

Uniwersytet Rzeszowski

JOLANTA WĄSACZ-KRZTOŃ  
ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6487-8291>  
[jwasacz@ur.edu.pl](mailto:jwasacz@ur.edu.pl)

*Księżna Maria Antonia Walpurgis von Wittelsbach –  
miłośniczka muzyki, artystka i intelektualistka*

---

Duchess Maria Antonia Walpurgis von Wittelsbach – Music Lover, Artist, and Intellectual

ABSTRAKT

Artykuł przybliża postać Marii Antonii Walpurgis z domu Wittelsbach (1724–1780), wielkiej miłośniczki muzyki, artystki, kompozytorki, kolekcjonerki, poetki, a także wielkiej intelektualistki. Urodzona na dworze elektorskim w Monachium, odebrała wszechstronne wykształcenie, także muzyczne. Po ślubie z Fryderykiem Krystianem, synem króla Augusta III, została księżną na dworze drezdeńskim, gdzie nie tylko prowadziła zręczną politykę, ale przede wszystkim rozwijała swój mecenat artystyczny, sama doskonaląc się w muzyce, literaturze i malarstwie. Przez całe życie gromadziła dzieła muzyczne, zwłaszcza kompozytorów włoskich. Szeroka działalność kulturalna i dyplomatyczna, którą prowadziła Maria Antonia, pozwala widzieć w niej nie tylko artystkę i mecenaskę, lecz także wielką intelektualistkę.

**Słowa kluczowe:** Maria Antonia Walpurgis von Wittelsbach; Fryderyk Krystian; król August III; Nicola Porpora; Johann Adolf Hasse; muzyka; Accademia dell’Arcadia

WSTĘP

Maria Antonia Walpurgis (1724–1780) pozostaje do dziś postacią prawie nieznaną, a jej nazwisko w literaturze polskiej wymieniana jest najczęściej przy okazji opisu rządów i mecenatu artystycznego króla Augusta III. Powiązanie to jest oczywiste z tych względów, że była żoną najstarszego syna króla, królewicza Fryderyka Krystiana, przewidzianego na jego następcę i przyszłego króla Polski. Maria Antonia nie pozostawała jednak w cieniu męża, przeciwnie – bystry

umysł, wszechstronne wykształcenie (w tym kompozytorskie) i zręczna polityka pozwoliły jej zająć na dworze drezdeńskim dość poważne miejsce, zwłaszcza w okresach, kiedy król wraz z częścią dworu wyjeżdżał do Polski. Jej gwiazda rozbłysła po wybuchu wojny siedmioletniej, kiedy August III uciekł do Warszawy i przebywał tam aż do zakończenia konfliktu. Warto przedstawić tę niezwykłą kobietę, która przeszła do historii jako artystka, miłośniczka muzyki i wielka intelektualistka.

Maria Antonia Walpurgis, urodzona 18 lipca 1724 roku w Monachium, księżniczka bawarska z dynastii Wittelsbachów, przysła na świat w pałacu Nymphenburg jako najstarsza córka księcia elektora Bawarii Karola Alberta Wittelsbacha (późniejszego cesarza rzymsko-niemieckiego Karola VII Bawarskiego) i Marii Amalii Habsburg (córki cesarza rzymsko-niemieckiego Józefa I Habsburga). Ze strony ojca była jedną z prawnuczek Jana III Sobieskiego<sup>1</sup>. Maria Antonia od wczesnych lat interesowała się sztuką i muzyką, wykazywała także zamiłowanie do dzieł scenicznych. Należy pamiętać, że edukacja artystyczna była częścią wychowania książęcego. Przyjętą normą były występy dzieci i młodzieży w przedstawieniach teatralnych i koncertach dworskich. Poniekąd było to przygotowywanie do sprawowania rządów. Jest zatem oczywiste, że córka elektora Bawarii już w dzieciństwie rozpoczęła także edukację muzyczną. Najprawdopodobniej pierwsze lekcje muzyki i śpiewu pobierała u Giovanniego Ferrandiego i Giovanniego Porta, a w późniejszych latach jej nauczycielami w zakresie kompozycji byli Nicola Porpora i Johann Adolf Hasse<sup>2</sup>. Kiedy Maria Antonia miała 8 lat, Ferrandini został nadwornym kompozytorem na dworze Wittelsbachów w Monachium (od 1732 roku), a kilka lat później, w 1737 roku, mianowano go dyrektorem muzyki<sup>3</sup>. Jako gruntownie wykształcony muzyk zdobył sobie szacunek i przychylność książąt bawarskich, toteż nie dziwi fakt, że książę Karol Albrecht Wittelsbach zatrudnił go do nauki muzyki swoich dzieci. Max Joseph uczył się gry na gambie, a Maria Antonia brała lekcje śpiewu<sup>4</sup>. Ferrandini często wystawiał w teatrze dworskim swoje opery. Dzieła te utrzymane były w estetyce

<sup>1</sup> Jedną z pierwszych biografii poświęconych Marii Antonii pochodzi z 1857 roku. Jej autorem jest Carl von Weber. Zob. C. von Weber, *Maria Antonia Walpurgis, Churfürstin zu Sachsen, geb. kaiserliche Prinzessin in Bayern*, vol. 1–2, Dresden 1857. Biogramy encyklopedyczne: G. Haußwald, *Maria Antonia Walpurgis*, [w:] *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, vol. 8, Kassel 198, s. 1648; G. Allroggen, *Maria Antonia Walpurgis*, [w:] *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ed. S. Sadie, vol. 11, London 1980, s. 677–678.

<sup>2</sup> *Dizionario Ricordi della musica e dei musicisti*, Milano 1959, s. 715.

<sup>3</sup> Giovanni Ferrandini (1710, Wenecja – 1791, Monachium) – włoski kompozytor, śpiewak, instrumentalista związany z dworem monachijskim. W połowie lat pięćdziesiątych XVIII wieku zamieszkał w Padwie, około 1790 roku powrócił do Monachium. Był przedstawicielem włoskiej opery dworskiej, skomponował także oratorium, kantaty, arie, sinfonie i sonaty. Zob. J. Falenciak, *Ferrandini*, [w:] *Encyklopedia muzyczna PWM*, red. E. Dziębowska, t. 3, Kraków 1987, s. 92.

<sup>4</sup> *Ibidem*.

XVIII wieku i charakteryzował je przepych oprawy scenicznej. Ponadto prezentował rozbudowane arie wokalne, w których śpiewaczki miały możliwość eksponowania śpiewu belcanto. Można przypuszczać, że córka księcia Karola, osłuchana z operą włoską i będąca pod jej urokiem, rozpoczęła naukę śpiewu. Warto wspomnieć, że po wielu latach córka Ferrandiniego Anna Maria Elisabetta została śpiewaczką na dworze drezdeńskim Marii Antonii. W 1737 roku do Monachium został wezwany przez elektora Karola Alberta, Giovanni Porta. Elektor mianował go *Hofkapellmeisterem* na dworze bawarskim. Pochodzący z Włoch kompozytor, piastujący wcześniej stanowisko *maestro di cappella* w katedrze w Vicenzy oraz w Weronie, w latach 1726–1737 pełnił funkcję *maestro di coro* w Ospedale della Pietà w Wenecji. Stamtąd przybył do Monachium, gdzie objął po zmarłym Pietro Torrinim stanowisko kapelmistrza na dworze monachijskim, na którym pozostał już do końca życia<sup>5</sup>. Można przypuszczać, że w tym czasie jego uczennicą została Maria Antonia, która była wielką entuzjastką muzyki i prawdopodobnie od początku swojej edukacji muzycznej pobierała lekcje śpiewu, gdyż w 1740 roku odgrywała główną rolę w przedstawieniu zatytułowanym *Pastorale*<sup>6</sup>.

Maria Antonia otrzymała wychowanie nacechowane religijnością i zamiłowaniem do kultury, a także poczuciem rangi i odpowiedzialności wobec rodziny. Od 1742 roku rodzice starali się o jej małżeństwo z dynastią Wettinów<sup>7</sup>. W czerwcu 1747 roku Maria Antonia Walpurgis poślubiła Fryderyka Krystiana księcia saskiego i królewicza polskiego, najstarszego syna króla Augusta III Sasa<sup>8</sup>. W tym samym miesiącu odbył się także ślub jej brata, elektora bawarskiego Maksymiliana z Marią Anną, siostrą Fryderyka Krystiana. Podwójne małżeństwo doprowadziło do znacznego zbliżenia między dworami Monachium i Drezna. Specjalnie na okazję podwójnego wesela Johann Adolf Hasse, od 1730 roku nadworny kapelmistrz królewsko-elektorski na dworze Wettynów w Dreźnie, przygotował premierę opery *La spartana generosa, ovvero Archidamia (Hojny Spartanin, czyli Archidamia)*<sup>9</sup>. Autorem libretta do trzyaktowej *dramma per musica* był Giovanni Claudio Pasquini. Pierwsze przedstawienie tego dzieła miało miejsce 14 czerwca 1747 roku w Hofoper (Opernhaus am Zwinger)<sup>10</sup>, a wśród solistów w roli Eustene

<sup>5</sup> 500 Jahre Bayerische Staatsorchester, *Giovanni Porta*, 500.staatsorchester.de/en/detail/giovanni-porta (dostęp: 22.08.2025).

<sup>6</sup> G. Haußwald, *op. cit.*, s. 1648.

<sup>7</sup> Deutsche Biographie, *Maria Antonia Walburga*, <https://www.deutsche-biographie.de/gnd118781871.html#ndbcontent> (dostęp: 12.06.2025).

<sup>8</sup> Fryderyk Krystian był kuzynem Marii Antonii. Matki Marii i Fryderyka były rodzonymi siostrami. Z tego związku urodziło się dziewięcioro dzieci, z których dwoje zmarło tuż po narodzinach.

<sup>9</sup> A. Żórawska-Witkowska, Hasse, [w:] *Encyklopedia muzyczna PWM*, red. E. Dziębowska, t. 4, Kraków 1993, s. 90.

<sup>10</sup> W premierowej obsadzie wystąpili: Angelo Amorevoli (Areo), Ventura Rocchetti (Cleonimo), Faustina Bordoni-Hasse (Euristene), Giovanni Carestini (Acrotato), Maria Rosa Negri

wystąpiła na scenie słynna primadonna włoska, mezzosopranistka Faustyna Bordonii, prywatnie żona Hassego<sup>11</sup>.

Po ślubie Maria Antonia zamieszkała na dworze w Dreźnie, zyskując w szybkim czasie uznanie w elektorskiej Saksonii dzięki swojej działalności politycznej i kulturalnej. Nie tylko promowała kulturę muzyczną, ale nadal sama kształciła się muzycznie. W Dreźnie poznała słynnego włoskiego kompozytora i nauczyciela śpiewu Nicola Porporę, który mieszkał tu w latach 1747–1751<sup>12</sup>. Maria Antonia została jego uczennicą. W kwietniu 1748 roku Porpora objął funkcję kapelmistrza w kapeli królewsko-elektorskiej i został zastępcą Hassego, którego mianowano *Oberkapellmeisterem*<sup>13</sup>. Porpora uchodził w tym czasie za jednego z najbardziej popularnych kompozytorów operowych. Jego nazwisko cieszyło się sławą nie tylko we Włoszech, lecz także w Anglii i Austrii. Tworząc na przełomie baroku i klasycyzmu, kompozytor starał się wpisać w obowiązującą estetykę, dbając o walory kantylenowe i kunsztowną ornamentykę. Wśród jego kompozycji znajdują się kantaty (12 kantat op. 1 do tekstów Pietro Metastasia), w których na szczególną uwagę zasługują arie i recytatywy<sup>14</sup>. Porpora był ponadto wybitnym i cenionym nauczycielem śpiewu. Do jego uczniów należeli: słynny kastrat Farinelli, Caffarelli czy Antonio Umberto, zwany Porporinio. W 1752 roku Porpora wyjechał do Wiednia, gdzie nadal udzielał lekcji śpiewu, a jego uczniem i akompaniatorem był Joseph Haydn<sup>15</sup>.

Zanim na dworze drezdeńskim pojawił się Nicola Porpora, od początku lat trzydziestych XVIII wieku działał tu Johann Adolf Hasse, ceniony w całej Europie kompozytor, przedstawiciel włoskiej opery seria. Chociaż znaczną część życia spędził w służbie na dworze Augusta III, to jego kariera rozwinęła się w całej pełni

---

(Archidamia), Giovanni Bindi (Damagete). Solistom towarzyszyła orkiestra (2 flety, 2 oboje, 2 rogi, smyczki, continuo) oraz chór mieszany. Zob. IMSLP, *La spartana generosa*, [imslp.org/wiki/La\\_spartana\\_generosa\\_\(Hasse%2C\\_Johann\\_Adolph\)](https://imslp.org/wiki/La_spartana_generosa_(Hasse%2C_Johann_Adolph)) (dostęp: 5.09.2025).

<sup>11</sup> Dolcetermento, *Opery Hassego*, <https://dolcetermento.pl/kompozytorzy/johann-adolph-hasse/opery-hassego> (dostęp: 5.09.2025).

<sup>12</sup> Nicola Porpora (1686–1768) – włoski kompozytor i nauczyciel śpiewu późnego baroku. Był kapelmistrzem na dworze ks. Filipa von Hesse-Darmstadt i portugalskiego ambasadora w Rzymie, a w latach 1715–1722 w Conservatorio di S. Onofrio w Neapolu. Od 1733 roku Porpora kierował operą w Londynie (Opera of the Nobility), stając się rywalem Georga Friedricha Haendla. Później wyjechał do Wenecji, Neapolu i Drezna, gdzie jego kolejnym rywalem muzycznym został Johann Adolf Hasse. W 1748 roku został kapelmistrzem w kapeli królewsko-elektorskiej. Na jakiś czas przeniósł się do Wiednia, gdzie udzielał lekcji śpiewu. Jego akompaniatorem był wówczas Joseph Haydn. Z Wiednia wrócił do Neapolu, gdzie został do końca życia. W jego dorobku kompozytorskim znajdują się opery, serenady, pasticcio, utwory religijne, dzieła instrumentalne. Zob. A. Konieczna, *Porpora*, [w:] *Encyklopedia muzyczna PWM*, red. E. Dziębowska, t. 8, Kraków 2004, s. 161–163.

<sup>13</sup> *Ibidem*.

<sup>14</sup> *Ibidem*, s. 163.

<sup>15</sup> *Ibidem*.

we Włoszech, gdzie pisał i wystawiał swoje opery w najbardziej prestiżowych teatrach (np. Teatro San Bartolomeo w Neapolu, Teatro San Giovanni Grisostomo w Wenecji)<sup>16</sup>. W 1729 roku otrzymał nawet tytuł *supernumerario maestro di cappella* przy dworze neapolitańskim<sup>17</sup>. Rok później dzięki wstawiennictwu królewicza Fryderyka Augusta (późniejszego Augusta III) i jego żony Marii Józefy przebywający w Wenecji Hasse został mianowany kapelmistrzem dworu polsko-saskiego jako *maestro di cappella del Re di Polonia*. Od tego czasu jego kariera zawodowa przebiegała pomiędzy Dreznem a miastami włoskimi. Ciągłe podróże kompozytora wynikały po części z umowy, jaką zawarł ze swoją żoną, wybitną śpiewaczką Faustyną Bordonii, którą poślubił w maju 1730 roku<sup>18</sup>. Pomimo wyjazdów do Włoch Hasse pojawiał się od czasu do czasu w Dreźnie i wtedy dwór rozbrzmiewał muzyką.

Warto w tym miejscu przypomnieć, że król August III był wielkim miłośnikiem sztuki, szczególnie malarstwa włoskiego. Ogromną estymą darzył także muzykę, a zwłaszcza operę włoską. Potrafił zrezygnować z dyskusji nawet w najważniejszych sprawach państwowych, byle tylko usłyszeć głos ulubionej śpiewaczki<sup>19</sup>. Jako wielki mecenas sztuki kontynuował politykę swego ojca w tym zakresie, uważając, że udział w wystawach malarstwa, przedstawieniach operowych i teatralnych oraz słuchanie muzyki służą celom dydaktycznym, a przede wszystkim wychowaniu społeczeństwa. Stąd też udostępniał powszechnie swoje galerie malarstwa, grafiki i porcelany, a wstęp na przedstawienie opery i do teatru był otwarty. Dopiero od 1746 roku wprowadzono opłatę za miejsce w teatrze w postaci stałych abonamentów lub pojedynczych biletów nabywanych przed przedstawieniem<sup>20</sup>.

Król utrzymywał na dworze drezdeńskim zespoły muzyczne i teatralne. Były to: kapela królewska, balet, zespół trębaczy i kotlistów oraz zespół dudziarzy. Do samej kapeli należało kilkadziesiąt osób: dyrektor, kapelmistrz, poeta,

<sup>16</sup> Zob. biogram Hassego wraz z opisem rozwoju jego kariery: A. Żórawska-Witkowska, *Johann Adolf Hasse. Oberkapellmeister króla polskiego i elektora saskiego: sława – zapomnienie – przywracanie sławy*, [w:] *Sława i zapomnienie. Studia z historii sztuki XVIII–XX wieku*, red. D. Konstantynow, Warszawa 2008, s. 23–40.

<sup>17</sup> Eadem, *Muzyka na polskim dworze Augusta III*, cz. 1, Lublin 2012, s. 215. O kapeli muzycznej w Dreźnie zob. H. Feicht, *Królewsko-polska i kurfistowsko-saska kapela muzyczna w Dreźnie*, [w:] *Sarmatia Artistica. Księga pamiątkowa ku czci Profesora Władysława Tomkiewicza*, Warszawa 1968, s. 151–159; J. Prosnak, *Kultura muzyczna Warszawy XVIII wieku*, Kraków 1955.

<sup>18</sup> Hasse zobowiązał się towarzyszyć żonie w każdym jej występie scenicznym. W zamian Bordonii miała do małżeństwa wnieść posag o wartości 50 tys. dukatów.

<sup>19</sup> J.A. Gierowski, *August III*, [w:] *Poczet królów i książąt polskich*, red. A. Garlicki, Warszawa 1980, s. 440.

<sup>20</sup> J. Staszewski, *August III Sas*, Wrocław 2010, s. 200–211. O mecenacie króla Augusta III w Warszawie zob. także: S. Roszak, *Środowisko intelektualne i artystyczne Warszawy w połowie XVIII w. Między kulturą sarmatyzmu i oświecenia*, Toruń 1997.

kompozytor muzyki kościelnej, muzyki baletowej, śpiewacy, instrumentalisci, kopiści, organmistrzowie i obsługa techniczna (suflerzy, krawcy, malarze, architekt itd.)<sup>21</sup>. Orkiestra drezdeńska uchodziła w tym czasie za najlepszą w Europie. Sam Jean-Jacques Rousseau pisał, że kapela króla Augusta III była najlepiej zorganizowaną i najdoskonalszą orkiestrą w Europie. W *Dictionnaire de musique* wydanym w Amsterdamie w 1768 roku Rousseau zamieścił schemat przedstawiający rozmieszczenie/plan orkiestry drezdeńskiej, która stanowiła dla niego wzór: 8 pierwszych skrzypiec, 7 drugich skrzypiec, 4 altówki, 3 wiolonczele, 3 kontrabasy, 2 flety, 5 obojów, 2 rogi, 5 fagotów, 2 klawesyny. Po obu stronach orkiestry, liczącej 41 muzyków, rozmieszczone były trybuny dla trąbek i kotłów. O orkiestrze drezdeńskiej Augusta III pisali też Johann Gottlob Kittel, Charles Burney oraz Johann Adam Hiller, którzy z uznaniem wypowiadali się o jej wysokim kunście artystycznym<sup>22</sup>. Do realizacji spektakli opery włoskiej angażowano najlepszych śpiewaków, instrumentalistów oraz dekoratorów, dzięki czemu przedstawienia operowe nie miały sobie równych nie tylko pod względem wykonawców, lecz także bogatej scenografii i rozmachowi inscenizacyjnemu.

Mając do dyspozycji tak dobry zespół wykonawczy, Johann Adolf Hasse mógł wystawiać kolejne dzieła operowe, które zyskiwały uznanie wymagającej publiczności dworskiej. W historii muzyki Hasse jest przedstawiany jako przedstawiciel stylu galant<sup>23</sup>. Był obdarzony niezwykłą inwencją twórczą operową, skomponował blisko 50 *drammi per musica*. W jego dorobku znajdują się ponadto liczne dzieła kościelne i utwory instrumentalne. Pierwszą operą, którą Hasse wystawił w Dreźnie, była *La Cleofide*, a jej premiera miała miejsce 13 września 1731 roku<sup>24</sup>. Kolejne dzieła operowe: *Senocrita*, *Atalanta*, *Asteria*, *Irene* oraz *Alfonso*, wystawiał na dworze drezdeńskim w latach 1737–1738. Od 1740 roku przez kolejnych 6 lat Hasse skomponował dla Drezna wiele nowych dzieł, w tym cztery nowe opery, dwa intermezzi oraz festa teatralne. Nawet król pruski Fryderyk II po wysłuchaniu opery *Lucio Papirio* podczas pobytu w Dreźnie w 1742 roku stał się gorącym zwolennikiem muzyki Hassego<sup>25</sup>. Natomiast kiedy kompozytor w 1746 roku, podróżując do Włoch, gościł na dworze elektora bawarskiego Maksymiliana (brat Marii Antonii) w Monachium, koncertował wspólnie z nim

<sup>21</sup> A. Żórawska-Witkowska, *Muzyka na polskim dworze...*, s. 81.

<sup>22</sup> Cyt. za: *ibidem*, s. 202–203.

<sup>23</sup> Styl galant w muzyce datowany jest na lata około 1720–1760, czyli przełom baroku i klasycyzmu. Charakteryzował się lekkością, elegancją i wdziękiem; kompozytorzy odchodzili od złożonej polifonii baroku na rzecz prostszej, homofonicznej faktury. Styl galant rozwinął się głównie we Francji i Włoszech, przede wszystkim w muzyce klawesynowej i operze komicznej, a jego przedstawicielami byli m.in. François Couperin i Domenico Scarlatti. Zob. J. Habela, *Słowniczek muzyczny*, Kraków 1988, s. 69.

<sup>24</sup> A. Żórawska-Witkowska, *Hasse...*, s. 91.

<sup>25</sup> *Ibidem*, s. 92.

i Marią. Można przypuszczać, że było to jedno z pierwszych spotkań Marii Antonii z wielkim kompozytorem. Kiedy rok później odbył się ślub księżniczki elektorskiej z Fryderykiem Krystianem, specjalnie na tę okazję Hasse napisał operę *La spartana generosa*, o czym wspomniano wyżej.

Kiedy Maria Antonia zamieszkała w Dreźnie, to miała możliwość poznać muzykę Hassego, a jest wielce prawdopodobne, że i samego kompozytora. Gdy król August III wyjeżdżał do Polski, w Saksonii pozostawiano najlepszych artystów, aby zaspokoić wyrafinowane gusta młodego dworu, gdzie na stałe przebywali Fryderyk Krystian i jego żona Maria Antonia Walpurgis, wielcy miłośnicy muzyki. Kapelmistrz Johann Adolf Hasse i jego żona primadonna Faustina Bordonii Hasse otrzymywali wówczas od króla urlopy na występy w innych krajach i wyjeżdżali zwykle do Włoch. Latem 1749 roku na drezdeńskim dworze wysłuchano premiery *Il Natal di Giove*, a w nadchodzącym karnawale Hasse wystawił *Attilo Regolo*. Do większych przedsięwzięć należało także zorganizowane z niezwykłym przepychem przedstawienie opery *Solimano* w lutym 1753 roku, podczas której na scenie pojawiło się 18 koni i 4 wielbłądy<sup>26</sup>.

Alina Żórawska-Witkowska pisze, że kapela drezdeńska kierowana przez Johanna Adolfa Hassego przeżywała swój największy rozkwit w latach 1753–1756. Zespół liczył wówczas ponad 70 osób. W grupie tej byli kompozytorzy (5), śpiewacy (20), instrumentalści (44), poeta i obsługa techniczna<sup>27</sup>. W 1755 roku na dworze pokazano nową wersję opery *Ezia*, która została wystawiona z jeszcze większym bogactwem inscenizacji i przerosła nawet wspomnianą *Solimano*. Ostatnią operę Hassego podziwiano na dworze rok później (1756), gdyż z końcem sierpnia tego roku wojska pruskie wkroczyły do Saksonii i zajęły jej stolicę. Rozpoczęła się wojna siedmioletnia, a wraz z nią polityczno-gospodarczy upadek Saksonii i niemal całkowity upadek kultury muzycznej dworu. Król z małżonką oraz częścią dworu wyjechali do Warszawy. Co prawda Hasse przebywał jeszcze przez jakiś czas w Dreźnie i dawał koncerty dla króla pruskiego Fryderyka II, ale z początkiem 1757 roku wyjechał do Włoch, a stamtąd do Wiednia. Po zakończeniu wojny siedmioletniej i powrocie do Drezna króla Augusta III na dwór powrócił także kompozytor Hasse. Niestety, śmierć monarchy w październiku 1763 roku i nagły zgon jego następcy elektora Fryderyka Krystiana (męża Marii Antonii) w grudniu tegoż roku, zaważyły także na dalszych losach Hassego. Już w lutym następnego roku został on zwolniony ze służby dworskiej i wyjechał do Wiednia, gdzie znalazł pomoc na dworze swojej wieloletniej protektorki Marii Teresy<sup>28</sup>. Po 10 latach spędzonych w Wiedniu, w 1773 roku powrócił do Wenecji, gdzie mieszkał już do końca życia.

<sup>26</sup> *Ibidem*.

<sup>27</sup> *Ibidem*.

<sup>28</sup> Eadem, *Muzyka na polskim dworze...*, s. 220–221.

Hasse, który był niewątpliwie mistrzem *dramma per musica*, a jego dzieła wystawiano w najznakomitszych teatrach włoskich, niemieckich, francuskich i angielskich, cieszył się szacunkiem wielu monarchów, a dwory zabiegały o pozyskanie go dla własnych orkiestr. Takie zabiegi czynił także dwór drezdeński. Mając możliwość studiowania u tak znakomitego muzyka, księżna Maria Antonia Walpurgis pobierała u niego lekcje fortepianu i kompozycji<sup>29</sup>. Wykształcona muzycznie, starała się aktywnie uczestniczyć we wszystkich wydarzeniach muzycznych na dworze. Często występowała jako śpiewaczka i pianistka<sup>30</sup>. Sama starała się kreować własną politykę kulturalną dworu według niepisanej zasady, że za tę sferę na dworze odpowiadały małżonki rządzących. Co prawda można przeczytać o jej rywalizacji w tym obszarze z teściową Marią Józefą, która od początku rządów na dworze drezdeńskim (1719) wywierała istotny wpływ na życie muzyczne dworu, ale młoda księżna po ślubie z Fryderykiem Krystianem podejmowała próby zorganizowania własnego mecenatu artystycznego i starała się realizować własny kierunek działań w tej dziedzinie.

Od ślubu i zamieszkania w Dreźnie w 1747 roku do kalendarza dni świąt dworskich, podczas których obowiązywał specjalny, formalny ceremoniał, dopisana została gala z okazji kolejnych urodzin Marii Antonii Walpurgis<sup>31</sup>. Z okazji pierwszych urodzin Marii Antonii obchodzonych na dworze w Dreźnie wystawiono *dramma comico Filandro* Nicola Porpory<sup>32</sup>. Na prośbę pary książęcej w ujeżdżalni został utworzony teatr, w którym wystawiano francuskie i niemieckie komedie. Watro zauważyć, że Fryderyk Krystian był wszechstronnie wykształcony, posiadał zamiłowanie do nauk humanistycznych, biegle władał czterema językami, a także interesował się sztuką i muzyką. Wspierał żonę w jej działaniach kulturalnych. Małżonkowie dość szybko skupili wokół siebie grupę uczonych i artystów, którzy formowali artystyczne i społeczne tematy dyskusji prowadzonej w otoczeniu pary książęcej<sup>33</sup>. Wspólnie starali się także ingerować w politykę dworu drezdeńskiego, lansując własne stanowisko, niejednokrotnie odmienne od królewskiego. Do czasu wybuchu wojny siedmioletniej „młody dwór” pozostawał w cieniu działań politycznych, dopiero po zajęciu Saksonii przez króla Prus Fryderyka II w sierpniu 1756 roku sytuacja uległa zmianie. Elektor uciekł do

<sup>29</sup> G. Haußwald, *op. cit.*, s. 1648.

<sup>30</sup> G. Allroggen, *op. cit.*, s. 677.

<sup>31</sup> A. Żórawska-Witkowska, *Muzyka na dworze...*, s. 88.

<sup>32</sup> C. Fischer, *Die Musikaliensammlung Maria Antonias: Strategien höfischen Mäzenatentums*, [w:] *Sammeln – Musizieren – Forschen. Zur Dresdner hofischen Musik des 18. Jahrhunderts*, hrsg. B. Wiermann, Dresden 2016, s. 191.

<sup>33</sup> Do grupy tej należeli: Johann Christoph Gottsched, niemiecki teoretyk literatury i teatru, pisarz; jeden z głównych przedstawicieli niemieckiego oświecenia Giovanni Ludovico Bianconi, włoski lekarz i antykwariusz; wszechstronny uczoney Johann Joachim Winckelmann, niemiecki historyk sztuki i archeolog; Anton Raphael Mengs, niemiecki malarz i teoretyk sztuki; Johann Adolf Hasse, kompozytor.

Warszawy, a władzę w kraju sprawowali faktycznie Fryderyk Krystian z Marią Antonią. Ze względu na fizyczną niepełnosprawność męża zadanie to spadło głównie na księżną, której formalnie powierzono nawet przywództwo w Wydziale Kameralnym (Kammerdepartement)<sup>34</sup>.

Kształtując własną politykę mecenatu dworskiego, Maria Antonia gromadziła i powiększała swoje zbiory muzyczne, które odgrywały ważną rolę w kulturze dworskiej. Kolekcje muzyczne, zarówno te drukowane, jak i rękopiśmienne, dostarczają dziś informacji o rozległych zainteresowaniach, ale także o powiązaniach kolekcjonerki. Mogą też być źródłem informacji o repertuarze wykonywanym na dworze oraz dokumentować wymiany partytur i librett między dworami. W kolekcjach pojawiały się często utwory bądź ich kopie, które przywożono z licznie odbywanych podróży. Właśnie w taki sposób w zbiorach Marii Antonii znalazły się kopie nut, które przywiózł ze swej podróży kawalerskiej Fryderyk Krystian oraz utwory, które ona sama przywozła z dworu monachijskiego jako posag lub które zamówiła podczas swojej długiej podróży do Włoch w 1772 roku<sup>35</sup>. Ważne miejsca w kolekcjach, również Marii Antonii, zajmowały ilustrowane, okazałe druki i rękopisy, które raczej nie miały zastosowania muzycznego, ale stanowiły o randze posiadanych zbiorów. Tu z pewnością na uwagę zasługują druki jej oper. Christine Fischer podaje, że kolekcja Marii Antonii miała różne zastosowanie i była tworzona z myślą o różnych celach. Z jednej strony stanowiła doskonały materiał do jej własnych studiów muzycznych, zwłaszcza kompozytorskich, a z drugiej była wykorzystywana podczas jej występów wokalnych. o czym mogą świadczyć choćby liczne zbiory arii sopranowych z okresu monachijskiego<sup>36</sup>. Ponadto zachowana kolekcja potwierdza własną działalność muzyczną i poetycką Marii Antonii.

Maria Antonia próbowała swoich sił jako kompozytorka. W 1754 roku w Dreźnie powstała pierwsza z jej dwóch oper *Il trionfo della fedeltà*, do której sama napisała libretto. Jego treść jest wzorowana na poezji Pietro Metastasio, cenionego w owym czasie librecisty, który zresztą dokonał zmian w tekście opery<sup>37</sup>, a muzyka nawiązuje do dzieł Hassego<sup>38</sup>. Premiera opery miała miejsce na dworze

<sup>34</sup> Deutsche Biographie, *op. cit.*

<sup>35</sup> C. Fischer, *op. cit.*, s. 186.

<sup>36</sup> *Ibidem*, s. 187.

<sup>37</sup> Pietro Metastasio (właściwie Pietro Trapassi, 1698–1782) – włoski poeta i dramatopisarz, od 1730 roku był nadwornym poetą cesarskim w Wiedniu. Dzięki niemu ówczesny dramat muzyczny osiągnął szczytowy punkt rozwoju i powodzenia. Poetyckie libretta operowe, które pisał (m.in. *Laskawość Tytusa*, 1734, wyd. pol. 1817; *Achilles*, 1736, wyd. pol. 1809), były wykorzystywane przez wielu wybitnych kompozytorów epoki (m.in. G.F. Händla, W.A. Mozarta). Metastasio pisał także poezje, a jego rozprawy teoretyczne zapowiadały przewrót romantyczny w dramacie. Zob. *Metastasio Pietro*, [w:] *Encyklopedia PWN*, <https://encyklopedia.pwn.pl/haslo/Metastasio-Pietro;3940055.html> (dostęp: 10.07.2025).

<sup>38</sup> G. Allroggen, *op. cit.*, s. 677.

dreźnieńskim podczas nieobecności króla, który przebywał wówczas z częścią dworu w Warszawie. Opublikowana dwa lata później przez wydawnictwo Breitkopf w Lipsku partytura *Trionfo* zawierała na stronie tytułowej wygrawerowany przez Giuseppe Canale<sup>39</sup> portret Marii Antonii<sup>40</sup>. Publikacja opery w niemieckim tłumaczeniu Johanna Christopha Gottscheda wywołała sensację, a zastosowana technika druku typograficznego podkreśliła wyjątkowy charakter partytury<sup>41</sup>. Co ważne, publikacja zyskała szeroki oddźwięk publiczny, wykraczający daleko poza kręgi dworskie, a Maria Antonia świadomie posługiwała się tą wspaniałą partyturą, czyniąc z niej częsty prezent dyplomatyczny, który był zarazem doskonałą promocją własnej osoby jako wykształconej wszechstronnie władczyni. Druga opera *Talestri, Regina delle Amazzoni* została napisana w 1760 roku. Libretto do niej napisała w pałacu Nymphenburg sama Maria Antonia. Przypuszcza się, że przy drugim dziele kompozytorkę wspomagał Ferrandini<sup>42</sup>. Druga opera została opublikowana także w wydawnictwie Breitkopfta. Oba dzieła, tłumaczone na kilka języków, były wystawiane w innych miastach europejskich<sup>43</sup>. Maria Antonia występowała również w głównych rolach w przedstawieniach dworskich swoich własnych oper<sup>44</sup>. Wśród zgromadzonych kompozycji księżnej należy odnotować oratorium *La conversione di Sant'Agostino*, wykonywane parokrotnie w Dreźnie (1750), Lipsku (1764) i w rodzinnym Monachium (1772)<sup>45</sup>. Poza tym w rękopisach w Dreźnie znajdują się arie, pastorałe, intermezza, medytacje i motety.

<sup>39</sup> Giuseppe Canale (1725–1802) był włoskim projektantem i miedziorytnikiem. Grafiki uczył się u Jacoba Freya. Uczęszczał do szkoły Cavalière Marco Benefial. W 1751 roku został zaproszony do Dreżna, aby pomóc w grawerowaniu tablic do obrazów w tamtejszej Galerii i został mianowany miedziorytnikiem dworskim. Uczył rysunku i rytownictwa księżniczki saksońskiej w Dreźnie, a w 1765 roku wykładał w akademii, gdzie kształcił znakomitych studentów. Tworzył w stylu francuskich mistrzów swoich czasów, reprodukując dzieła – przede wszystkim o tematyce religijnej – oraz portrety Francesca Albaniego, Mattii Pretiego, Spagnoletta (Jusepe de Ribera), Pietra Antonia Rotariego, malarzki Rosalby Carriery, Vanloo (rodzina malarzy holenderskich Van Loo) i innych. W 1775 roku opublikował serię 119 akwafort opartych na rysunkach dawnych mistrzów w Londynie. Portret Marii Antonii, o którym mowa, powstał najprawdopodobniej już po śmierci jej męża, na podstawie rysunku autoportretu, gdyż w biografii Canale przy wykazie rycin znajduje się tytuł *Portret Marii Antonii elektorowej wdowy Saksonii*. Zob. O.H. Giglioli, *Canale Giuseppe*, [w:] *Enciclopedia Italiana*, 1930, [https://www.treccani.it/enciclopedia/giuseppe-canale\\_\(Enciclopedia-Italiana\)](https://www.treccani.it/enciclopedia/giuseppe-canale_(Enciclopedia-Italiana)) (dostęp: 12.07.2025); Wikipedia, *Giuseppe Canale*, [en.wikipedia.org/wiki/Giuseppe\\_Canale](https://en.wikipedia.org/wiki/Giuseppe_Canale) (dostęp: 12.07.2025).

<sup>40</sup> G. Allroggen, *op. cit.*, s. 677.

<sup>41</sup> C. Fischer, *op. cit.*, s. 196.

<sup>42</sup> *Dizionario...*, s. 715. Według hasła zamieszczonego w *Encyklopedii muzycznej PWM* muzykę skomponował G. Ferrandino, a Maria Antonia Walpurgis była autorką libretta. Zob. J. Falenciak, *op. cit.*, s. 92.

<sup>43</sup> G. Allroggen, *op. cit.*, s. 678.

<sup>44</sup> *Ibidem*.

<sup>45</sup> W. Roszkowska, *Polacy w rzymskiej „Arkadii” (1699–1766)*, „Pamiętnik Literacki” 1965, nr 3, s. 52.

Utwory te noszą jej imię, ale przypuszcza się, że mogą wskazywać Marię Antonię jako właścicielkę utworów, a nie ich kompozytorkę. Są tu także utwory, które jej dedykowano.

Bogata kolekcja zbiorów muzycznych księżnej Marii Antonii Walpurgis obejmowała partytury oper, kantat i innych utworów. Nidana Eichholz, badaczka kolekcji księżnej, podaje, że obejmuje ona około 400 indywidualnych i zbiorowych rękopisów, wydruków, a także 900 pojedynczych arii<sup>46</sup>. Z licznych kompozycji operowych księżna posiadała m.in. *Semiramide riconosciuta* Nicola Porporę, *Ezio* Hassego, ale w opracowaniu muzycznym Carla Heinricha Grauna, *Cora* Johanna Gottlieba Naumanna, dzieła Gian Francesco de Majo, Johanna Christiana Bacha, Bonifacio Domenico Pasquale Anfossiego, Niccolò Piccinniego, Pietro Alessandro Guglielmiego, Giuseppe Sartiego, Antonio Sacchiniego, Niccolò Jommelliego<sup>47</sup>. Do jej prywatnej kolekcji trafiła także partytura opery satyrycznej *Il contrasto delle Regine Malghera e Mestre per il trono* Salvatora Apolloniego, której kopię sporządził na polecenie księżnej organista kapeli drezdeńskiej Peter August, przebywający z królem Augustem III w Warszawie w 1748 roku. Opera była prezentowana w Warszawie 4 listopada tego roku<sup>48</sup>. Partytura została oprawiona w skórzaną oprawę i ozdobiona licznymi złoconiami, podobnie jak inne rękopisy muzycznego zbioru księżnej. Nina Eichholz podaje, że we wczesnej kolekcji monachijskiej dominują kompozycje z muzyką Hassego. Kilka jego oper jest dostępnych w całości w pełnych egzemplarzach, natomiast część arii można znaleźć w antologiach. Arie pochodzą z oper okresu przeddrezdeńskiego Hassego, aż po dzieła z połowy lat czterdziestych XVIII wieku<sup>49</sup>. Według badaczki ta wczesna kolekcja była gromadzona z pewnym przemyślanym zamiarem, a jego głównym motywem było stworzenie okazałego zbioru, który Maria Antonia miałaby wnieść jako swój posag, w kontekście zbliżającego się ślubu z Fryderykiem Krystianem<sup>50</sup>. Reprezentatywne zestawy partytur i głosów o jednolitej konstrukcji stanowiły zarówno piękną kolekcję, jak i doskonały materiał do przyszłych występów artystycznych księżniczki na dworze drezdeńskim.

Ważne miejsce w zbiorach księżnej zajmowały kantaty. Nastasja Gandolfo wspomina, że około 1780 roku osobisty sekretarz Marii Antonii Peter August

<sup>46</sup> N. Eichholz, *Cataloghi, numeri, Schranke und Fächer. Zur Musikaliensammlung und den historischen Noteninventaren der sachsische Kurfürstin Maria Antonia Walpurgis*, [w:] *Sameln...*, s. 205.

<sup>47</sup> C. Fischer, *op. cit.*, s. 200.

<sup>48</sup> A. Żórawska-Witkowska, *Muzyka na polskim dworze...*, s. 199.

<sup>49</sup> N. Eichholz, *op. cit.*, s. 216. Mowa o zbiorze zawartym w *Catalogo De libri Numerati Musicali*.

<sup>50</sup> *Ibidem*, s. 217.

sporządził katalog ogólny zbioru, w którym odnotował 31 wpisów z kantatami<sup>51</sup>. W dużej mierze są to kantaty napisane do tekstów księżnej przez kompozytorów pracujących na dworze monachijskim lub drezdeńskim i z którymi księżna utrzymywała bliskie kontakty towarzyskie. Byli wśród nich: Johann Adolf Hasse, Giovanni Alberto Ristori, Giovanni Domenico Ferrandini i Johann Gottlieb Naumann. Ponadto w zbiorze znajdują się kantaty kompozytorów niezwiązanych z żadnym dworem. Są to kantaty neapolitańskiego kompozytora Giovanniego Battista Pergolesiego (*Dalsigre ahi mia Dalsigre, Luce degli occhi miei, Chi non ode e chi non vede, Nel chiuso centro*)<sup>52</sup> czy Benedetta Marcello z Wenecji (*La Cassandra*)<sup>53</sup>. Niektóre z kantat zostały napisane przez samą Marię Antonię, co potwierdzają źródła muzyczne, inne zaś były jej dedykowane<sup>54</sup>. W zbiorze znajdują się dwie kantaty okolicznościowe z muzyką nadwornego dyrektora muzycznego Hassego *Grande Augusto* (na sopran, flety, smyczki i basso continuo) i *Che ti dirò Regina* (na sopran, flety, oboje, rogi, smyczki i basso continuo), do których Maria Antonia napisała tekst i które osobiście wykonała podczas gali dworskich z okazji urodzin pary królewskiej<sup>55</sup>. Było to niedługo po jej przybyciu na dwór drezdeński i być może wykonanie tych utworów miało być hołdem dla króla i królowej (teściów Marii Antonii), a przy okazji pokazem umiejętności wokalnych księżnej. W październiku 1748 roku w apartamentach księżnej elektorowej wybrzmiała kantata *Didone abbandonata*, a miesiąc później słuchano kantaty *Lavinia a Turno*. W obu przypadkach autorką tekstu była księżna elektorowa, muzykę napisał Giovanni Alberto Ristori<sup>56</sup>. Nastasja Gandolfo podaje, że jest prawdopodobne, iż wspomniane kantaty zostały zamówione przez Marię Antonię i skomponowane na jej własny głos<sup>57</sup>. W zbiorze księżnej elektorowej znajduje się także kantata *Donna Agusta perdona* Johanna Georga Schürera na alt, flety, rogi, smyczki i basso continuo, która została księżnej zadedykowana. Jej wykonanie miało miejsce 15 lutego 1763 roku, w ostatnim dniu karnawału, w którym zawarto pokój w Hubertusburgu, kończący wojnę siedmioletnią. Utwór został wykonany w ramach *divertissement* zorganizowanej na cześć Marii Antonii z inicjatywy hrabiego Karola Józefa de Marainville, oficera armii saksońskiej podczas

<sup>51</sup> N. Gandolfo, *Die Bedeutung der italienischen Kammerkantate für Maria Antonia Walpurgis von Bayern als Interpretin und Sammlerin von 1747 bis 1763*, [w:] *Sammeln...*, s. 165.

<sup>52</sup> Pierwsze drukowane wydanie czterech kantat ukazało się w 1738 roku w Neapolu. Zostało wydane przez Gioacchino Bruno, kontrabasistę królewskiej orkiestry dworskiej. Tytuł reprodukowany na stronie tytułowej drezdeńskiego rękopisu odnosi się do późniejszego drukowanego egzemplarza, oferowanego na sprzedaż przez braci Giovanniego i Giuseppe Palmiero w Fontana Medina. Zob. *ibidem*, s. 177–178.

<sup>53</sup> *Ibidem*, s. 178.

<sup>54</sup> *Ibidem*.

<sup>55</sup> *Ibidem*, s. 167.

<sup>56</sup> *Ibidem*, s. 170–171.

<sup>57</sup> *Ibidem*, s. 171.

wojny siedmioletniej<sup>58</sup>. Kolekcja księżnej zawiera również znaczną liczbę kantat jej byłego mistrza śpiewu, Giovanniego Domenica Ferrandiego. Z jej zbiorów monachijskich zachowało się pięć rękopisów, zawierających łącznie 29 kantat<sup>59</sup>.

Nastasja Gandolfo podkreśla, że działalność kolekcjonerska Marii Antonii w zakresie kantat podążała dwoma różnymi kierunkami. Z jednej strony była ona ściśle związana z jej działalnością wokalną, gdyż księżna gromadziła jako pamiątki rękopiśmienne kopie partytur kantat, które śpiewała w Monachium lub w młodości w Dreźnie. Z drugiej strony Maria Antonia gromadziła kopie kantat jej dedykowanych ze względów reprezentacyjnych. Kolekcje obejmują także pojedyncze lub zbiory rękopisów kantat współczesnych księżnej autorów, które gromadziła ze względów czysto historycznych<sup>60</sup>.

Warto zauważyć, że kantaty, które wykonywała Maria Antonia, począwszy od pierwszych lat jej studiów śpiewu u Ferrandiego, poprzez kantaty Hassego i Ristoriego, ukazują również zakres możliwości wokalnych księżnej. Stopniowy progres w pokonywaniu trudności technicznych głosu, a także zapisu instrumentalnego koresponduje z rozwojem kariery wokalnej księżniczki. Jej amatorska kariera śpiewaczki zmierzała do profesjonalizmu, a księżna, której z pewnością marzyła się kariera primadonny, prezentowała kilka lat później swoje umiejętności, wykonując role protagonistów w swoich własnych operach: *Il Trionfo della fedeltà* (1754) i *Talestri* (1760).

O zainteresowaniach muzycznych Marii Antonii Walpurgis przekonuje nie tylko bogaty zbiór jej kolekcji, lecz także korespondencja, którą prowadziła regularnie z królem i królową podczas ich podróży do Warszawy. Z każdego pobytu August III i Maria Józefa nadsyłała synowej informacje o wydarzeniach muzycznych i teatralnych, co sprawiało, że księżna była na bieżąco z repertuarem, który prezentowano w Warszawie – wiedziała, który z artystów występował na scenie. Informacji w tym zakresie dostarczał Marii Antonii także Heinrich von Brühl, powiernik króla i jego faworyt, w 1746 roku pierwszy minister Saksonii. Miał on wielki wpływ na politykę Augusta III oraz na życie muzyczne dworu saskiego i polskiego. W 1753 roku został formalnie dyrektorem od spraw królewsko-elektorskiego personelu teatralnego i muzycznego (*la première Direction*)<sup>61</sup>. Brühl przekazywał księżnej elektorowej szczegóły dotyczące spektakli, życia zawodowego i prywatnego artystów, których zresztą często wyśmiewał, podobnie jak opisywane wydarzenia. Zawsze jednak lansował się jako osoba inicjująca wszystkie przedstawiane wydarzenia muzyczne<sup>62</sup>.

<sup>58</sup> *Ibidem*, s. 172.

<sup>59</sup> *Ibidem*, s. 174.

<sup>60</sup> *Ibidem*, s. 180.

<sup>61</sup> A. Żórawska-Witkowska, *Muzyka na polskim dworze...*, s. 65.

<sup>62</sup> *Ibidem*, s. 45, 66.

Maria Antonia przedstawiana jest jako mecenaska i protektorka wielu artystów, z którymi utrzymywała ożywioną korespondencję, udzielała różnorodnego wsparcia. Jednym z protegowanych był kompozytor Johann Gottlieb Naumann, który z ramienia księżnej elektorowej w 1764 roku otrzymał stanowisko kompozytora kościelnego w Dreźnie. Cztery lata później na prośbę swojej protektorki Naumann skomponował operę *La clemenza di Tito*, specjalnie na ślub Fryderyka Augusta III, najstarszego syna Marii Antonii i Fryderyka Krystiana<sup>63</sup>. Naumann towarzyszył księżnej, wówczas już wdowie, także w jej podróży do Włoch w 1772 roku, a potem na dwór monachijski. Po powrocie z Włoch w 1772 roku Maria Antonia zatrzymała się na dłużej na dworze monachijskim elektora Maksymiliana (swojego brata). Nie tylko przywiozła ze sobą śpiewaka kastrata Gaetano Guadagniego, lecz także zainicjowała tam szereg muzycznych wydarzeń. Jednym z nich było wykonanie *Orfeusza* Glucka, w którym osadziła Guadagniego w głównej roli. Operę wystawiono w karnawale 1773 roku<sup>64</sup>. Wcześniej, w sierpniu 1772 roku, Maria Antonia wykonała wspólnie z Guadagnim kantatę urodzinową napisaną dla swojej bratowej, a tym samym siostry Fryderyka Krystiana. Muzykę skomponował Neumann, a tekst napisała Maria Antonia. Przebywając na dworze monachijskim, zadbała też o wykonanie opery *Il villano geloso* Naumanna i innych utworów swojego protegowanego<sup>65</sup>.

Maria Antonia była niewątpliwie wielką intelektualistką. Poza muzyką uwielbiała literaturę. Utrzymywała kontakty literackie z wieloma ówczesnymi pisarzami i literatami, jak choćby z Pietro Metastasio. Sama pisała teksty kantat, które później były opracowywane muzycznie przez wielu kompozytorów, o czym pisało wyżej. Teksty kantat Marii Antonii były drukowane i szeroko rozpowszechniane<sup>66</sup>. Była autorką libretta do wspomnianego oratorium Hassego *La conversione di Sant Agostino* z 1750 roku, później napisała libretta do dwóch własnych oper<sup>67</sup>. W jej aktywności literackiej nie bez znaczenia pozostaje fakt, że w 1747 roku została przyjęta do rzymskiej Accademia dell'Arcadia. Akademia powstała oficjalnie w 1690 roku w Rzymie. Założyło ją 14 wybitnych intelektualistów, którzy podjęli się odnowy literatury włoskiej, a w szczególności poezji, poprzez nawiązanie do starożytnej Grecji oraz jej filozoficznych i literackich ideałów: racjonalizmu, harmonii, prostoty oraz bezpretensjonalności. Była to po części reakcja i sprzeciw wobec modnego wówczas barokowego marinizmu, wyszukanych metafor, wybujałej formy, nietypowych porównań, odbiegających od klasycznego umiarkowania, proporcji, harmonii i ładu. Szczególną rolę przyznano także

<sup>63</sup> C. Fischer, *op. cit.*, s. 201.

<sup>64</sup> *Ibidem*, s. 199.

<sup>65</sup> *Ibidem*, s. 201.

<sup>66</sup> *Ibidem*, s. 198.

<sup>67</sup> G. Haußwald, *op. cit.*, s. 1648.

muzyce, łącząc klasyczne wzorce ze zdobyczami rozwoju kompozycji. Członkowie stowarzyszenia organizowali swoje spotkania na łonie natury, w miejscach o idyllicznym, pasterskim klimacie, gdzie odbywały się improwizacje i ćwiczenia poetycko-muzyczne<sup>68</sup>. Zgodnie z symboliką pasterską przyjętą przez akademików miejsce spotkań, przy kościele św. Piotra in Montorio, nazwane zostało „Gajem Parazyjskim”, a członkowie przybierali zhellenizowane imiona pasterskie, które pozwalały zniwelować istniejące między nimi różnice społeczne i umożliwiały zarazem swobodną wymianę myśli. Prezes otrzymał miano „kustosza”, a zakładane poza Rzymem filie Akademii zwano „koloniami”. „Arkadia” działała przez cały wiek XVIII, mając kolonie rozsiane w różnych miejscach Włoch, a jej członkowie pochodzili ze wszystkich krajów europejskich<sup>69</sup>. Kandydat na członka Akademii musiał mieć ukończone 24 lata, cieszyć się nieposzlakowaną opinią oraz uznaniem w jednej z nauk humanistycznych<sup>70</sup>. Wśród znamienitych osobistości „Arkadii” można wymienić kardynała Pietro Ottoboniego (1667–1740), wielkiego mecenasa sztuki i poetę, kompozytorów Alessandra Scarlattiego czy Benedetto Marcellego, poetę Pierto Metastasio. Największy rozkwit „Arkadii” przypadał na lata 1663–1728, kiedy pozostawała pod kierownictwem pierwszego Kustosza Generalnego Giovanniego Marii Crescimbeniego<sup>71</sup>. Głosił on niezależność i oryginalność literatury włoskiej w stosunku do literatury greckiej, wykluczał naśladowanie baśni mitycznych starszych poetów greckich. Przeciwny nurt prezentował autor programu stowarzyszenia Giovanni Vincenzo Gravina, dla którego Homer, Dante i Ariosto pozostawali symbolami i który żądał uznania bezpośredniego pochodzenia kultury włoskiej od łacińskiej<sup>72</sup>. Lirycy arkadyjscy przykładali dużą wagę do problemów wersyfikacji, dyskutowali na temat rymu i wiersza białego. Scipione Maffei ułożył białym 11-zgłoskowcem *Merope* (1713), uważaną ówczesnie za arcydzieło nowego włoskiego teatru tragicznego. Wielu teoretyków i krytyków z kręgu „Arkadii” poświęciło część swoich prac reformie teatru, niektórzy sami próbowali sił jako autorzy utworów dramatycznych. Arkadyjczycy szczególną uwagę darzyli teatr, traktując go jako masowy środek oddziaływania. Czynili wysiłki, aby stworzyć wielką operę, która miała pełnić funkcję tragedii

<sup>68</sup> J. Klisowska, *Accademia dell'arcadia. Związki muzyki z literaturą*, „Notes Muzyczny” 2022, t. 2, nr 18, s.203-204.

<sup>69</sup> L. Gambacorta, „Arkadia”. *Model włoskiej kultury arkadyjskiej a polska kultura literacka*, „Pamiętnik Literacki” 1991, nr 3, s. 3.

<sup>70</sup> J. Klisowska, *op. cit.*, s. 204.

<sup>71</sup> Ten okres związany był także z pontyfikatem Klemensa XI (Giovanni Francesco Albani, 1700–1721) i jego polityką kulturalną. W tym czasie powiększona została Biblioteka Watykańska, uporządkowano archiwa Watykanu i Uniwersytetu Sapienzy. Papież powierzył Giovanniemu Vincenzovi Gravinii (autor programu literackiego Arkadii, utworzonego w 1696 roku) zorganizowanie dydaktyki na tej uczelni. W tym czasie wzrosła liczba nowych „pasterzy” arkadyjskich oraz nowych kolonii. Crescimbeni zaangażował się w rozwój edytorstwa. Zob. L. Gambacorta, *op. cit.*, s. 4.

<sup>72</sup> *Ibidem*, s. 6.

greckiej. Pierwsze zmiany wprowadził Apostolo Zeno, po nim zaś Pietro Metastasio. Ich działania sprawiły, że opera zmieniła dotychczasowy charakter, stając się ze spektaklu dworskiego środkiem komunikacji masowej, dostępnym wszystkim warstwom społecznym<sup>73</sup>. Metastasio, któremu zależało na jasnym przekazie scenicznym, porzucił tradycyjną zasadę trzech jedności (czasu, miejsca i akcji), osiągając harmonijne połączenie dramaturgii opery z jej elementami muzycznymi. Jego zreformowana opera seria cieszyła się popularnością przez kolejne dziesiątki lat w teatrach zarówno dworskich, jak i publicznych.

Arkadyjskie formy (kanconety, kantaty, opery) znajdowały swoich zwolenników w całej Europie. W 1739 roku do „Arkadii” został przyjęty królewicz elektorski Fryderyk Krystian, który przebywał w Rzymie od listopada 1738 roku, otrzymał imiona Lusatio Argireo. Z tej okazji kustosz Michele Giuseppe Morei dedykował królewiczowi *Carmina* wydane w 1740 roku<sup>74</sup>. W 1747 roku do grona znacznych pasterzy arkadyjskich dołączyła Maria Antonia Walpurgis jako Ermelinda Talea<sup>75</sup>. Związki z Akademią znalazły odbicie w jej twórczości poetyckiej i teatralnej<sup>76</sup>. Dla uczczenia wejścia prawnuczki Jana III Sobieskiego do „Arkadii” nadworny poeta Giovanni Claudio Pasquini, arkad (Trigenio Migonitido), przyjaciel Metastasia, skomponował w Dreźnie panegiryczną kantatę *Lament Orfeusza*, która miała także polskie tłumaczenie Józefa Andrzeja Załuskiego<sup>77</sup>. Mnogość kantat (tekstów), jakie napisała Maria Antonia, jest niewątpliwie skutkiem przynależności do Arkadii. Forma ta prezentowała wartościowe pod względem literackim i muzycznym zdobycze „Arkadii” i należała do ulubionych przez Akadyjczyków. Można było ją prezentować przy bardzo wielu okazjach, zwłaszcza że nie wymagała rozbudowanego instrumentarium. Kantata była ponadto formą, w której poezja i muzyka wzajemnie ze sobą korespondowały i trudno ustalić jednoznacznie, która ze sztuk przeważała. Warto też zauważyć, że mecenasami sami pisali często teksty do zamawianych przez siebie utworów muzycznych, co odzwierciedlają również zbiory księżnej elektorowej.

Maria Antonia, działająca prężnie w dziedzinie literatury, tworzyła w Dreźnie teatr francuski i niemiecki, tłumaczyła dzieła literackie, pisała powieści i wiersze. Ponieważ w drezdeńskim teatrze dworskim wielkim uznaniem obok klasyki

<sup>73</sup> *Ibidem*, s. 8. Zob. także: W. Roszkowska, *op. cit.*, s. 47–48.

<sup>74</sup> W. Roszkowska, *op. cit.*, s. 52.

<sup>75</sup> Wanda Roszkowska (*ibidem*, s. 46) podaje, że księżniczki bawarskie należące do Arkadii zawsze otrzymywały imię Talea. Violantę bawarską, żonę wielkiego księcia tokańskiego, ohrzczoneo Elmirą Teleą, a Maria Antonia Walpurgis otrzymała imię Ermelina Talea.

<sup>76</sup> Maria Antonia podpisywała swoje utwory inicjałami ETPA (Ermelina Talea Pastorella Arcadia). Był to jej pseudonim wydawniczy. Zob. A Modern Reveal, *Maria Antonia Walpurgis*, <https://www.amodernreveal.com/maria-antonia-etpa-1> (dostęp: 16.08.2025).

<sup>77</sup> L. Gambacorta, *op. cit.*, s. 10. Roszkowska podaje, że kantatę *Lament Orfeusza*, zwaną kolędą poetyczną, napisano na uroczyste pożegnanie Marii Antonii wyjeżdżającej z Bawarii do Dreżna.

francuskiej cieszyły się komedie Carlo Goldoniego, Maria Antonia podjęła się tłumaczenia na język niemiecki prezentowanych utworów, których znaczna część publiczności nie rozumiała. Pomocą w tym zadaniu służył jej Gottsched, który był wyjątkowo wyczulony na piękno języka niemieckiego. Dzięki tej inicjatywie księżnej elektorowej repertuar teatru dworskiego został uzupełniony adaptacjami niemieckimi, sprzyjając tym samym kierunkowi rozwoju niemieckiego teatru narodowego, do którego Maria Antonia dążyła. Jej działania zyskały pełną aprobatę króla Augusta III i – co najważniejsze – poparcie finansowe<sup>78</sup>. W jednym z biogramów księżnej możemy przeczytać, że jej twórczość literacka sprawiła, iż Drezno przeżywało swoje „augustowskie” lata właśnie w okresie między wojną o sukcesję austriacką a wojną siedmioletnią<sup>79</sup>.

W szerokiej działalności artystycznej Marii Antonii na uwagę zasługuje także malarstwo. Przed podróżą do Włoch w 1772 roku i po podróży Maria Antonia przebywała na dworze swojego brata Maksymiliana w Monachium. Brała tam lekcje malarstwa u Georgesa Desmaréesa<sup>80</sup>. Była patronką malarza Raphaela Mengsa<sup>81</sup>, który wykonał jej portret w 1751 roku. Dziś znajduje się on w kolekcji Museum of Fine Arts w Budapeszcie<sup>82</sup>. Inny portret księżnej wykonał Pietro Antonio Conte Rotari w Dreźnie w 1755 roku. To obraz olejny zatytułowany *Maria Antonia Walpurgis (1724–1780) księżna bawarska*, który przedstawia elektorową trzymającą w prawej ręce książkę otwartą na stronie tytułowej swojej opery, co potwierdza widoczny napis: „Il trionfo della fedelta. dramma pastorale per musica di e. t. p. a. lipsia per il Breitkopf 1754”<sup>83</sup>. Z 1770 roku pochodzi jej autoportret, na którym Maria Antonia przedstawia się jako malarka, co sugerują trzymane w dłoniach atrybuty: pędzle i paleta farb.

Maria Antonia utrzymywała kontakty z wieloma artystami i wybitnymi osobistościami intelektualnymi swoich czasów. Na uwagę zasługuje w tym aspekcie z pewnością jej korespondencja, którą prowadziła m.in. z cesarzową Marią Teresą czy Fryderykiem II. Kelsey Rubin Detlev, omawiając relacje epistolarne księżnej z królem Prus, wskazuje na ewolucję tożsamości i postawy Marii Antonii, która jawi się jako wielka intelektualistka, podkreślająca swój status umysłowy, dzięki

<sup>78</sup> J. Staszewski, *op. cit.*, s. 206–207.

<sup>79</sup> Deutsche Biographie, *op. cit.*

<sup>80</sup> C. Fischer, *op. cit.*, s. 198.

<sup>81</sup> G. Allroggen, *op. cit.*, s. 678.

<sup>82</sup> Museum of Fine Arts, Budapeszt, nr inwentarzowy 2024.7, kolekcja: Obrazy starych mistrzów, Anton Raphael Mengs, Portret Marii Antonii, 1751, <https://www.mfab.hu/artworks/200988> (dostęp: 12.09.2025).

<sup>83</sup> Niemiecki tytuł tego płótna to *Maria Antonia von Bayern (1724–1780), Gemahlin des Kurprinzen Friedrich Christian von Sachsen* (Galeria Drezdeńska, nr inwentarzowy 99/76). Inna wersja tego obrazu znajduje się w Zamku w Kórniku pod Poznaniem. Zob. Katalog Biblioteki Kórnickiej, [https://platforma.bk.pan.pl/en/search\\_results/268531](https://platforma.bk.pan.pl/en/search_results/268531) (dostęp: 12.09.2025).

któremu dążyła do realizacji swoich planów politycznych<sup>84</sup>. Plany te związane były z jej mężem Fryderykiem Krystianem, któremu próbowała zapewnić elekcyjną koronę polską. Ponieważ Maria Teresa nie poparła tych planów, korespondencja z nią ustała, zwłaszcza że niespodziewanie w grudniu 1763 roku, zaledwie dwa miesiące po śmierci króla Augusta III, zmarł jego następca. Kilka lat później polityczne spory Austrii i Saksonii skłoniły Marię Antonię do całkowitego zerwania relacji z Marią Teresą<sup>85</sup>. W 1763 roku natomiast rozpoczęła wymianę korespondencji z pruskim królem Fryderykiem II, w której dość szybko sprawy dyplomatyczne zastąpiły rozmowy intelektualne. Decyzja o nawiązaniu relacji epistolarnej z Fryderykiem II była niezwykle trudna, zważywszy na fakt okupacji pruskiej całej Saksonii rozpoczętej w marcu 1763 roku. Jednak interes polityczny wziął górę nad ambicjami i już w kwietniu Maria Antonia posłała królowi pruskiemu partytury swoich dwóch oper<sup>86</sup>. Chociaż nieoczekiwana śmierć Fryderyka Krystiana zniweczyła jej nadzieje na zostanie królową Polski, a późniejsze starania o koronę polską dla kolejnych Wettinów nie przyniosły skutku, Maria Antonia kontynuowała korespondencję z władcą Prus. Nie zważała na to, że jej rozmówca, zwłaszcza w pierwszych latach korespondencji, podważał jej tożsamość intelektualną i płciową, wykorzystując do tego żarty literackie. Bardzo szybko przejrzała jego sztuczki i błysnęła ironią, dorównując mu dowcipem. Wkrótce przyjęła też inną strategię retoryczną – dyskutowała z Fryderykiem na tematy polityczne, ale skupiała się na teorii. To pozwoliło jej zdobyć w oczach swego adwersarza autorytet intelektualny i pozostać godnym rozmówcą w debacie o zależnościach pomiędzy ideałami oświecenia a władzą polityczną<sup>87</sup>. Debata ta zresztą położyła podwaliny pod nową relację, którą sami uczestnicy traktowali jako spotkanie wielkich umysłów. Warto wspomnieć, że para rozmówców spotkała się osobiście w latach 1769 i 1770 w Poczdamie. W latach siedemdziesiątych XVIII wieku korespondenci toczyli dyskusje na temat sporu między starożytnymi a współczesnymi oraz o naturze przyczynowości. Maria Antonia opowiadała się za nowoczesnością, była też orędowniczką wolnej woli. Cała korespondencja księżnej z królem Prus miała od początku wysoce literacki wymiar. Rozmówcy rozwijali różne motywy literackie, sięgali po różne gatunki i rywalizowali ze sobą w sztuce pochlebstw, chociaż ton listów Fryderyka II był poważniejszy, czasem wręcz dydaktyczny. Maria Antonia przeplatała kwestie filozoficzne z podziwem

<sup>84</sup> K.R. Detlev, *Epistolary Relationship and Intellectual Identity in Maria Antonia of Saxony's Correspondence with Frederick the Great, 1763–1779*, [w:] *Portraits and Poses: Female Intellectual Authority, Agency and Authorship in Early Modern Europe*, eds. B. Vanacker, L. van Deinsen, Leuven 2022, s. 55–72.

<sup>85</sup> *Ibidem*, s. 57.

<sup>86</sup> *Ibidem*, s. 58.

<sup>87</sup> *Ibidem*, s. 60.

dla swego rozmówcy<sup>88</sup>. Prowadzone przez kilka lat (1763–1779) rozmowy intelektualne z królem Prus z pewnością – jak sugeruje Kelsey Rubin Detlev – wpłynęły na zmianę tożsamości politycznej Marii Antonii. Na pewno też pomogły jej zachować pewną pozycję polityczną w czasie, kiedy została jej oficjalnie pozbawiona. Korespondencja, zapoczątkowana tuż po rozpoczętej okupacji pruskiej, trwała niemal do końca życia Marii Antonii, elektorowej wdowy. Jego kres przyszedł 23 kwietnia 1780 roku w Dreźnie. Maria Antonia zmarła, przeżywszy 55 lat. Została pochowana w kościele dworskim.

### PODSUMOWANIE

Szeroka działalność kulturalna i dyplomatyczna Marii Antonii Walpurgis jest świadectwem jej niezwykle szerokich horyzontów intelektualnych. Była artystką, uwielbiała muzykę i teatr, sama komponowała, śpiewała i grała. Przez całe życie gromadziła dzieła muzyczne, zwłaszcza kompozytorów włoskich, powiększając zbiory swojej kolekcji. Uwielbiała także literaturę, co z kolei skłaniało ją samą do pisania drobnych utworów, najczęściej tekstów kantat. Interesowała się malarstwem, brała lekcje w tej dziedzinie i wspierała artystów. Jej szeroki mecenat artystyczny widoczny był w kręgach literackich, malarskich i muzycznych. Działalność kulturalna przecinała się z działalnością polityczną, w której Maria Antonia wykazywała swoje wielorakie zdolności oraz cechy wszechstronnie wykształconej władczyni. Zręcznie prowadzone dyskusje z cesarzową Marią Teresą oraz Fryderykiem II pozwoliły jej zaznaczyć swoją istotną pozycję w świecie polityki, chociaż nigdy nie mogła równać się ze swoimi rozmówcami, gdyż nie było jej dane zasiąść na królewskim tronie. Z całym przekonaniem można stwierdzić, że Maria Antonia przeszła do pamięci potomnych nie tylko jako artystka, lecz także jako wielka intelektualistka.

<sup>88</sup> *Ibidem*, s. 66.



Ryc. 1. Pietro Antonio Conte Rotari, Maria Antonia von Bayern, 1755

Źródło: Wikipedia, *Maria Antonia von Bayern by Pietro Antonio Conte Rotari*, pl.wikipedia.org/wiki/Plik:Ma-  
ria\_Antonia\_von\_Bayern\_by\_Pietro\_Antonio\_Conte\_Rotari.jpg (dostęp: 5.09.2025).



Ryc. 2. Maria Antonia, Autoportret, 1770

Źródło: Wikipedia, *Maria Antonia di Sassonia*, commons.wikimedia.org/wiki/File:Maria\_Antonia\_di\_Sasso-  
nia\_-\_Self-portrait\_in\_Uffizi\_Gallery.jpg (dostęp: 5.09.2025).



Ryc. 3. Strona tytułowa opery *Il trionfo della fedeltà. Dramma pastorale per musica*, Lipsk 1756

Źródło: C. Fischer, *Die Musikaliensammlung Maria Antonias: Strategien höfischen Mäzenatentums*, [w:] *Sammeln – Musizieren – Forschen. Zur Dresdner höfischen Musik des 18. Jahrhunderts*, hrsg. B. Wiermann, Dresden 2016, s. 197.

## BIBLIOGRAFIA

- 500 Jahre Bayerische Staatsorchester, *Giovanni Porta*, 500.staatsorchester.de/en/detail/giovanni-porta (dostęp: 22.08.2025).
- A Modern Reveal, *Maria Antonia Walpurgis*, <https://www.amodernreveal.com/maria-antonia-etpa-1> (dostęp: 16.08.2025).
- Allroggen G., *Maria Antonia Walpurgis*, [w:] *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ed. S. Sadie, vol. 11, London 1980.
- Detlev K.R., *Epistolary Relationship and Intellectual Identity in Maria Antonia of Saxony's Correspondence with Frederick the Great, 1763–1779*, [w:] *Portraits and Poses: Female Intellectual Authority, Agency and Authorship in Early Modern Europe*, eds. B. Vanacker, L. van Deinsen, Leuven 2022.
- Deutsche Biographie, *Maria Antonia Walburga*, <https://www.deutsche-biographie.de/gnd118781871.html#ndbcontent> (dostęp: 12.06.2025).
- Dizionario Ricordi della musica e dei musicisti*, Milano 1959.
- Dolcetormento, *Opery Hassego*, <https://dolcetormento.pl/kompozytorzy/johann-adolph-hasse/opery-hassego> (dostęp: 5.09.2025).
- Eichholz N., *Cataloghi, numeri, Schranke und Fächer. Zur Musikaliensammlung und den historischen Noteninventaren der sachsichen Kurfürstin Maria Antonia Walpurgis*, [w:] *Sammeln – Musizieren – Forschen. Zur Dresdner höfischen Musik des 18. Jahrhunderts*, hrsg. B. Wiermann, Dresden 2016.

- Falenciak J., *Ferrandini*, [w:] *Encyklopedia muzyczna PWM*, red. E. Dziębowska, t. 3, Kraków 1987.
- Feicht H., *Królewsko-polska i kurfistowsko-saska kapela muzyczna w Dreźnie*, [w:] *Sarmatia Artistica. Księga pamiątkowa ku czci Profesora Władysława Tomkiewicza*, Warszawa 1968.
- Fischer C., *Die Musikaliensammlung Maria Antonias: Strategien höfischen Mäzenatentums*, [w:] *Sammeln – Musizieren – Forschen. Zur Dresdner hofischen Musik des 18. Jahrhunderts*, hrsg. B. Wiermann, Dresden 2016.
- Gambacorta L., „Arkadia”. *Model włoskiej kultury arkadyjskiej a polska kultura literacka*, „Pamiętnik Literacki” 1991, nr 3.
- Gandolfo N., *Die Bedeutung der italienischen Kammerkantate für Maria Antonia Walpurgis von Bayern als Interpretin und Sammlerin von 1747 bis 1763*, [w:] *Sammeln – Musizieren – Forschen. Zur Dresdner hofischen Musik des 18. Jahrhunderts*, hrsg. B. Wiermann, Dresden 2016.
- Gierowski J.A., *August III*, [w:] *Poczet królów i księząt polskich*, red. A. Garlicki, Warszawa 1980.
- Giglioli O.H., *Canale Giuseppe*, [w:] *Enciclopedia Italiana*, 1930, [https://www.treccani.it/enciclopedia/giuseppe-canale\\_\(Enciclopedia-Italiana\)](https://www.treccani.it/enciclopedia/giuseppe-canale_(Enciclopedia-Italiana)) (dostęp: 12.07.2025).
- Habela J., *Słowniczek muzyczny*, Kraków 1988.
- Haußwald G., *Maria Antonia Walpurgis*, [w:] *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, vol. 8, Kassel 1989.
- IMSLP, *La spartana generosa*, [imslp.org/wiki/La\\_spartana\\_generosa\\_\(Hasse%2C\\_Johann\\_Adolph\)](https://imslp.org/wiki/La_spartana_generosa_(Hasse%2C_Johann_Adolph)) (dostęp: 5.09.2025).
- Katalog Biblioteki Kórnickiej, [https://platforma.bk.pan.pl/en/search\\_results/268531](https://platforma.bk.pan.pl/en/search_results/268531) (dostęp: 12.09.2025).
- Klisowska J., *Accademia dell'arcadia. Związki muzyki z literaturą*, „Notes Muzyczny” 2022, t. 2, nr 18.
- Konieczna A., *Porpora*, [w:] *Encyklopedia muzyczna PWM*, red. E. Dziębowska, t. 8, Kraków 2004.
- Metastasio Pietro*, [w:] *Encyklopedia PWN*, <https://encyklopedia.pwn.pl/haslo/Metastasio-Pietro;3940055.html> (dostęp: 10.07.2025).
- Museum of Fine Arts, Budapest, nr inwentarzowy 2024.7, kolekcja: Obrazy starych mistrzów, Anton Raphael Mengs, Portret Marii Antonii, 1751, <https://www.mfab.hu/artworks/200988> (dostęp: 12.09.2025).
- Prosnak J., *Kultura muzyczna Warszawy XVIII wieku*, Kraków 1955.
- Roszak S., *Środowisko intelektualne i artystyczne Warszawy w połowie XVIII w. Między kulturą sarmatyzmu i oświecenia*, Toruń 1997.
- Roszkowska W., *Polacy w rzymskiej „Arkadii” (1699–1766)*, „Pamiętnik Literacki” 1965, nr 3.
- Staszewski J., *August III Sas*, Wrocław 2010.
- Weber C. von, *Maria Antonia Walpurgis, Churfürstin zu Sachsen, geb. kaiserliche Prinzessin in Bayern*, vol. 1–2, Dresden 1857.
- Wikipedia, *Giuseppe Canale*, [en.wikipedia.org/wiki/Giuseppe\\_Canale](https://en.wikipedia.org/wiki/Giuseppe_Canale) (dostęp: 12.07.2025).
- Wikipedia, *Maria Antonia di Sassonia*, [commons.wikimedia.org/wiki/File:Maria\\_Antonia\\_di\\_Sassonia\\_-\\_Self-portrait\\_in\\_Uffizi\\_Gallery.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Maria_Antonia_di_Sassonia_-_Self-portrait_in_Uffizi_Gallery.jpg) (dostęp: 5.09.2025).
- Wikipedia, *Maria Antonia von Bayern by Pietro Antonio Conte Rotari*, [pl.wikipedia.org/wiki/Plik:-Maria\\_Antonia\\_von\\_Bayern\\_by\\_Pietro\\_Antonio\\_Conte\\_Rotari.jpg](https://pl.wikipedia.org/wiki/Plik:-Maria_Antonia_von_Bayern_by_Pietro_Antonio_Conte_Rotari.jpg) (dostęp: 5.09.2025).
- Żórawska-Witkowska A., *Hasse*, [w:] *Encyklopedia muzyczna PWM*, red. E. Dziębowska, t. 4, Kraków 1993.
- Żórawska-Witkowska A., *Johann Adolf Hasse. Oberkapellmeister króla polskiego i elektora saskiego: sława – zapomnienie – przywracanie sławy*, [w:] *Sława i zapomnienie. Studia z historii sztuki XVIII–XX wieku*, red. D. Konstantynow, Warszawa 2008.
- Żórawska-Witkowska A., *Muzyka na polskim dworze Augusta III*, cz. 1, Lublin 2012.

---

## ABSTRACT

The article presents the figure of Maria Antonia Walpurgis née Wittelsbach (1724–1780), a great lover of music, artist, composer, collector, poet, and also a great intellectual. Born at the court in Munich, she received a comprehensive education, including musical education. After marrying Frederick Christian, son of King Augustus III, she became a duchess at the Dresden court, where she not only conducted skillful politics but above all developed her artistic patronage, perfecting herself in music, literature, and painting. Throughout her life, she collected musical works, especially those of Italian composers. The extensive cultural and diplomatic activities that Maria Antonia conducted allow us to see her not only as an artist and patron, but also as a great intellectual.

**Keywords:** Maria Antonia Walpurgis von Wittelsbach; Fryderyk Krystian; King Augustus III; Nicola Porpora; Johann Adolf Hasse; music; Accademia dell'Arcadia

