworskim, niekiedy jako wykonawca partii I skrzypiec. Próbował także sił w kompozycji, prawdopodobnie przy pomocy Felice Moriniego, kompozytora i baletmistrza zespołu słonimskiego, napisał kilka oper. Niestety, żadna z nich się nie zachowała, przetrwało natomiast dwanaście pieśni hetmana i polonez przeznaczony na skrzypce i fortepian. Układał Ogiński ponadto wiersze i malował. W czasach panowania Michała Kazimierza (1765–1800) mamy do czynienia w Słonimiu i na scenie filialnej hetmanowej Aleksandry z Czartoryskich Ogińskiej w Siedlcach z repertuarem zarówno miejscowym, w tym kompozycjami operowymi samego hetmana⁵¹

eksportacji ciała chorążego [...] brały udział dwie kapele: wojewody wileńskiego /Michała Kazimierza Radziwiłła/ i zmarłego Hieronima Floriana Radziwiłła [...]"

⁴⁹ O muzyce na dworze Branickiego na podstawie: A. Żórawska-Witkowska: *Muzyka na dworze Jana Klemensa Branickiego*.

⁵⁰ O muzyce na dworze Ogińskiego na podstawie: A. Ciechanowiecki, *op. cit.*

⁵¹ *Filozof zmieniony*, opera komiczna, muz. M.K. Ogiński (?), libr. F.K. Chamiński, prawdopodobnie przeróbka opery J. Paisiella *I filosofi immaginari* (do tekstu J. Bertatiego); *Opuszczone*

i jego kapelmistrzów, jak i z najznakomitszym repertuarem europejskim (w tym najnowszymi kompozycjami przedstawicieli szkoły mannheimskiej), m.in.: Carla Dittersa von Dittersdorfa, Georga Christoph Wagenseila, Carla Stamitz, Luigi Boccheriniego, Georga Philippa Telemanna, Johanna Christiana Bacha. W repertuarze scenicznym odnajdziemy głównie włoską operę komiczną (szczególnie chętnie wystawiano dzieła Giovanniego Paisiella⁵², ale i Luigi Boccheriniego, Niccola Jomellego, Antonia Sacchiniego), a także operę francuską (dzieła Egidia Romoalda Duny'ego i Pierre'a Alexandre'a Monsigny'ego⁵³ czy André Ernesta Grétry'ego) i słynne *Orpheus und Euridike* Christopha Willibalda Glucka oraz pojedyncze *drammi per musicae* (m.in. kompozycje J.A. Hassego⁵⁴) i wystawienia baletowe.

Kapela Antoniego Tyzenhauza, podskarbiego nadwornego litewskiego, istniała w latach 1765–1780, a jej liczebność systematycznie wzrastała⁵⁵. Utrzymał Tyzenhauz na dworze także znaczną liczbę śpiewaków. Na scenie grodzieńskiej i w Postawach wykonywano głównie opery włoskie i balety. Wystawiono *Il Pazzo finto per amore* Antonia Sacchiniego, *Sposa fedele* Pietra Guglielmiego, *La Metilda ritrovata* Pasquale Anfossiego. Może też *La Pescatrice, ovvero l'Erede riconosciuta* Niccola Piccinniego, ponadto *Le Magnifique* André Grétry'ego i *Cyrulika sewilskiego* Pierre'a de Beaumarchais, a wśród prezentowanych baletów w układzie choreograficznym Gaetana Petinettiego znalazły się m.in.: *Balet wieśniacki*, *Balet piekarski* oraz *Balet wód, czyli Kapiele Diany*.

Lata panowania w Nieświeżu Karola Stanisława „Panie Kochanku” Radziwiłła (1764–1790) to czasy dosyć intensywnej działalności sceny teatralnej (1777–1790). W przeciwieństwie do swoich rodziców, preferujących w repertuarze sceny nieświeskiej „coś dla duszy”, Karol Stanisław, kiepski kłarnecista i wielki miłośnik muzyki, postawił na europejski repertuar muzyczny. W Nieświeżu wykonywano: symfonie Niccola Jomellego, Adalberta Gyrowtza⁵⁶, Johanna Gottlieba Naumanna, Georga Antona Kreussera, Jeana Theophile'a Eichnera, Jeana-Baptiste'a Davaux, koncerty i duety Carla i Johanna Stamitzów, serenaty na różne instrumenty Gaetana Pugnaniiego⁵⁷, nie można też wykluczyć, że grano i symfonie wielkiego Josepha Haydna⁵⁸. Wśród repertuaru operowego odnajdzie-

dzieci, opera komiczna, muz. M.K. Ogiński (?); *Kondycja stanów*, opera, muz. M.K. Ogiński; *Telemako*, opera-seria, muz. K.J. Toesci bądź M.K. Ogiński (?); *Mocy świata*, opera alegoryczna, muz. M.K. Ogiński; *Rozmowy Pasterzów i Pasterek*, pastorella, muz. M.K. Ogiński (?) – wystawiana w Siedlcach; *Cyganie*, singspiel, muz. M.K. Ogiński (?), tekst F.D. Kniaźnin – wystawiana w Siedlcach; *Pola Elizejskie*, dramat z muzyką, muz. i tekst M.K. Ogiński.

⁵² W tym takie opery komiczne jak: *Nina o sia la pazza per l'amore*, *La Fraskatana*, *Il re Teodoro in Venezia*.

⁵³ *Peintre amoureux de son modèle* E.R. Duny'ego i *Le Déserteur* P.A. Monsigny'ego.

⁵⁴ *Dramma per musica* J.A. Hassego *Il Rè Pastore*. Zob. J. Prosnak, *op. cit.*

⁵⁵ Zob. A. Żórawska-Witkowska, *Kapela Antoniego Tyzenhauza...*

⁵⁶ Nacjonalnyj Gosudarstvennyj Archiv Belarussii w Mińsku, f. 694, op. 1, 528, 28–29.

⁵⁷ Zob. AGAD, AR, dz. V, 6985.

⁵⁸ A. Żórawska-Witkowska, *Kapela Antoniego Tyzenhauza...*, s. 21.

my przede wszystkim *opery buffa* w polskich przekładach Leona Pierożyńskiego i Wojciecha Bogusławskiego – Giovanniego Paisiella, Domenica Cimarosy, Giuseppe Sartięgo, Kajetana Majera⁵⁹, oraz opery Jana Dawida Hollanda do librett Macieja Radziwiłła⁶⁰. W latach 80., czasie największego rozkwitu sceny nieświejskiej, koncerty, podobno, odbywały się w Nieświeżu prawie codziennie, zatrudniano około dziesiętnastu śpiewaków (polskich, niemieckich, włoskich)⁶¹, w tym znakomitości italskie Vincenza Niccoliniego i Alessandra Danesiego, czy znaną ze sceny warszawskiej Rosę Holland; nadto pięciu kompozytorów: Włochów Joachima Albertiniego i Alessandra Danesiego, Czecha Jana Ladislava Dusíka⁶² oraz Niemców Johanna Davida Hollanda i Daniela Körnera. Przyjazd do Nieświeża we wrześniu 1784 r. króla Rzeczypospolitej – Stanisława Augusta Poniatowskiego, był momentem kulminacyjnym w funkcjonowaniu sceny nieświejskiej. Z wielkim przepychem wystawiono z okazji przyjazdu króla operę *Agatka, czyli Przyjazd Pana* (libretto M. Radziwiłł, muzyka radziwiłłowskiego kapelmistrza A. Danesiego), balet *Orfeusz i Eurydyka* (także pod tytułem *Orfeusz w piekle*)⁶³ do muzyki Johanna Davida Hollanda i w scenografii Francesca Casellego, działającego od 1782 do 1784 r. w Nieświeżu zwolennika baletu *d'action*, współpracownika słynnego Jeana G. Noverre'a. Niedługi pobyt Casellego w Nieświeżu musiał wywrzeć znaczny wpływ na zespół taneczny księcia, który na początku lat 80. wykonywał przede wszystkim niewielkie *divertissements* i pantomimy⁶⁴. Od czasów działalności w Nieświeżu Antonia Puttiniego (1761) zespół baletowy nie zmienił swojej struktury i składał się wraz z figurantami i statystami z 38 osób: pierwszej pary wykonującej poważne role pantomimiczne, drugiego tancerza – *danseur comique* zarezerwowanego dla tańców groteskowych i egzotycznych, trzeciego tancerza – *demi caractere* oraz 14 figurantów i 20 statystów⁶⁵. Po 1786 r.

⁵⁹ *Johanka i Bernardon czyli Mąż oszukany*, wystawiana także pod tytułem *Mąż podejrziwy, czyli Giannina i Bernardon*, opera-buffa, *Giannina e Bernardone*, muz. D. Cimarosa, libr. F. Livigni, tłum. L. Pierożyński; *Zazdrość wieśniacza*, opera-buffa, *Le gelosie villane* G. Sartięgo, libr. C. Goldoni, tłum. L. Pierożyński; *Żołnierz-czarnoksiężnik czyli Uczta diabelska*, opera komiczna, *Le soldat magicien*, muz. K. Majer, libr. L. Ansoma, tłum. L. Pierożyński; *Fraskatanka czyli Dziewczyna zalotna*, *La Modista raggiratrice*, muz. G. Paisiello, libr. F. Livigni, tłum. W. Bogusławski.

⁶⁰ *Agatka, czyli Przyjazd Pana*, opera komiczna, muz. A. Danesi, J.D. Holland, libr. M. Radziwiłł; *Cudzy majątek nikomu nie służy*, opera-wodewil, muz. J.D. Holland, tekst Duszewski; *Wójt osady albiańskiej*, opera komiczna, muz. J.L. Holland, libr. M. Radziwiłł.

⁶¹ I. Bieńkowska, *Kultura muzyczna na dworze Michała Kazimierza Radziwiłła...*

⁶² A. Żórawska-Witkowska, *Dusik Jan*, w: *Encyklopedia muzyczna*, red. E. Dziebowska, Kraków 1986, t. II, s. 489–490.

⁶³ Ponadto wystawiono jednoaktowy balet-pantomimę *Pigmalion* w reżyserii A. Łojki i G. Petinettięgo, być może z muzyką J.D. Hollanda.

⁶⁴ M.in. *Rustyko*, balet-pastorella, 1 akt, baletmistrz G. Petinetti, 1780, muz. D. Korner (?); *Balet turecki*, balet egzotyczny, 1 akt, baletmistrz A. Łojko i G. Petinetti, 1780, muz. D. Korner (?); balet *Azora i Amiry* do muzyki D. Kornera, 1782; *Faworyt du Roy*, balet-pantomima, muzyka nieznanego autora, 1782.

⁶⁵ Wykaz działających w latach 1777–1790 w Nieświeżu tancerzy w: G.I. Baryszew, *op. cit.*, s. 196–197.

Karol Stanisław Radziwiłł „Panie Kochanku” oślepl i przestał interesować się wystawieniami baletowymi, a po jego śmierci w 1790 małoletni Dominik Hieronim Radziwiłł, który odziedziczył po bezpotomnie zmarłym stryju majątek, zlikwidował zespół baletowy⁶⁶. Zespół muzyczny, w znacznie okrojonym, dziewięcioosobowym składzie, funkcjonował jeszcze do 1808 r.

Działalność XVIII-wiecznych magnackich ośrodków teatralno-operowych skłania do kilku refleksji: licznie powstające w XVIII w. ośrodki muzyczno-operowe, zorganizowane i utrzymywane z wielkim, niekiedy monarszym wręcz rozmachem, miały krótki żywot (najwyżej około 15 lat) i brak następców-mecenasów. Wystawiany repertuar teatralno-operowy to w znacznym stopniu modny obiegowy repertuar europejski i sporadycznie produkcje miejscowych twórców, zazwyczaj niezbyt wysokich lotów. Wykonywany był siłami sprowadzonych z zagranicy, często wysokiej klasy specjalistów. Dominowały na dworach magnaterii litewskiej wystawienia włoskich oper komicznych i prostych baletów typu *divertissement*. Świadomość obecności na peryferiach Rzeczypospolitej repertuaru włoskiego czy francuskiego, w tym jego najlepszych przykładów, jest niewątpliwie niezwykle krzepiąca i zaświadcza o nadażaniu magnaterii Rzeczypospolitej za europejskimi prądami artystycznymi (nie zawsze było to działanie wynikające z rzeczywistego rozmiłowania w operze czy balecie, często jedynie podążanie za modą). Utrzymywanie znacznym kosztem scen teatralno-operowych wynikało nade wszystko z chęci podkreślenia własnej pozycji społecznej, było modne i stwarzało dodatkowe okazje do prowadzenia życia towarzyskiego i politycznego. Poza odosobnionymi przykładami (myślę tu o Michale Kazimierzu Ogińskim) utrzymywanie zespołów muzycznych i operowo-baletowych nie wiązało się z głębszymi potrzebami estetycznymi mecenasa i jego rzeczywistym głębokim zaangażowaniem w materię artystyczną.

Badania nad muzyczną rzeczywistością dworską tamtych czasów są wciąż nieznacznie zaawansowane, a mapa dworskich ośrodków muzyczno-operowych czeka na uzupełnienie. I choć niewielka jest nadzieja na odkrycie na niej ośrodka na miarę Mannheim, rozmach, możliwości i fantazja magnatów Rzeczypospolitej mogą nas chyba jeszcze zaskoczyć.

⁶⁶ *Ibidem*, s. 199.