

Listy muzyków Stanisława Mateusza Rzewuskiego (1662-1728) do Giovanniego Antonia Ricieriego

IRENA BIENKOWSKA

Instytut Muzykologii · Uniwersytet Warszawski · ✉ i.bienkowska@uw.edu.pl

Znajdujący się w zbiorach Museo internazionale e biblioteca della musica w Bolonii (sygnatura H.66) zbiór rękopiśmiennych dokumentów, należących ongiś do Giovanniego Battisty Martiniego (1706–1784), zawiera materiały, które odnoszą się do muzyki na dworze hetmana wielkiego koronnego Stanisława Mateusza Rzewuskiego¹. Materiały te były znane i wykorzystywane przez badaczy historii muzyki już od końca XIX wieku², a dwukrotnie zajmowali się nimi polscy muzykolodzy. Jako pierwszy

-
- 1 Rękopis o sygnaturze H. 66 w zbiorach Museo internazionale e biblioteca della musica di Bologna (dalej zapisywany jako MIBM). Karty 193–236 dotyczą muzyki na dworze Rzewuskiego, są to m.in: pamiętnik Ricieriego, umowa z Ricierim podpisana w Bolonii oraz listy śpiewaków dworu Rzewuskiego kierowane na nazwisko Ricieriego. O istnieniu na hetmańskim dworze kapeli muzycznej wzmiankowano już w *Słowniku muzyków polskich*, wymieniając nazwiska kapelmistrza Giuseppe Marii Nelviego oraz dwóch członków zespołu — śpiewaków Więckowskiej i Grabenbauera. Zob. ibidem, red. Józef M. Chomiński, t. 1, Kraków 1964, s. 233.
 - 2 Materiały te były przedmiotem zainteresowania głównie włoskich badaczy zajmujących się twórczością G. B. Martiniego i G. A. Ricieriego. Już w 1891 Leonid Busi wykorzystał je w pracy *Il Padre G. B. Martini, musicista-letterato del secolo XVIII*, Bologna 1891. Wśród nowszych pozycji zob. m.in. Laura Callegari Hill, *Padre Martini and the Accademia Filarmonica of Bologna*, w: *Musicologia humana: Studies in Honor of Warren and Ursula Kirkendale*, red. Siegfried Gmeinwieser, David Hiley, Jörg Riedblau, Florence 1994, s. 457–471.

polonica te opisał Mirosław Perz na początku lat 70. XX wieku³, zastrzegając, że dokonuje jedynie wstępnego omówienia zbioru i zaleca przyszłym badaczom jego dokładne przeanalizowanie. Na początku lat 90. XX wieku do materiałów bolońskich sięgnęła Alina Żórawska-Witkowska, omawiając jeden ze znajdujących się w zbiorach dokumentów — pamiętnik Giovanniego Antonia Ricieriego spisany podczas jego 4-letniego pobytu w Rzeczypospolitej⁴. Natomiast przedmiotem mojego zainteresowania stała się pozostała część zbioru odnosząca się do muzyki na hetmańskim dworze — listy muzyków wysyłane do Bolonii na nazwisko Ricieriego między styczniem 1727 a listopadem 1728 roku⁵, które wnoszą nowe informacje do naszej niezwykle skromnej wiedzy o dziejach jednego z najciekawszych ośrodków muzycznych I połowy XVIII wieku.

Na podstawie materiałów zachowanych w zbiorach Museo internazionale e biblioteca della musica w Bolonii można stwierdzić, że w latach 1722–1728 na dworze Stanisława Mateusza Rzewuskiego działał zespół wokalnie-instrumentalny składający się głównie z muzyków włoskich i polskich.

W pierwszych dniach 1723 roku⁶ został zwolniony dotychczasowy kapelmistrz zespołu dworskiego, którego nazwiska nie znamy, a jego miejsce zajął sprowadzony z Bolonii śpiewak i kompozytor Giovanni Antonio Ricieri (1679–1746). Przybyły do Polski, 43-letni wówczas, Ricieri był postacią w Bolonii dobrze znaną. W latach 1701–1716 był członkiem prestiżowej Accademia Filarmonica, a jego talent kompozytorski był wysoko ceniony także przez jego uczniów, w gronie których znalazł się m.in. Padre Martini. Jednak w 1716 roku Ricieri został usunięty z akademii z powodu

3 Mirosław Perz, *Materiały do dziejów muzyki i opery na dworze Stanisława Mateusza Rzewuskiego*, w: *Opera w dawnej Polsce na dworze Władysława IV i królów saskich*, red. Julian Lewański, Wrocław 1973, s. 61–67.

4 Alina Żórawska-Witkowska, *Giovanni Antonio Ricieri w Polsce*, w: *Recepcja wzorów włoskich w polskiej kulturze muzycznej. Czasy saskie*, red. Beniamin Vogel, Warszawa 1991, s. 7–20.

5 MIBM, H. 66, fol. 253r–283v. Za pomoc w odczytaniu i tłumaczeniu listów serdecznie dziękuję Annie Rysze-Komarnickiej.

6 A. Żórawska-Witkowska, op. cit., s. 12.

wyjatkowo trudnego charakteru i skandali bulwersujących całe środowisko muzyczne miasta⁷. W tej sytuacji zaproponowane mu pod koniec 1722 roku stanowisko *maestro di cappella* na dworze hetmana Rzewuskiego w Targowicy najpewniej było dla niego dosyć atrakcyjne. Rządy Ricieriego w zespole Rzewuskiego dobrze zapisały się w dziejach kapeli (1723–1727), a kompozytor cieszył się nie tylko sympatią hetmana, ale też uwielbieniem i wielką atencją muzyków⁸.

Po 4-letnim pobycie Ricieri opuścił Rzeczpospolitą i powrócił do Włoch, zaś zastąpił go jego uczeń z Bolonii — Giuseppe Maria Nelvi (1698–1756). Nelvi przybył do posiadłości Rzewuskiego we Lwowie w lipcu 1727 roku⁹ i pozostał na stanowisku kapelmistrzowskim do śmierci hetmana, czyli trochę ponad rok, do późnej jesieni 1728 roku. Giuseppe Maria Nelvi był kompozytorem zdecydowanie mniej znanym niż Ricieri. Edukację muzyczną otrzymał w Bolonii, pobierając lekcje u Angela Bertalottiego, Floriana Arestiego, Angela Predieriego (gra na organach) i Giovanniego Antonia Ricieriego (kontrapunkt). W wieku 24 lat został przyjęty, podobnie jak Ricieri, do prestiżowego grona akademików bolońskich. Przed przybyciem do Polski miał już w swoim dorobku dwie opery, skomponowane wspólnie z Angelem Antoniem Carolim i wystawione w teatrze Marsigli-Rossi w Bolonii¹⁰. Na dworze hetmańskim Nelviemu trudno było zastąpić cieszącego się znacznym uznaniem Ricieriego, a krótki czas działalności w kapeli nie pozwolił mu zmienić tego stanu rzeczy. Nelvi pozostał w Rzeczypospolitej najpewniej do lipca 1730 roku¹¹, podobnie jak część kapeli hetmana, kiedy to odbyły się uroczystości pogrzebowe Stanisława Mateusza Rzewuskiego.

7 O Ricierim na podstawie A. Żółwska-Witkowska, op. cit., s. 8–9. O Akademii bolońskiej pisze natomiast Laura Callegari Hill. Eadem, *L'Accademia Filarmonica di Bologna, 1666–1800*, Bologna 1991.

8 Zaświadczają o tym listy Stefana Jaroszewicza i Kazimierza Drewnowskiego kierowane do kompozytora po opuszczeniu przez niego Rzeczypospolitej.

9 Giovanni Maria Nelvi, *Memorie de suoi viaggi*, w: MIBM, sygn. K.37/ -2, fol. 53v.

10 Robert Eitner, *Biographisch-Bibliographisches Quellen-Lexikon der Musiker und Musikgelehrten*, t. 1–10, Leipzig 1900–1904, t. 7, s. 169–170.

11 Adolf Chybiński wspomina, że G. M. Nelvi przebywał w Polsce w latach 1727–1730, nie podaje jednak źródła swojej informacji. Idem, *Słownik muzyków dawnej Polski do roku 1800*, Kraków 1949, s. 88.

Dopiero wówczas udał się do Włoch, a po prawie rocznym pobycie w Bolonii wyjechał do Niemiec¹². Nie wiadomo, co dokładnie działo się z kompozytorem przez prawie dwa lata dzielące śmierć hetmana (listopad 1728) od jego pogrzebu (lipiec 1730). Czy muzyk był w tym czasie opłacany przez jednego z synów Rzewuskiego¹³, czy też znalazł inne źródło dochodu? Niestety, nie wspomina o tym Nelvi w pozostawionym pamiętniku. Podobnie jak mistrz spisywał dziennik podróży rozpoczęty w maju 1727 roku, gdy wyruszył z Bolonii do Polski. Kilka kart diariusza poświęcił pobytowi w Rzeczypospolitej. Dziennik znajduje się w zbiorach Museo internazionale e biblioteca della musica w Bolonii i wart jest bliższego przebadania w przyszłości¹⁴.

Do dyspozycji kapelmistrzów na dworze hetmańskim był kilkunastoosobowy bądź większy zespół wokalnie-instrumentalny. Dzięki zachowanej korespondencji muzyków wiadomo, że w grudniu 1727 roku, gdy to kapelą kierował Nelvi, do zespołu należało siedmioro śpiewaków¹⁵, w tym trzech kastratów: sopran Stefan Jaroszewicz, kontralt Kazimierz Drewnowski i Bartolomeo Straparapa, dwie śpiewaczki — Giovanna Grazioli (vel Gratioli) i jej polska uczennica Janina Więckowska, a nadto bas Marcin Paprocki i bliżej nieznanego tenora Giovanni. Jeśli chodzi o skład instrumentalny kapeli, zachowały się wzmianki jedynie o dwóch muzykach¹⁶: Pompeo Perinim, oboiście, i (Domenico?) Sartim, skrzypku, najpewniej koncertmistrzu zespołu. Łącznie z kapelmistrzem znamy zatem nazwiska dziesięciorga muzyków działających na dworze pod koniec 1727 roku. W czerwcu 1728 roku skład kapeli powiększył się o dwie osoby:

12 Ibidem.

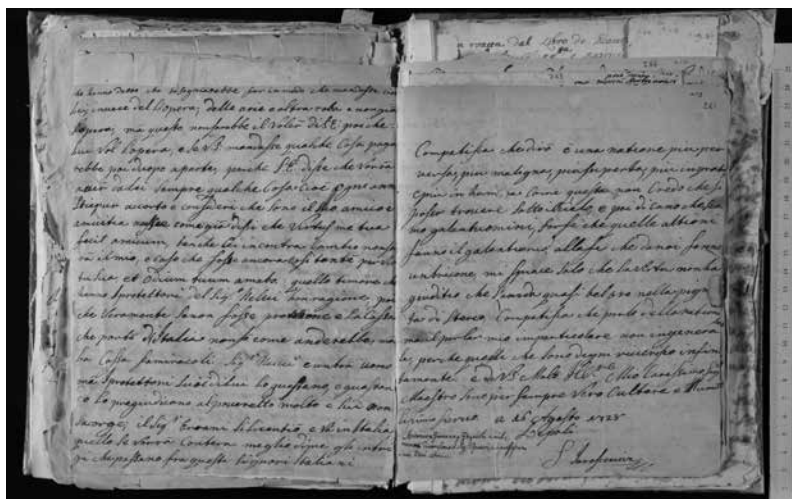
13 Mirosław Perz przypuszcza, że Nelvi został zatrudniony na dworze Wacława Rzewuskiego, syna hetmana, nie podaje jednak żadnych źródeł, które mogłyby uzasadnić takie przypuszczenie. Idem, op. cit., s. 62.

14 Giovanni Maria Nelvi, *Memorie de suoi viaggi*, w: MIBM, sygn. K.37/ -2, fol. 53–67.

15 „7 personaggi, cioe Sigr. Giovanna, Vieszcisca, me, Sig.r Casimiro, contralto che era al Lubomirschi, Paprozchi e Giovanni”, list S. Jaroszewicza do G.A. Ricieriego, Olesko, 7 XII [1727], w: MIBM, H. 66, fol. 279r.

16 List nieznanego nadawcy do G. A. Ricieriego, Luboml, 29 I 1727, w: MIBM, H. 66, fol. 263v.

śpiewaczkę Camilę Połę oraz jeszcze jedną, nieznaną z nazwiska, śpiewaczkę z Bolonii¹⁷. W następnych miesiącach 1728 roku skład grupy wokalne rozszerzono jeszcze bardziej, o czym donosił Ricieriemu Stefan Jaroszewicz¹⁸. Wśród 13 wykonawców grupy były cztery śpiewaczki (Pola, Grazioli, Więckowska i przybyła z Bolonii o nieznanym nazwisku), a także śpiewający sopranem Jaroszewicz, trzech kontraltów (Drewnowski, Straparapa i jeszcze ktoś z Rzymu), trzech tenorów (tu nie znamy żadnego nazwiska) i dwóch basistów (w tym Paprocki). Nadto Jaroszewicz wspomina o chłopcach, będących na wychowaniu śpiewaków, biorących udział w przedstawieniach.



Ilustracja 1. Fragment listu Stefana Jaroszewicza do G. A. Ricieriego, 16 VIII 1728, Lwów, w: MIBM, H. 66, fol. 260v–261r

- 17 List nieznanego nadawcy do G. A. Ricieriego, Rożniatów, 12 VI 1728, w: MIBM, H.66, fol. 272r.
- 18 Stefan Jaroszewicz był głównym autorem przetrwałych w Bolonii listów kierowanych do G. A. Ricieriego. List S. Jaroszewicza do G. A. Ricieriego, b.m., b.d., w: MIBM, H.66, fol. 261v.

Pośród śpiewaczek najmniej wiadomo o Giovannie Grazioli, która przebywała na dworze Rzewuskiego wraz z mężem Antoniem¹⁹, być może także muzykiem. Grazioli wykonywała najpewniej partie pierwszoplanowe. Na dworze działała co najmniej od czasów kapelmistrzowskich rządów Ricieriego, z którym była zaprzyjaźniona. O Janinie Więckowskiej wiemy tyle, że była uczennicą Grazioli oraz że hetman Rzewuski darzył ją szczególnymi względami, nie zapomniał bowiem o śpiewaczce w testamencie. Po śmierci hetmana Więckowska na krótko pojawiła się (1729) na dworze Pawła Karola Sanguszki²⁰, a dalsze jej losy nie są na razie znane. Jeśli chodzi o Camilę Połę, to wiadomo, że w 1725 roku wzięła udział w wystawianym na dworze Teodora Konstantego Lubomirskiego w Krakowie dramacie per musica *Venceslao*, wykonując pierwszoplanową partię księżniczki polskiej Erenice. W korespondencji Jaroszewicza została wspomniana dopiero w połowie 1728 roku, zatem w zespole Rzewuskiego musiała działać krótko, między czerwcem a listopadem 1728 roku.

Wśród trzech kastratów Rzewuskiego wyróżniał się młody Stefan Jaroszewicz, urodzony w Warszawie, zmarły tamże w 1757 roku²¹. Być może rozpoczął swoją karierę właśnie na dworze Rzewuskiego, na którym działał do 1728 roku, następnie na cztery lata związał się z zespołem Pawła Karola Sanguszki²², a od 1740 do końca życia był śpiewakiem polskiej kapeli królewskiej Augusta III²³. Pełniący na dworze funkcję drugiego sopranisty kontralt Kazimierz Drewnowski działał na dworze w latach 1723²⁴–1728, a być może i wcześniej, od roku 1717, kiedy to w Rozdole, posiadłości hetmana, podawał do chrztu Kazimierza Zatwardnickiego, syna Szymona

19 List S. Jaroszewicza do G. A. Ricieriego, Lwów, 16 VIII 1728, w: MIBM, H.66, fol. 261r.

20 Irena Bieńkowska, *Śpiewacy Pawła Karola Sanguszki (1680–1750) w drugiej i trzeciej dekadzie XVIII wieku*, „Polski Rocznik Muzykologiczny” 2015, s. 125–138.

21 Alina Żórawska-Witkowska, *Muzyka na polskim dworze Augusta III*, cz. 1, Lublin 2012, s. 375.

22 I. Bieńkowska, op. cit.

23 A. Żórawska-Witkowska, *Muzyka na polskim dworze...*, op. cit., s. 8, 172–174, 176, 180, 183, 184, 187, 201, 204, 306, 307, 309, 346, 375, 380, 474, 499.

24 O śpiewaku wspomina w swoim pamiętniku Ricieri w 1723 przy okazji uroczystości pogrzebowych Józefa Potockiego w Krystynopolu. Por. A. Żórawska-Witkowska, *Giovanni Antonio Ricieri...*, op. cit., s. 13.

i Anny²⁵. Następnie muzyk dołączył do Jaroszewicza w kapeli Sanguszki w Lubartowie, gdzie działał w latach 1730–1733. Po zakończeniu służby u Sanguszki udał się do Częstochowy, gdzie zmarł w 1735 roku²⁶. Ostatni znany z nazwiska kastrat związany z dworem Rzewuskiego to Bartolomeo Straparapa. Muzyk pochodził z Werony²⁷, przed przybyciem do Rzeczypospolitej śpiewał trzecio- i drugoplanowe partie m.in. w dwóch operach wystawianych w Wenecji w 1724 roku²⁸. W 1725 roku był już w Rzeczypospolitej i, podobnie jak Camila Pola, działał na dworze Teodora Konstantego Lubomirskiego, o czym zaświadcza jego udział w wystawieniu *Venceslao*, w którym wykonywał drugoplanową partię Casimiro. Na dworze Rzewuskiego pojawił się w grudniu 1727 roku bądź nieco wcześniej i deklarował chęć rychłego powrotu do Włoch (na wiosnę 1728), jednak był wzmiankowany w listach jeszcze w czerwcu 1728 roku, zatem najpewniej pozostał na dworze hetmana do jego śmierci. We wcześniejszym wyjeździe przeszkodziła mu, zdaje się, choroba²⁹. W opinii Jaroszewicza Straparapa dobrze śpiewał kontraltem, skłaniał się ku stylowi patetycznemu³⁰, ale miewał kłopoty z szybszymi przebiegami melodycznymi³¹.

Basista nadworny, Marcin Paprocki, związany był z zespołem w czasach, gdy kierował nim Ricieri, lecz trudno ustalić, od kiedy dokładnie. W służbie Rzewuskiego pozostał do jego śmierci, a następnie wraz z grupą

25 Archiwum Główne Akt Dawnych w Warszawie (dalej zapisywane jako AGAD), Księgi metrykalne parafii wyznania rzymskokatolickiego archidiecezji lwowskiej, parafia Rozdół, dekanat Stryj, Księga metrykalna chrztów dla całej parafii, 1686–1774, sygn. 1168.

26 I. Bieńkowska, op. cit.

27 „Bartolomeo Straparapa da Verona” w druku libretta *Li sforzi d'ambizione e d'amore, dramma per musica da rappresentarsi nel Teatro Giustiniano di S. Moisè nel carnevale 1724*, w: Biblioteca Nazionale Braidense, Milano, Racc. Dramm. 3172.

28 *Antigono tutore di Filippo Rè della Macedonia, tragedia da cantarsi nel Teatro Giustiniano in S. Moisè il carnevale dell'anno 1724 in Venezia*, libretto Giovanni Piazzoni, muzyka Tomaso Albinoni i Giovanni Porta – Bartolomeo Straparapa wystąpił jako Cratero; *Li sforzi d'ambizione e d'amore, dramma per musica da rappresentarsi nel Teatro Giustiniano di S. Moisè nel carnevale 1724, Venezia*, muzyka Giovanni Porta – Bartolomeo Straparapa zaśpiewał drugoplanową partię Alete.

29 List S. Jaroszewicza do G. A. Ricieriego, Lwów, 16 VIII 1728, w: MIBM, H.66, fol. 261r.

30 List S. Jaroszewicza do G. A. Ricieriego, Rozdół, 16 III 1728, w: MIBM, H.66, fol. 265v.

31 Ibidem, fol. 264v.

innych muzyków dworskich otrzymał zatrudnienie w Lubartowie i Dubnie u Sanguszki, gdzie działał w latach 1729–1737³². Jest autorem listu skierowanego do Ricieriego, napisanego w 1729 roku już w Dubnie, w którym prosi mistrza o przesłanie dla niego koncertów na głos solowy³³. Nie można wykluczyć, że zachowane w zbiorach Biblioteki Diecezjalnej w Sandomierzu trzy koncerty wokalne — *O amor mi*, *O esca viatorum*, *Flammae amoris* przeznaczone na bas solo, dwoje skrzypiec i organy Giovanniego Antonia Ricieriego³⁴ — zostały skomponowane z myślą o Paprockim. Utrzymane w formie arii *da capo* koncerty zawierają rozbudowaną partię wokalną, szczególnie w koncercie *Flammae amoris*, z melizmatami sięgającymi kilkudziesięciu dźwięków³⁵ i szerokim ambitusem głosu basowego (łącznie A–f¹), co świadczyłoby o dużych możliwościach wykonawczych Paprockiego.

32 I. Bieńkowska, op. cit.

33 Czytamy w nim m.in.: „Cum hac litera mea habens fiduciam in gratia Dominationis Vestrae recurro ad eandem, ut servo tuo donet mottetas a basso solo”, list M. Paprockiego do G. A. Ricieriego, Dubno, 2 IV 1729, w: MIBM, H.66, fol. 266r-v.

34 Zbiory Biblioteki Diecezjalnej w Sandomierzu, sygn. AVII 68 (308). Maciej Jochymczyk uważa, że rękopis zachowany w Sandomierzu należał do jednego z muzyków kapeli kolegiackiej w Sandomierzu, Zerkowskiego, który działał w zespole w latach 1731–1732. Idem, *Źródła do historii kapeli muzycznej przy klasztorze oo. Dominikanów w Dzikowie*, w: *Życie muzyczne w klasztorach dominikańskich w dawnej Rzeczypospolitej*, red. Aleksandra Patalas, Kraków 2016, s. 130, 134.

35 Np. w *Flammae amoris*, na wyrazie „volate” w t. 23–33, 47–50, 54–61.



Ilustracja 2. *Flammæ amoris* G. A. Ricieriego na głos basowy, 2 skrzypiec i basso. Partia głosu basowego, w Archiwum Diecezjalnym w Sandomierzu, A VII 68 (nr 308), fol. 18r

Spośród dwóch wymienionych instrumentalistów Pompeo Perini jest postacią nieco lepiej rozpoznaną. Pochodził z Turynu, działał w Bolonii, gdzie w połowie XVIII wieku był cenionym flecistą i oboistą³⁶. Nie wiadomo, kiedy przybył do Rzeczypospolitej. Niewątpliwie na dworze

³⁶ Gianni Lazzari, *Il flauto traverso: storia, tecnica, acustica con il flauto nel Novecento di Emilio Galante*, Torino 2003. Na s. 93 czytamy: „[a] Bologna nella seconda metà del Settecento trovano il flautista Domenico Mancinelli, emigrato a Londra attorno al 1770, e diversi altri nomi di diletanti di cui non si sa pressoché nulla: all' Accademia di Lettera e d' Esercizi Cavallereschi sono citati come insegnanti Mancinelli, Domenico Fratta, Pompeo Perini, torinese, e Antonio Racha, piemontese”.

Rzewuskiego działał już w czasach Ricieriego i pozostał w służbie hetmana do jesieni 1728 roku, następnie związał się z zespołem Pawła Karola Sanguszki. W lutym 1729 podpisał z nim 3-letni kontrakt³⁷, który najpewniej przedłużył o następne trzy lata, działał bowiem na dworze jeszcze do początku roku 1733³⁸, kiedy to otrzymał pozwolenie na urlop i wyjechał do Włoch, by załatwić w Bolonii jakieś sprawy. W 1736 roku pisał z Bolonii do Sanguszki, chcąc „powrócić na służbę, o ile byłoby to możliwe”, a jeśli nie, prosił go o list polecający do „jednego ze swoich przyjaciół”³⁹. Nie wiadomo, czy muzykowi udało się powrócić do Polski.

O skrzypku Sartim niczego bliższego, niestety, nie wiemy. Pochodził z Bolonii, gdzie w latach 20. XVIII wieku nadal mieszkał jego ojciec⁴⁰. Z korespondencji wynika, że w styczniu 1728 roku dobiegał końca podpisany przez niego kontrakt z Rzewuskim, a muzyk miał ochotę udać się na dwór carski w Petersburgu, do czego był zachęcany przez ambasadora moskiewskiego przebywającego w Grodnie⁴¹. Nie wiadomo jednak, czy ostatecznie tam wyjechał.

W zachowanej korespondencji muzyków Rzewuskiego pojawiają się także wzmianki o repertuarze wykonywanym na dworze. Informacje na temat utworów Ricieriego komponowanych na potrzeby dworu i tam wykonywanych pochodzą między innymi z pamiętnika mistrza, o czym pisała już Alina Żórawska-Witkowska⁴². Ricieri wspominał o dwóch

37 Zbiory Archiwum Narodowego w Krakowie, Oddział na Wawelu, Archiwum Sanguszków (dalej zapisywane jako ANK, O/W, ASang), teka 7, plik 1, fol. 333.

38 ANK, O/W, ASang, teka 153, plik 24, fol. 27.

39 „es an cas que j'ae le maltieur de n'etre pas arrivé a tems, pleni de confience Je la prie de vouloir bien me procurer un semblable engagement au près de quelque seigneur de ses amis, taut est ardeur le desir et la passion que j'ai de revoir la Pologne”, list P. Periniego do P. K. Sanguszki, Bolonia, 5 IX 1736, w: ANK, O/W, ASang, teka 7, fol. 495.

40 List K. Drewnowskiego do G. A. Ricieriego, Luboml, 14 II 1727, w: MIBM, H.66, fol. 257r.

41 Muzyk, jak wynika z korespondencji, zachował się niezbyt lojalnie, opowiadając w styczniu 1727 Rzewuskiemu, że musi wracać do Włoch z powodów rodzinnych, tymczasem zamierzał podjąć pracę w Moskwie za większe niż u Rzewuskiego wynagrodzenie. Hetman dowiedział się o kłamstwie i ukarał muzyka aresztem. O całej sprawie donosił Ricieriemu w listach Jaroszewicz i Drewnowski, por. MIBM, H.66, fol. 263r-v.

42 A. Żórawska-Witkowska, *Giovanni Antonio Ricieri...*, op. cit.

dramma pastorale *L'inganno punito* (*Oszustwo ukarane*) oraz *L'Imeneo preteso* (*Rzekomy Imeneo*), do których sam ułożył słowa i muzykę. Miały one być wystawiane w Lubomlu, zimowej rezydencji Rzewuskiego, najpewniej w karnawale 1725/26 roku⁴³. Jak informował kompozytor w pamiętniku, stworzył on w Rzeczypospolitej także kantatę ku czci hetmańskiego syna, Seweryna Rzewuskiego, która została wykonana podczas uroczystości uświetniających objęcie przez niego starostwa chełmińskiego w 1726 roku. Kantata Ricieriego zawierała arie, duety i chóry, a wśród towarzyszących śpiewakom instrumentów znalazły się między innymi oboje i trąbki⁴⁴. Niestety, zarówno opery, jak i kantata nie przetrwały do naszych czasów. O kompozycjach powstałych na potrzeby dworu Rzewuskiego zaświadcza także zachowany w Podhorcach inwentarz „papierów muzycznych” z 1769 roku⁴⁵. Jest w nim mowa o wykazie 24 kompozycji Ricieriego – motetach, mszach i litaniach w zbiorach podhoreckich⁴⁶. Nie można wykluczyć, że ślady tego rejestru odnajdziemy w dawnych zbiorach kościoła w Rakowie Opatowskim, gdzie, jak wiadomo, przechowywane były dwa 7-głosowe motety maryjne Ricieriego przeznaczone na zespół wokalistów (CATB), dwoje skrzypiec i organy⁴⁷.

Wiele uwagi w zachowanych listach poświęcono kompozycjom zamawianym u Ricieriego tuż po jego wyjeździe z Rzeczypospolitej. Poza wspomnianymi wyżej motetami na głos basowy, o które prosił kompozytora Marcin Paprocki, w lutym 1727 roku hetman życzył sobie przesłania dwóch niewielkich kompozycji przeznaczonych dla siedmiu

43 Ibidem, s. 17.

44 Ibidem, s. 18.

45 „Regestr Papierow muzycznych spisany die 20 Augusti 1769 Anno w Podhorcach”, w: AGAD, zbiór Aleksandra Czołowskiego, sygn. 429, fol. 169–171.

46 „Motteti, msze, Litanie Ryciera których jest sztuk dwadzieścia cztery, przy których jest Regestr”, ibidem, fol. 169–170.

47 Kompozycje zostały przygotowane w 1995 do wydania przez Martę Pielech i opublikowane przez Pro Musica Camerata Edition, zob. *Giovanni Antonio Ricieri, Motetti de B.V.M.: Pulchra Jesu cordis gemma; Ad Mariam o Clientes*, Warszawa 1995.

śpiewaków⁴⁸. Rzewuski być może miał na myśli kompozycje typu azione teatrale, componimento drammatico albo festa di camera, festa teatrale, dialogo pastorale, które najczęściej obsadzane były mniej licznie, ale zdarzały się także kompozycje o większym składzie⁴⁹. Hetmanowi mogło zależeć na prezentacji możliwości wszystkich swoich znakomitych śpiewaków w niezbyt długich utworach. Kwestia tych kompozycji nie powraca, niestety, w późniejszych listach. Prawie rok później, w grudniu 1727, hetman poprosił o skomponowanie opery dla siedmiorga postaci. Sprawa opery była jednym z głównych tematów listów wysyłanych do Ricieriego. Życzenia księcia dotyczyły w pierwszym rzędzie libretta: „Wystarczy by było ładne i pełne wydarzeń, ponieważ panowie Polacy nie znając języka bardzo lubią owe zdarzenia. Jeśli byłaby w nim jakaś partia buffo, byłoby jeszcze lepiej...”⁵⁰ — pisał Jaroszewicz, a w kilka tygodni później uściślił:

[j]eśli chodzi o operę, to Jego Wielmożność chciałby, aby libretto było piękne, z pięknymi słowami, ładne, dostojne, pełne wydarzeń, z dwiema rolami buffo... i jeden chłopiec dowcipny, co robiłby za kobietę, co ma głos wysoki, ale niezbyt sprawny⁵¹.

48 „S:^a E^a riverisse V:S: e prega V:S. per le due Opere belle e Korte per due Donne e a cinque o sei personaggi maschi per le quali quanto V:S:a vera S.^a E^a sarà pronto pagar le quanto prezzo sarà di esse”, list K. Drewnowskiego do G. A. Ricieriego, Luboml, 14 II 1727, w: MIBM, H.66, fol. 257r.

49 Przykładem mogą być dzieła powstające w Wiedniu na potrzeby dworu Karola IV, np. *Dialogo pastorale a cinque voci* Giuseppe Porsilego, 1732.

50 „Circa il libro V:S: puo eleger quello che V:S: stimara approposito, basta che sia vago, e siano spesso accidenti perche gli signori polachi non intendendo la lingua avran gran gusto di detti accidenti. Se ci fosse ancora una parte buffa dentro tanto sarebbe anco meglio”, list S. Jaroszewicza do G. A. Ricieriego, Lwów, 20 (28?) II 172 [8], w: MIBM, H.66, fol. 275v–276r. Tłumaczenia listów muzyków na język polski – A. Ryszka-Komarnicka.

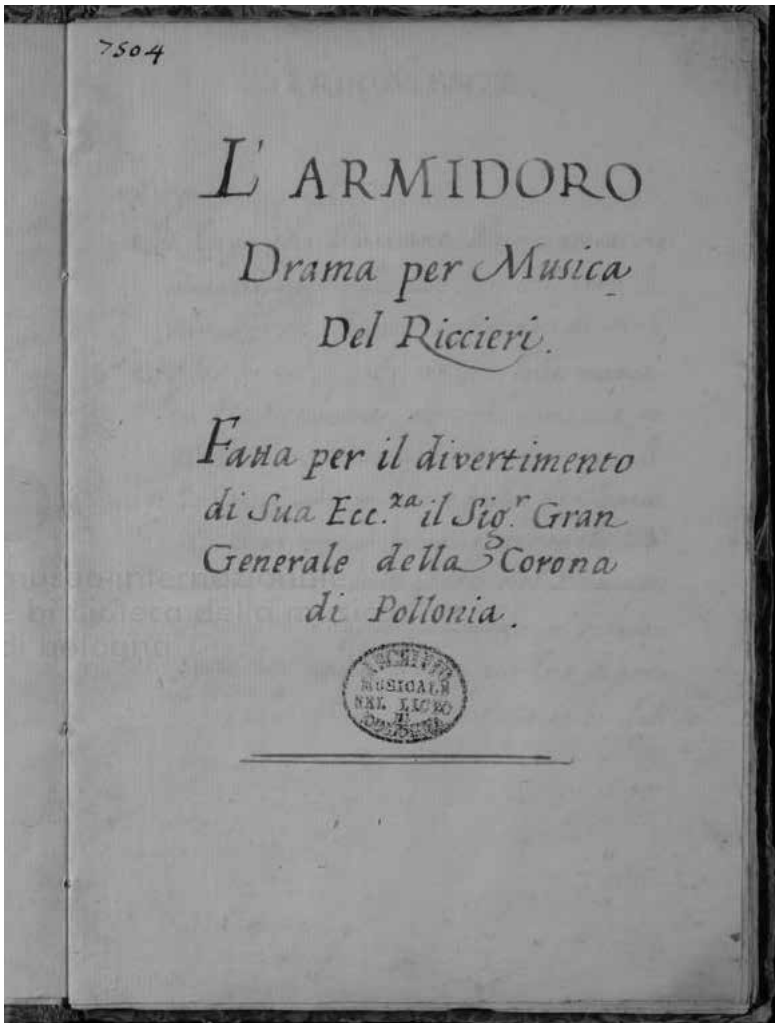
51 „Circa l’opera Sua Eccellenza vorebbe che sia bel libretto, belle parole, vago, maestoso, e pieno d’accidenti, con due parti o per dir meglio personaggi buffe, che già sarebbe il parocchi, e un ragazzo spritoso [spiritoso?] che farebbe da donna, che a’ una voce acuta ma non è agile”, list S. Jaroszewicza do G. A. Ricieriego, Rozdół, 16 III 1728, w: MIBM, H.66, fol. 264v.

Kompozytor uwzględnił życzenie hetmana i wprowadził do opery postacie Arminda, dowcipnego sługi, i jego dziewczyny Zelphirii. Liczbę postaci opery rozszerzono ostatecznie do ośmiu⁵². Opera została napisana na trzy postacie żeńskie (dwie poważne, jedną komiczną — partia Zelphirii, być może, miała być zgodnie z życzeniem wykonywana przez chłopca) i pięć męskich (w tym jedna postać komiczna — Armindo). Po akcie I i II kompozytor wprowadził intermedia, w pierwszym z nich śpiewa Zelphiria, w drugim Zelphiria i Armindo. Operę rozpoczyna i kończy chór. Dominujące w utworze arie wyjścia w formie *da capo* uzupełniają krótkie i stosunkowo liczne recytatywy. Dzieło zostało ukończone przez Ricieriego i wysłane do Polski w ostatnich dniach października 1728 roku, o czym mówi list Carla Salaroliego⁵³. Miesiąc później hetman już nie żył, zatem zamówiona opera nie doczekała się wystawienia w Polsce. Starannie sporządzone rękopiśmienne libretto dzieła — *L'Armidoro*, przetrwało w zbiorach bolońskich⁵⁴, partytura, niestety, nie ocalała.

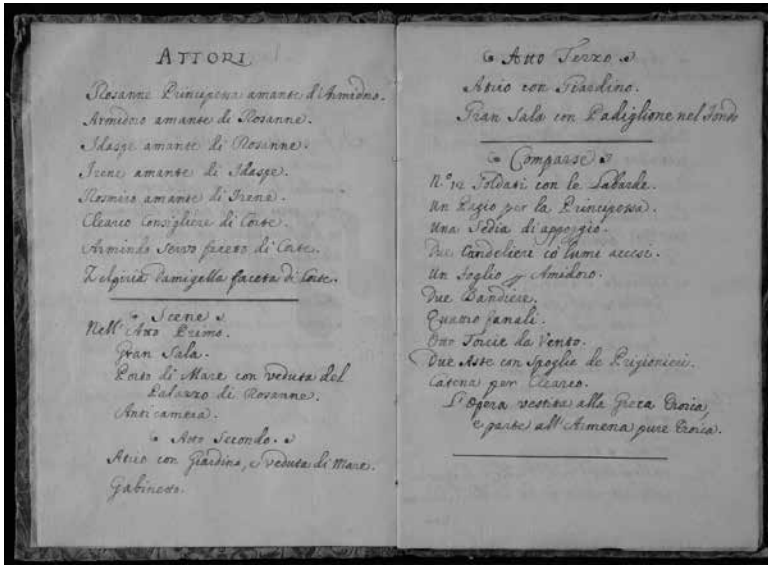
52 „Circa il numero di personaggi S:E: desideraria che fossero otto. Cioe la Sig:ra Giovanna, Vincosca, Io suo Servo, Sig:r Casimiro, un Contralto Italiano, Paprocchi, Giovanni, e un altro tenore”, list S. Jaroszewicza do G. A. Ricieriego, Lwów, 20(28?) II 172[8], w: MIBM, H.66, fol. 275v-276r.

53 „Dal Sig: Gio: Antonio Riccieri ricevo in consegna un'Involte di carte, legato e sigillato diretto all'Ecc.^{za} del Sig: Gran Gen.^e di Pologna, dice essere una Composizione d'un'opera composta da lui per ordine del d.^e Sig: Gran Gen.^e”, list C. Salaroliego wysłany do Polski, Bolonia [?], 30 X 1728, w: MIBM, H.66, fol. 253v.

54 G. A. Ricieri, *L'Armidoro. Drama per musica del Riccieri, fatta per il divertimento di Sua Ecc.za il Sig.r Gran Generale della Corona di Pollonia*, w: MIBM, Lo. 7504.



Ilustracja 3. Strona tytułowa rękopisu libretta *L'Armidoro. Drama per musica del Ricieri, fatta per il divertimento di Sua Ecc.ª za il Sig.º Gran Generale della Corona di Pollonia* G. A. Ricieriego, w: MIBM, Lo. 7504



Ilustracja 4. Rękopis libretta *L'Armidoro* G. A. Ricieriego z wykazem postaci, w: MIBM, Lo. 7504

Jaroszewicz podkreślał, że Rzewuski wysoko cenił talent Ricieriego i dlatego właśnie u niego zamawiał operę; chciał, by powstał utwór oryginalny, stworzony na potrzeby jego dworu, a nie dzieło kompilowane⁵⁵. Twierdził też, że Rzewuski chciałby, by co roku otrzymywać przynajmniej jedną kompozycję Ricieriego i to nawet taką, „która była już we Włoszech grywana”⁵⁶. Na potwierdzenie tej prośby, w czerwcu 1728 roku,

55 „C[?]uminando non ce altro che quello, che Sua Eccellenza ha gusto d’aver la sua opera, e poi che V:S: sa far bene e meglio; che altri, fanno scelta[?] d’altrui, e dicono che è mio. Lei sempre Maestro e lo conosce tutto il Mondo; che gli altri non credo nulla. Circa [cerca?] poi mandar l’opera in Polonia spesa far di Sua Eccellenza”, list S. Jaroszewicza do G. A. Ricieriego, Rozdół, 16 III 1728, w: MIBM, H.66, fol. 265v.

56 „Sappi V: S: profittarsi della gratia di S: E: il quale gli vole passare ogni anno qualche cosa, e Lei a S: E: le compositioni benche di già cantate in Italia”, list S. Jaroszewicza do G. A. Ricieriego, Roźniatów, 12 VI 1728, w: MIBM, H.66, fol. 273r.

hetman zamówił u kompozytora kompozycje religijne za pośrednictwem Jaroszewicza⁵⁷.

W dwóch ostatnich latach funkcjonowania kapeli Rzewuskiego wykonywano na dworze zarówno kompozycje Ricieriego, jak i nowo pozyskane dzieła Giuseppe Marii Nelviego. Zanim przybył nowy kapelmistrz, w karnawale 1727 roku wystawiono dwie opery jego poprzednika⁵⁸, najpewniej wcześniej wspomniane dzieła operowe Ricieriego. Z listu Kazimierza Drewnowskiego dowiadujemy się, że w przedstawieniu 13 lutego 1727 roku wzięli udział m.in. Stefan Jaroszewicz w roli Rosmina i sam Drewnowski prezentujący postać pasterza Mitrilla⁵⁹.

Kontralcista donosił też, że pierwszymi kompozycjami Nelviego wykonanymi na hetmańskim dworze były litanie, przygotowane przez kompozytora w drodze do Polski⁶⁰. W grudniu 1727 roku wystawiono natomiast *dramma per musica* Nelviego *L'amor nato tra l'ombre*. Było to dzieło już wcześniej grywane w Bolonii, o czym wiedziała tylko część polskich słuchaczy⁶¹. Opera została zaprezentowana we Lwowie, gdzie Rzewuski był

57 „La prega S: E: se lei puo mandar qualche cosa da chiesa, se fa di S:E: che li pag[h]era honoratamente”, list S. Jaroszewicza do G. A. Ricieriego, Roźniatów, 12 VI 1728, w: MIBM, H.66, fol. 272r.

58 „noi di gia in questo carnevale abiamo [urwana kartka] due volte le Opere”, list S. Jaroszewicza do G. A. Ricieriego, Roźniatów, 12 VI 1728, w: MIBM, H.66, fol. 271r.

59 „Noi ieri abiamo fatto la Pastorale la quale cantava la S.^{ra} Vięcioroska, cholava [allieva?] della S.^{ra} Giovanna Gratioli, e iio[!] cantavo la parte del mirtillo vagaco quel piccolo del S.^o Stefano cantava la parte del Rosmino, dove fatto andato bene, e S.^a E.^a estato [=e' stato] contente”, list K. Drewnowskiego do G. A. Ricieriego, Luboml, 14 II 1727, w: MIBM, H.66, fol. 257v.

60 „à 17 di Augusto arivò costì[?] il Fillio di S.^a E.^a nostro Padrone et assieme il S.^o Giuseppe Nelvi quale in termine di pochi giorni si fece sentire un paio di litanie, che aveva fatto per viiagio[!], nulla di meno sono piaciute a S.^a E.^a come a noi tutti.”, list K. Drewnowskiego do G. A. Ricieriego, Targowica, 3 IX 1727, w: MIBM, H.66, fol. 259r.

61 „Noi in Leopoli abiamo cantato opere, in prima quella detta da protettori nova, del Sig.r Nelvi, e da gli altri che non sono partiali ma giusti piu volte detta in Italia. Fatta per meta dal Sig.r Stiassi, e Sig.r Nelvi come in fatti era nel libro Stiassi stampato Cognome e nome, ma quello l'anno strapato via. Libretto intitolato *L'amor nato tra l'ombre*, poesia del Sig.r Conte Zaniboni”, list S. Jaroszewicza do G. A. Ricieriego, Lwów, 20 (28?) II [1728?], w: MIBM, H.66, fol. 275 r-v.

właścicielem okazałej kamienicy przy rynku, zwanej królewską, kupionej od Sobieskich w 1723 roku. Zachowało się jedynie libretto dzieła⁶². *L'amor nato tra l'ombre* przeznaczona była dla sześciu śpiewaków. Stefan Jaroszewicz wykonywał pierwszoplanową partię Enrica, księcia Szwecji. Trudno powiedzieć, która z pań towarzyszyła mu jako Ida, księżna Mauretanii. Trzyaktowe dzieło łącznie zawierało 29 arii *da capo*, głównie arie wyjścia i tylko jedną arię wejścia (scena 1, akt I) oraz trzy arie środkowe⁶³. Operę wieńczył chór solistów. Zmiany dekoracji nie były liczne. Akcja rozgrywała się w sześciu scenografiach: w akcie I w ogrodzie i na dziedzińcu, w akcie II na galerii pałacu, zaś w akcie III w gabinecie księżnej, w więzieniu i w pięknym salonie. Muzykę do aktu I skomponował Nelvi, do II i III — Angelo Antonio Caroli. O tym, że Nelvi był autorem tylko części opracowania muzycznego, wiadano w Polsce. Jaroszewicz omyłkowo pisał, że autorem pozostałej części opery był Gaetano Maria Schiassi (1698–1754), również bolończyk i członek Accademia Filarmonica. Pomyłka jest tym bardziej zastanawiająca, że śpiewak powoływał się na nazwisko kompozytora umieszczone w librecie dzieła, które — jak można wnioskować z dalszej treści listu — przywieziono do Polski. Jaroszewicz przyznał, że we Lwowie nazwisko Schiassiego zostało usunięte (wydrapane w druku), a pozostawiono wyłącznie nazwisko kapelmistrza hetmańskiego Nelwiego⁶⁴. Jak donosił w listach Stefan Jaroszewicz, w przywiezionej z Włoch partyturze opery dokonano pewnych zmian, a mianowicie przetransponowano do góry partie wszystkich postaci, m.in. partię Jaroszewicza z kontraltu do sopranu⁶⁵. Opera została czterokrotnie zaprezentowana we Lwowie

62 MIBM, Lo. 3427.

63 *L'amor nato tra l'ombre*, akt I, scena 10 oraz akt II, scena 9, 10.

64 „Fatta per meta dal Sigr. Stiassi, e Sigr. Nelvi come in fatti era nel libro Stiassi stampato Cognome e nome, ma quello l' [h]anno strapato via”, list S. Jaroszewicza do G. A. Ricieriego, Lwów, 20 (28?) II [1728?], w: MIBM, H.66, fol. 275 r-v.

65 „Cosi era opera nuova che la mia parte di Lucidoro ha trasportato di contralto in soprano. E si di tutto quel libro portato gia d' Italia”, list S. Jaroszewicza do G. A. Ricieriego, Lwów, 20 (28?) II [1728?], dopisek u dołu, w: MIBM, H.66, fol. 276v.

w listopadzie i grudniu 1727 roku, tymczasem jedną z wcześniejszych oper Ricieriego grano w tym czasie ponoć pięciokrotnie⁶⁶.



Ilustracja 5. Strona tytułowa druku libretta *L'amor nato tra l'ombre*, w: MIBM, Lo. 3427

W lipcu 1728 roku wykonywano we Lwowie nowo skomponowane dzieło Giuseppe Marii Nelviego pod tytułem *Le ninfe sdegnate* (*Nimfy zagniewane*). Chodziło najpewniej o kantatę, a nie o operę, Jaroszewicz pisał

66 „La qual opera si fece quatro volte, e quella di VoSignoria cinque volte”, list S. Jaroszewicza do G. A. Ricieriego, Olesko, 7 XII [1727], w: MIBM, H.66, fol. 275 v.

bowiem, że powstała w ciągu 14 dni, zgryźliwie też podkreślił, że w małym stopniu było to dzieło oryginalne⁶⁷.

Do kompozycji Nelwiego powstałych w Rzeczypospolitej zaliczyć należy także dwa koncerty wokalne, najpewniej na bas solo — pierwszy pod tytułem *Summi cives*, drugi „o uwielbianym sakramencie” — skomponowane z myślą o basiście hetmana Rzewuskiego, Marcinie Paprockim⁶⁸.

Zachowane listy muzyków — głównie Jaroszewicza i kilku innych autorów — w niewielu przypadkach przetrwały w całości, dowodzą jednak intensywności życia muzycznego na hetmańskim dworze. Uwagę zwraca szczególnie jesienny sezon 1727 roku, kiedy to we Lwowie zorganizowano dziewięć wieczorów operowych. W tym czasie August II był nieobecny w stolicy i w Warszawie nie odbywały się przedstawienia teatralne, zatem lwowskie wydarzenia artystyczne były nie lada gratką dla miłośników sztuki śpiewu.

Hetmanowi udało się zgromadzić na swoim dworze znakomitych wykonawców — śpiewaków i instrumentalistów (o tych ostatnich na razie wiadomo niewiele, lecz zakusy ambasadora moskiewskiego wobec Sartiego i Periniego dowodzą ich kunsztu), których umiejętności — co oczywiste — chętnie prezentował swoim gościom. O guście muzycznym hetmana dobrze świadczy także wybór kapelmistrzów i kompozytorów dworskich, których dzieła ceniono nie tylko w połowie XVIII wieku. W pałacach Rzewuskiego rozbrzmiewała nade wszystko muzyka włoska bolońskiej proweniencji. Po wyjeździe Ricieriego z Polski jego dzieła były tam nadal chętnie grywane obok kompozycji Nelwiego. Nie udało się na razie potwierdzić informacji podawanej przez Roberta Eitnera⁶⁹ o czterech operach Nelwiego skomponowanych w Polsce. Pozostaje mieć nadzieję, że uda się odnaleźć

67 „Si cantata adesso una pastorella a Leopoli intitolata de Sig:r Nelvi e Sig:r Dottore Le ninfe sdegnate, poiche hanno preso qui un pezzo qui un altro da Varij libretti, e in ultimo Sig:r Nelvi fece quella pastorale in quattordici giorni”, list S. Jaroszewicza do G. A. Ricieriego, Lwów, 11 VIII [1]728, w: MIBM, H. 66, fol. 255r.

68 „quo laudem ex compositione illius, nisi mottetis duabus: una *Summi cives* et secunda de venerabili sacramento, quam propter me decomposuerit in Lubomla”, list M. Paprockiego do G. A. Ricieriego, Dubno, 2 IV 1729, w: MIBM, H.66, fol. 266r.

69 R. Eitner, op. cit.

dalsze materiały archiwalne dotyczące życia muzycznego na dworze Stanisława Mateusza Rzewuskiego, które pozwolą poszerzyć naszą wiedzę o tym fascynującym ośrodku muzycznym Rzeczypospolitej I połowy XVIII wieku.

BIBLIOGRAFIA

- Irena Bieńkowska, *Śpiewacy Pawła Karola Sanguszki (1680–1750) w drugiej i trzeciej dekadzie XVIII wieku*, „Polski Rocznik Muzykologiczny” 2015, s. 125–138.
- Leonid Busi, *Il Padre G. B. Martini, musicista-letterato del secolo XVIII*, Bologna 1891.
- Laura Callegari Hill, *L'Accademia Filarmonica di Bologna, 1666–1800*, Bologna 1991.
- Laura Callegari Hill, *Padre Martini and the Accademia Filarmonica of Bologna*, w: *Musicologia humana: Studies in Honor of Warren and Ursula Kirkendale*, red. Siegfried Gmeinwieser, David Hiley, Jörg Riedblau, Florence 1994, s. 457–471.
- Adolf Chybiński, *Słownik muzyków dawnej Polski do roku 1800*, Kraków 1949.
- Robert Eitner, *Biographisch-Bibliographisches Quellen-Lexikon der Musiker und Musikgelehrten*, t. 1–10, Leipzig 1900–1904.
- Maciej Jochymczyk, *Źródła do historii kapeli muzycznej przy klasztorze oo. Dominikanów w Dzikowie*, w: *Życie muzyczne w klasztorach dominikańskich w dawnej Rzeczypospolitej*, red. Aleksandra Patalas, Kraków 2016.
- Gianni Lazzari, *Il flauto traverso: storia, tecnica, acustica con Il flauto nel Novecento di Emilio Galante*, Torino 2003.
- Mirosław Perz, *Materiały do dziejów muzyki i opery na dworze Stanisława Mateusza Rzewuskiego*, w: *Opera w dawnej Polsce na dworze Władysława IV i królów saskich*, red. Julian Lewański, Wrocław 1973, s. 61–67.
- Słownik muzyków polskich*, red. Józef M. Chomiński, t. 1–2, Kraków 1964–1967.
- Alina Żórawska-Witkowska, *Giovanni Antonio Ricieri w Polsce*, w: *Recepcja wzorów włoskich w polskiej kulturze muzycznej. Czasy saskie*, red. Benjamin Vogel, Warszawa 1991, s. 7–20.
- Alina Żórawska-Witkowska, *Muzyka na polskim dworze Augusta III*, cz. 1, Lublin 2012.
- Archiwum Główne Akt Dawnych w Warszawie, <http://agad.gov.pl>.
- Archiwum Narodowe w Krakowie, <http://ank.gov.pl>.
- Biblioteka Diecezjalna w Sandomierzu, <http://www.bdsandomierz.pl>.
- Biblioteca Nazionale Braidense, Mediolan, <http://www.braidense.it>.
- Museo internazionale e Biblioteca della musica di Bologna, <http://www.museibologna.it/musica>.

STRESZCZENIE

Listy muzyków Stanisława Mateusza Rzewuskiego (1662–1728) do Giovanniiego Antonia Ricieriego

W zbiorach Museo internazionale e biblioteca della musica w Bolonii (sygnatura H.66) zachowały się listy nadwornych muzyków hetmana wielkiego koronnego Stanisława Mateusza Rzewuskiego (1662–1728) do byłego kapelmistrza dworu, G. A. Ricieriego. Dzięki korespondencji wiemy o 13-osobowym zespole wokalnym działającym na dworze hetmana w 1728 roku. Wśród zachowanych nazwisk muzyków włoskich i polskich znajdują się Camila Pola, Giovanna Graziola, Janina Więckowska, sopranista Stefan Jaroszewicz, kontralt Kazimierz Drewnowski i Bartolomeo Straparapa, basista Marcin Paprocki, a ponadto nadworny oboista Pompeo Perini. W listach wymieniana jest także część wykonywanego w latach 1727–1728 na dworze Rzewuskiego we Lwowie repertuaru, a mianowicie opery poprzedniego kapelmistrza, Ricieriego — *L'inganno punito* i *L'Imeneo preteso*, a także kompozycje ówczesnego kierownika kapeli G. M. Nelviego — *dramma per musica L'amor nato tra l'ombre*, kantata *Le ninfe sdegnate*, koncerty kościelne na głos basowy, m.in. *Summi cives*, i litanie.

SŁOWA KLUCZOWE Stanisław Mateusz Rzewuski, kapela nadworna, Podhorce, Luboml

ABSTRACT

Letters of Musicians Employed by Stanisław Mateusz Rzewuski (1662–1728) to Giovanni Antonio Ricieri

The Museo internazionale e biblioteca della musica in Bologna (no. H.66) has in its collections letters sent by court musicians employed by Stanisław Mateusz Rzewuski (1662–1728), Grand Hetman of the Crown, to the former kapellmeister G.A. Ricieri. Thanks to this correspondence we know that a 13-strong vocal ensemble was active at the hetman's court in 1728. The surviving names of Italian and Polish musicians include those of Camila Pola, Giovanna Graziola, Janina Więckowska, male soprano Stefan Jaroszewicz, male contraltos Kazimierz Drewnowski and Bartolomeo Straparapa, bass Marcin Paprocki and court oboist Pompeo Perini. The letters also mention the repertoire performed at Rzewuski's court in Lvov in 1727–1728, namely operas by the previous kapellmeister, G.A. Ricieri — *L'inganno punito* and *L'Imeneo preteso* — as well as compositions by the then leader of the ensemble, G.M. Nelvi — *dramma per musica L'amor nato tra l'ombre*, cantata *Le ninfe sdegnate*, church concertos for bass, including *Summi cives*, and litanies.

KEYWORDS Stanisław Mateusz Rzewuski, court ensemble, Pidhirtsi, Luboml