

Romain Rolland

# HAENDEL

1985

Polskie Wydawnictwo Muzyczne





# Ż Y C I E



Rodzina Haendlów pochodziła ze Śląska<sup>1</sup>. Dziadek, Walenty Haendel, był majstrem kotlarskim we Wrocławiu. Ojciec, Jerzy Haendel, pełnił funkcję cyrulika w armii saskiej, potem szwedzkiej, później cesarskiej, a wreszcie przeszedł na prywatną służbę do księcia Augusta Saskiego. Był dość bogaty i w 1665 roku kupił w Halle piękny dom, istniejący do dziś. Dwukrotnie wstępował w związki małżeńskie: w 1643 roku ze starszą od siebie o 10 lat wdową po golibrodzie, z którą miał sześcioro dzieci, i w 1683 roku, z córką pastora, o 30 lat młodszą, która dała mu dalszych czworo dzieci. Drugim z nich był Jerzy Fryderyk.

Oboje — ojciec i matka — należeli do tego zdrowego pnia mieszczańskiego XVII wieku, który wydał wspaniałe owoce geniuszu i wiary. Chirurg Haendel — był to mężczyzna z wyglądu imponujący, poważny, surowy, energiczny, niezwykle obowiązkowy, a przy tym usłużny i uczynny. Jego portret ukazuje nam dużą, wygoloną twarz, o minie nieskorej do śmiechu: dumnie osadzona głowa, chmurne wejrzenie, długi nos, zacięte usta, obfite włosy spadające białymi puklami na ramiona, czarna piuska, koronkowy żabot, czarna atlasowa suknia — słowem, powierzchowność dostojnika. Matka była także niepospolitego pokroju. Z rodziny pastorskiej zarówno ze strony matki, jak i ojca, przeniknięta duchem Biblii, odznaczała się spokojem i odwagą, której dowody złożyła w czasie pustoszącej kraj zarazy: plaga zabrała już siostrę i starszego brata, ojciec leżał dotknięty zarazą, ona jednak nie zgodziła się na ucieczkę i pozostała dzielnie na miejscu. Była wówczas zaręczona. Oboje małżonkowie mieli przekazać swemu sławnemu synowi — w braku urody, której nie po-

<sup>1</sup> Drzewo genealogiczne Haendlów sporządził Karl Eduard Förstemann: *Georg Friedrich Haendels Stammbaum*, 1844, Breitkopf. Nazwisko Haendel było bardzo pospolite w Halle, występowało pod różnymi postaciami (np. Hendel, Hendeler, Händeler, Henttler). Pochodzi ono od słowa: kupiec. G. F. Haendel pisał je po włosku Hendel, po angielsku i francusku Handel, po niemiecku Händel.

siadali i o którą się nie troszczyli — zdrowie fizyczne i moralne, postawę, inteligencję jasną i praktyczną, zamiłowanie do pracy, nieugiętą siłę woli.

Jerzy Fryderyk Haendel urodził się w Halle, w poniedziałek 23 lutego 1685 roku<sup>2</sup>. Ojciec jego miał wówczas 63 lata, matka 34<sup>3</sup>.

Miasto Halle znajdowało się w szczególnej sytuacji politycznej. Należało najpierw do elektora saskiego; potem traktat westfalski przyznał je elektorowi brandenburskiemu z tym, że użytkowanie jego pozostawił dożywotnio księciu Augustowi Saskiemu. Po śmierci Augusta w 1680 roku Halle przeszło definitywnie do Brandenburgii i wielki elektor przybył tam w 1681 roku, aby odebrać hołd. Haendel urodził się zatem Prusakiem. Ale ojciec jego był w służbie księcia saskiego i pozostawał w stosunkach służbowych z synem Augusta — Janem Adolfem, który, po aneksji pruskiej, przeniósł swój dwór do sąsiedniego miasta Weissenfels. Tak więc dzieciństwo Haendla znalazło się w kręgu oddziaływania dwu środowisk intelektualnych: Saksonii i Prus. Bardziej artystycznym i bliższym była Saksonia. Do Weissenfels wyemigrowała wraz z księciem większość artystów: tam to właśnie urodził się i zmarł genialny Heinrich Schütz, tam też Haendel znalazł pierwszą, jako dziecko pomoc i uznanie dla swego powołania.

Wczesne zamiłowanie małego Jerzego Fryderyka do muzyki napotkało zdecydowany opór ojca<sup>4</sup>. Zaczynający żywić dla zawodu artysty więcej niż nieufność, można rzec — odrazę. Uczucia te dzielili prawie wszyscy szanujący się ludzie w Niemczech. Zawód muzyka był zdyskredytowany na skutek mało budującego przykładu, jaki dawali niektórzy artyści w latach rozprzężenia po wojnie trzydziestoletniej<sup>5</sup>. Zresztą mieszczaństwo niemieckie XVII

<sup>2</sup> W następnym miesiącu, 21 III 1685, urodził się w Eisenach Jan Sebastian Bach.

<sup>3</sup> Z czworga dzieci z drugiego małżeństwa pierwsze umarło przy urodzeniu. Jerzy Fryderyk miał dwie siostry: jedną młodszą o dwa lata, drugą o pięć.

<sup>4</sup> W 1672 r.

<sup>5</sup> Istnieje wiele anegdot o małym Haendlu wymykającym się w noc z łóżka, aby potajemnie grać na małym, znajdującym się na strychu klawikordzie.

<sup>6</sup> Patrz przedmowa kantora Thomasschule w Lipsku, Tobiasza

wieku niewiele różniło się w swym stosunku do muzyki od francuskiego mieszczaństwa XIX wieku: była to dla nich sztuka przyjemniająca życie, nie zaś poważny zawód. Wielu ówczesnych mistrzów, jak Schütz, Rosenmüller, Kuhnau, zanim poświęciło się muzyce, było jurystami lub teologami, lub nawet uprawiało przez jakiś czas oba zawody naraz. Ojciec Haendla również chciał, by jego syn został prawnikiem. Ale jedna z podróży do Weissenfels zachwiała jego decyzją. Księżę usłyszał małego, siedmioletniego wówczas Haendla grającego na organach. Wezwał ojca i zalecał mu nie sprzeciwiać się powołaniu chłopca. Ojciec, który taką radę uznałby za kiepską, gdyby pochodziła od kogoś innego, zastosował się do niej dlatego tylko, że wyszła z ust księcia, i — nie rezygnując bynajmniej z zamiaru oddania syna na studia prawnicze (gdyż był równie uparty, jak później syn) — zgodził się, by chłopiec pobierał lekcje muzyki. Po powrocie do Halle zaprowadził go do najlepszego nauczyciela w mieście, organisty Fryderyka Wilhelma Zachowa<sup>1</sup>.

Zachow był człowiekiem szerokiego umysłu i wspaniałym muzykiem, którego wielkość od niedawna dopiero zaczęto doceniać<sup>2</sup>. Jego wpływ na Haendla był ogromny. Sam Haendel bynajmniej tego nie ukrywał<sup>3</sup>.

Mistrz oddziaływał na ucznia dwójako: metodą nauczania i własną osobowością artystyczną.

Michaela, do drugiej części *Musikalische Seelenlust* (1637); także życiorys Rosenmüllera daje opis skandalicznej afery, która w 1655 r. zmusiła tego wielkiego muzyka do ucieczki za granicę (August Horner: *Johann Rosenmüller*, 1898).

<sup>1</sup> Taka jest właściwa pisownia tego nazwiska, a nie Zachau, jak się często spotyka. F. W. Zachow urodził się w 1663 r. w Lipsku (z ojca berlińczyka) i zmarł przedwcześnie w 1712 r.

<sup>2</sup> Po wydaniu dzieł Zachowa przez Maxa Seifferta w *Denkmäler deutscher Tonkunst*, t. XXI i XXII, 1905, Breitkopf. (Właściwe znaczenie tego kompozytora ukazuje Günter Thomas w swej dysertacji: *Friedrich Wilhelm Zachow*. Regensburg 1966 — przyp. red.).

<sup>3</sup> Potwierdził to również Mattheson. Ale tacy historycy, jak Chrysander, Volbach, Kretschmar, Sedley Taylor, nie brali tych słów pod uwagę, przypisując je wspaniałomyślności Haendla lub złośliwości Matthesona. Wydają swój sąd, zbyt surowy dla Zachowa, nie znając jego twórczości. Od czasów opublikowania *Denkmälerów* każdy nieuprzedzony umysł pozna w Zachowie prawdziwe źródło stylu, a nawet, można powiedzieć, geniuszu Haendla.



„Mąż ten był mocny w swej sztuce — mówi Mattheson<sup>10</sup> — i miał tyleż talentu, co dobrej woli... Haendel podobał mu się bardzo, toteż nie szczędził mu objawów miłości i dobroci. Naukę rozpoczął od zapoznania go z zasadami harmonii. Następnie zwrócił jego zainteresowania na sztukę inwencji, nauczył go przyoblekać myśli muzyczne w jak najdoskonalszą formę: wysubtelnił jego smak. Posiadał sporą kolekcję muzyki włoskiej i niemieckiej. Pokazywał Haendlowi rozmaite sposoby pisania i komponowania praktykowane przez różne narody, a także zalety i błędy każdego kompozytora. Wreszcie zaś, żeby jego wykształcenie było nie tylko teoretyczne, ale i praktyczne, zadawał mu często ćwiczenia (w tym lub owym stylu)...”

Ta metoda nauczania, o horyzontach prawdziwie europejskich, nie ograniczała się zatem do jednej tylko szkoły muzycznej, lecz ogarniała wszystkie, starając się przyswoić bogactwa wszystkich. Każdy zauważy, że była to stała praktyka Haendla, istota jego geniuszu, który wchłoniął w siebie sto różnych geniuszów! Jeden z jego manuskryptów, noszący datę 1698 roku i zachowany przezeń do końca życia, zawierał — powiada Chrysander — *Arie, Chóry, Capriccia* i *Fugi* Zachowa, Albertiego (Henryka Alberta), Frobergera, Kriegera, Kerlla, Ebnera, Strungka, skopiowane jeszcze podczas nauki u Zachowa. Nigdy nie zapomniał tych starych mistrzów, żywe ich wspomnienie odnajdujemy w najsłynniejszych stronach jego dzieł<sup>11</sup>. U Zachowa też, niewątpliwie, czytał pierwsze wydane w owym czasie zbiory na klawesyn Kuhnaua<sup>12</sup>. Wreszcie — jak się zdaje — Zachow znalazł twórczość Agostino Steffaniego<sup>13</sup>, który miał darzyć później Haendla ojcowską przyjaźnią. Śledził też z sympatią ruch dramatyczno-muzyczny

<sup>10</sup> G. F. *Haendels Lebensbeschreibung* (1761).

<sup>11</sup> Znajdujemy motywy z Kerlla w jednym z koncertów organowych i w *Concerto grosso. Canzone Kerlla*, jak i *Capriccio Strungka*, zostały nawet wzięte w całości do dwóch chórów *Izraela w Egipcie* (Max Seiffert: *Haendels Verhältnis zu Tonwerken älterer deutscher Meister, Jahrbuch Peters*, 1907).

<sup>12</sup> Obie części *Klavier-Übung* Kuhnaua pojawiły się w 1689 i 1692 r., *Frischen Klavier-Früchte* w 1696, a *Biblis/ien Historien* w 1700 r. Patrz wydanie utworów na klawesyn Kuhnaua przez Karla Pesiera w *Denkmäler Deutscher Tonkunst* (DDT), 1901.

<sup>13</sup> Patrz Chrysander [G. F. *Händel*, Leipzig 1858—1867]. O twórczości Stefaniego i jego stosunkach z Haendlem powiemy później.

Hamburga<sup>10</sup>. Tak więc mały Haendel miał dzięki swemu nauczycielowi żywy przegląd środków muzycznych Niemiec starych i nowych, i pod jego kierunkiem przyswoił sobie tajemnice zarówno wielkiej architektury kontrapunktycznej czasów przeszłych, jak i piękno stylu melodycznego i ekspresyjnego szkół włosko-niemieckich Hanoweru i Hamburga.

Osobowość i sztuka Zachowa wywarły nie mniej silny wpływ na Haendla niż metoda nauczania. Uderzające jest pokrewieństwo utworów Zachowa<sup>11</sup> z dziełami Haendla: pokrewieństwo charakteru i pokrewieństwo stylu. Nie chodzi tu tylko o reminiscencje motywów, rysunku czy tematów<sup>12</sup>, lecz o samą istotę sztuki, która jest u obu ta sama. Sztuka światła i radości. Nie ma ona w sobie nic ze zbożnego i zapatrzonego w siebie skupienia Bacha, który schodzi w głąb swej myśli, lubuje się w śledzeniu jej zawilanych dróg i w ciszy i samotności rozprawia ze swym Bogiem. Muzyka Zachowa jest muzyką wielkich przestrzeni, wirujących fresków, takich, jakie widuje się w kopulach katedr włoskich XVI i XVII wieku, ale tworzonych z większą wiarą. Ta muzyka, która pobudza do czynu, domaga się stalowych rytmów, które by ją wspierały i podbijały w górę. Ma triumfalne motywy, majestatyczne ekspozycje<sup>13</sup>, zwycięskie marsze, które akcentowane i poganiane żartobliwymi, roztańczonymi figurami<sup>14</sup>, prą naprzód niepowstrzymanie, rozbijając wszystko na swej dro-

« Patrz jw., s. 21, przyp. 3.

<sup>11</sup> Zbiór wydanych utworów (DDT XXI, XXII) zawiera 12 kantat na orkiestrę, solistów i chóry, mszę a cappella, trio kameralne na flet, fagot i continuo, preludia, fugi, fantazję i capriccio na klawesyn lub organy (8 utworów) i 44 chorały z wariacjami.

<sup>12</sup> Por. aria tenora: O du *werter Freudengelst* (s. 71) i akompaniament oraz ritornello skrzypiec w unisono w IV Kantacie [Zachowa]: *Ruhe, Friede, Freud und Wonne*, z arią Polifema w *Acisie* i *Galatei* Haendla. Por. motyw arii basowej z *VIII Kantaty* (s. 189) z dobrze znanym utworem instrumentalnym, który posłużył za symfonie w II akcie *Heraklesa*. Por. arię tenora z towarzyszeniem rogu: *Kommt, jauchzet* (s. 181) w *VIII Kantacie: Lobe den Herrn, meine Seele*, z arią sopranu w *Mesjaszu*. Znajdujemy także w kantacie *Ruhe, Friede* (s. 83) zarys słynnego chóru o zburzeniu murów Jerycha w *Joziem*.

« *Ibid.*, s. 159 i 260.

<sup>13</sup> *Ibid.*, s. 97 — aria basu z czterema clarini (trąbki o wysokich tonach) i *tamburi*, s. 269 i nast. — wielki chór i marsz wojenny w rytmie na trzy, w których słyszy się już akcenty *Judy Machabeusza*,

dze. Ma także motywy sielankowe, marzenia rozkoszne i czyste<sup>19</sup>, tańce i pienia przy wtórze fletów, owiane atmosferą Hellady<sup>20</sup>, roześmiane wirtuozostwo, radość, która upaja się sama sobą, wymyślne linie arabeski wokaliz, tryle głosu igrające z arpedżiami i falowaniem skrzypiec<sup>21</sup>. Połączcie te dwa rysy: heroiczny i sielankowy, marsze wojenne i tańce radosne — otrzymanie Haendlowskie obrazu: lud Izraela i kobiety tańczące przed zwycięskim wojakiem. Znajdziecie u Zachowa zarys monumentalnych konstrukcji Haendla, jego *Allelujów* — owych gór, które głoszą swą radość, czy potężnych *Amen* wieńczących jego oratoria niczym kopuła Świętego Piotra<sup>22</sup>.

Dorzućcie szczególne rozmiłowanie Zachowa w muzyce instrumentalnej<sup>23</sup>; każe mu ono z upodobaniem kojarzyć sola głosów z solami instrumentów i bardzo często traktować głos jako instrument, który koncertuje wspólnie z innymi instrumentami, tworząc razem dekoracyjne girlandy, harmonijnie przeplecione.

» Ibid., s. 122

" Ibid., s. 113, 183.

^ Ibid., s. 110, 141, 254, 263.

" Ibid., VIII *Kantata: Lobe den Herrn, meine Seele*, s. 166; *Alleluja* niemieckie, z niezliczonymi jubilacyjnymi wokalizami, szczególnie s. 192 — wielki chór końcowy.

Patrz Jego piękne *Trio na flet, fagot i klawesyn* (s. 313); jest to mały czteroczęściowy utwór (1. *Affettuoso*, 2. *Vivace*, 3. *Adagio*, 4. *Allegro*), w którym wybornie łączy się jasny wdźwięk włoski z niemieckim *Gemüt*,

Orkiestra w kantatach składa się przeważnie tylko z instrumentów smyczkowych z organami lub klawesynem. Ale na ogół paleta Zachowa jest dość bogata i zawiera oprócz altówek — *violette*, wiolonczele, harfy, oboje, flety, *cornes de chasse* (rogi myśliwskie), fagoty i *bassonetti* (małe fagoty), a nadto do czterech *clarini* i *tamburi* (kantata *Vom Himmel kam der Engel Schar*). Zachow zabawia się kombinowaniem brzmień tych instrumentów z brzmieniem głosu w ariach solowych. I tak — arii tenorowej akomponuje wiolonczela solo, innej dwa rogi myśliwskie; arii basowej akomponuje fagot koncertujący, innej — 4 *clarini* i *tamburi*; arii sopranowej — fagot i 2 *bassonetti*; nie mówiąc o niezliczonych i bardzo wypracowanych ariach z obojami lub fletami.

Dzięki zachowowi Haendel wcześniej oswoił się z orkiestrą. Nauczył się u niego grać na wszystkich instrumentach, a przede wszystkim na oboju, na który napisał tyle czarującej muzyki. W dziesiątym roku życia pisał tria na dwa oboje z basem. Pewien lord angielski, podróżując po Niemczech, odnalazł mały zbiorek sześciu triów (*Sammlung dreistimmiger Sonaten für zwei Oboen und Bass, sechs Stück*), datujący się z tej epoki (t. XXVIII *Dziel tuszj/stleich Haendla*).

Słowem — sztuka bardziej wylewna niż intymna, sztuka pełna słońca, ale i nie pozbawiona wzruszeń<sup>21</sup>. Przede wszystkim jednak dająca odprężenie, krzepiąca i szczęśliwa. Muzyka optymistyczna — jak muzyka Haendla.

Zapewne, jest to Haendel na małą skalę, z o wiele krótszym oddechem, uboższą wynalazczością, a zwłaszcza z mniejszą potencją. Nie wystarczy puścić w ruch olbrzymich armii, które maszerują i tańczą; trzeba mieć tęgie łądzwie, aby unieść tę budowlę, nie uginając się pod nią, aż do ostatka. Zachow załamuje się w drodze, nie ma żywotności Haendla. W zamian za to ma więcej od niego naiwności, więcej tkliwej prostoty, coś — powiedzielibym — czystego i wstydliwego, jakiś wdzięk ewangeliczny<sup>25</sup>.

Był to właśnie mistrz, jakiego potrzebował Haendel, mistrz, jakiego zresztą niejednen wielki człowiek miał szczęście spotkać (takim był Giovanni Santi dla Rafaela, Neefe dla Beethovena): dobry, prosty, jasny, trochę bladawy, światło równe i łagodne, sprzyjające spokojnym rozmyśleniom młodzieńca poddającego się ufnie braterskiemu przewodnikowi, który nie stara się górować, lecz raczej podsyca swym wątłym płomieniem potężniejsze ognisko<sup>26</sup> i wlewa swój strumień muzyki w wielką rzekę geniuszu.

Jeszcze podczas nauki u Zachowa mały Haendel udał się z wizytą do Berlina. Po oddaniu hołdu dawnemu panu, elektorowi saskiemu, uważał za roztropne złożyć go również nowemu — elektorowi brandenburskiemu. Podróż: ta miała miejsce, jak się zdaje, około 1696 roku; Haendel liczył wtedy 11 lat; ojciec nie towarzyszył mu z powodu choroby.

Dwór w Berlinie przeżywał krótki okres świetności artystycznej między wojnami wielkiego elektora a wojnami „Króla Feldfebla”. Muzyka zajmowała tam honorowe miejsce dzięki księżniczce-elektorce Zofii Karolinie, córce sławnej Zofii Hanowerskiej. Ściągnęła ona z Włoch najlepszych

<sup>21</sup> Patrz piękna aria basu z kantaty *Lobe den Herrn*, s. 164.

<sup>22</sup> Niektóre bardzo proste frazy, jak np. w *Kantacie na Nawiedzenie* — *Meine Seel erhebt den Herren* recytatywy sopranu: *Denn er hat seine elende Magd angesehen* (s. 112), mają posmak niewinności dziewczęcej, której się już nie odnajdzie później u Haendla.

instrumentalistów, śpiewaków i kompozytorów<sup>26</sup>. Założyła Operę Berlińską<sup>27</sup> i kierowała sama koncertami dworskimi. Ożywienie to było niewątpliwie dość powierzchowne, utrzymywało się tylko dzięki impulsowi, jaki dała mu księżniczka, ona zaś miała w sobie więcej „esprit” niż powagi: sztuka była dla niej tylko namiętną rozrywką. Wkrótce po jej śmierci skończyły się uczty muzyczne Berlina. Ale już samo to rozniecenie, choć na krótko, ogniska pięknej sztuki włoskiej, wiele znaczyło. I w ten sposób mały Haendel zetknął się po raz pierwszy z muzyką Południa<sup>28</sup>.

Chłopiec, który zaprezentował się przy klawesynie przed publicznością złożoną z książąt, odniósł taki sukces, że elektor brandenburski chciał go zaangażować do siebie. zaproponował ojcu Haendla wysłanie małego do Włoch, dla uzupełnienia jego nauki. Stary odmówił. Miał dumny charakter, nie chciał — mówi Mainwaring — by jego syn zbyt wcześnie wiązał się z jakimś księciem. Zresztą czuł zbliżającą się śmierć i pragnął widzieć się z synem.

Mały Haendel wrócił — za późno. W drodze dowiedział się, że ojciec zmarł 11 lutego 1697 roku. Główna przeszkoda w jego powołaniu muzycznym znikła, ale szacunek dla woli ojcowskiej był tak głęboki, że przez wiele jeszcze lat uważał, iż powinien oddać się studiom prawa, skoro takie było życzenie ojca. Ukończywszy bez zbytniego pośpiechu gimnazjum, zapisał się na Wydział Prawa Uniwersytetu w Halle 10 lutego 1702 roku, w pięć lat po śmierci ojca.

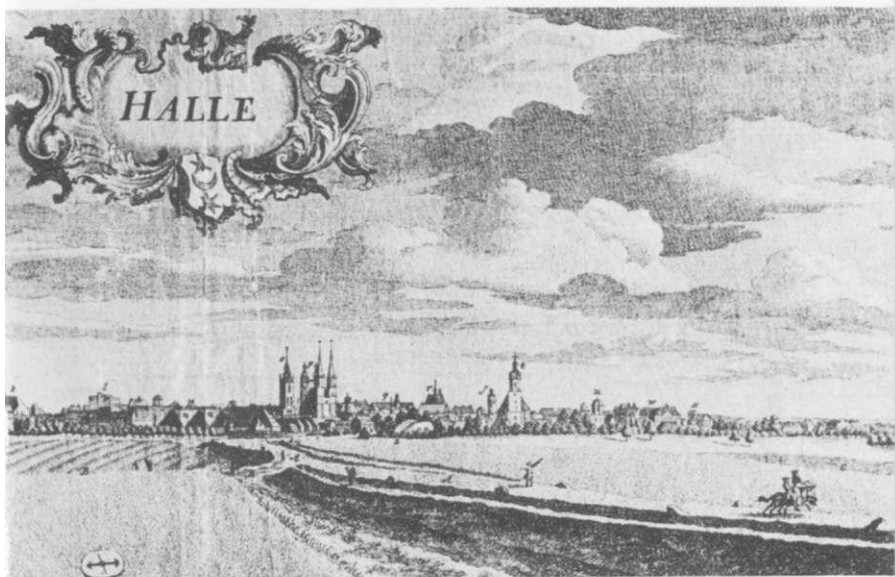
\* Skrzypek Torelli, Antonio Pistoecchi — jeden z mistrzów śpiewu włoskiego, ojciec Attilio Ariosti, Giovanni Bononcini. Steffani napisał dla księżniczki słynne dua, a Corelli dedykował jej swoją ostatnią Sonatę na *skrzypce op. 5*.

"Inauguracja odbyła się 1 VI 1700; wystawiono balet pastoralny Ariostiego. Leibniz asystował na próbie generalnej.

"Wszystko, co opowiadano o jego spotkaniu z Ariostim i Bononcini, jest zresztą legendą. A. Ebert wykazał, że Ariosti przybył do Berlina dopiero w 1697 r., a Bononcini, który przyjechał do Niemiec w listopadzie 1697 r., w Berlinie nie pojawił się przed 1702 r. Aby Haendel mógł go tam spotkać, musiałby wrócić do Berlina w 1703 r. w drodze do Hamburga. Ale wówczas miał 18 lat, zatem legenda o cudownym dziecku odnoszącym zwycięstwo nad dwoma mistrzami włoskimi nie ma podstaw. (A. Ebert: *Attilio Ariosti In Berlin*, Leipzig, 1905).



Ojciec kompozytora — Georg Haendel





Johann Mattheson

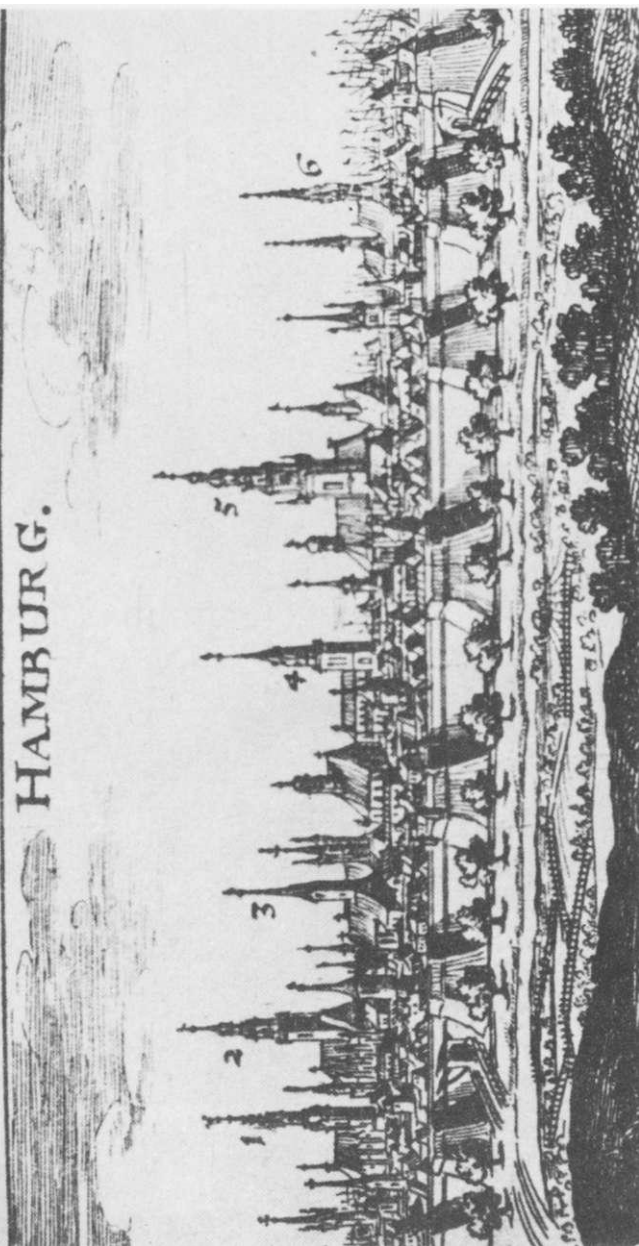


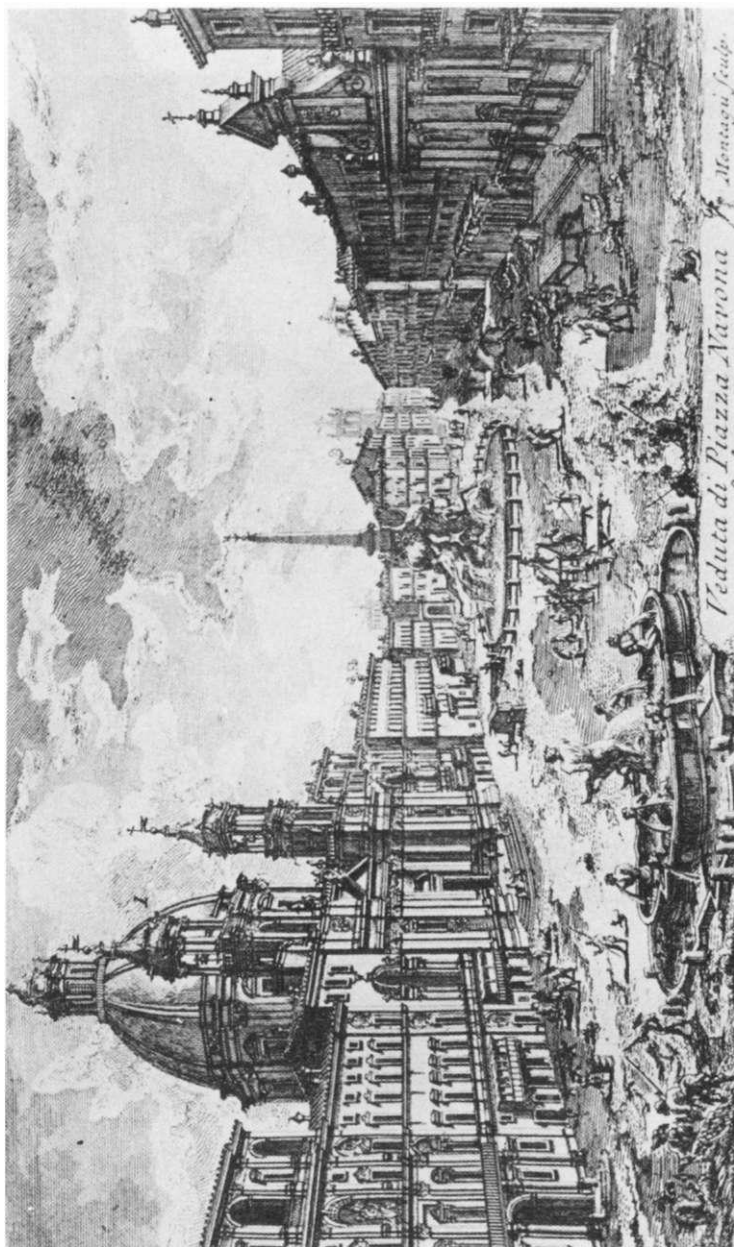
*Haendel — portret Thornhilla*



S. Gertraut. 2. S. Jacob. 3. S. Peter. 4. S. Catharina. 5. S. Nicolaus. 6. S. Michael.

# HAMBURG.





*Veduta di Piazza Navona di Montecap. Sculp.*

Rzym



*Haendel*



*Domenico Scarlatti*



Życie uniwersyteckie w Halle cechowała niesłychana grubiańskość obyczajów. Niemniej istniało tam również intensywne życie myśli i wiary.

Fakultet teologii był ogniskiem pietyzmu<sup>29</sup>. Wielu spośród studentów oddawało się praktykom religijnym, które wprawiały w ekstazę. Haendel, jak zawsze niezależny, stronił zarówno od ordynarnych zabaw, jak i od mistycznych kontemplacji. Był religijny, ale bez sentymentalizmu. Zresztą artyście trudno było porozumieć się z pietystami, których dewocja nastawiała często wrogo do sztuki. Nawet Bach, pietysta z ducha, musiał jawnie występować przeciwko nabożnisiom, którzy w pewnych okolicznościach okazywali się wrogami jego muzyki<sup>30</sup>. Tym bardziej Haendel — nie mający żadnych skłonności do mistycyzmu.

Sprawami religii nie interesował się, tym mniej prawem. A przecież jego mistrzem był najznakomitszy profesor w Niemczech, Christian Thomasius, przeciwnik procesów czarownic<sup>31</sup>, reformator nauki prawa, ten, który wprowadził do niej studia obyczajów germańskich i który nieustannie walczył z grubiaństwem i głupotą panoszącą się na uniwersytetach, z duchem kastowym, pedantyzmem, ignorancją, hipokryzją i okrucieństwem sądowym i religijnym.

Jeśli taka nauka nie była w stanie przyciągnąć zainteresowań Haendla, to z pewnością nie z winy profesora: nie było w całych ówczesnych Niemczech równie żywych wykładów ani niczego, co mogłoby być bardziej zapładniające dla młodego umysłu. Możemy być pewni, że Beethoven nie pozostałby na to obojętny. Ale Haendel był czystym muzykiem, był samą muzyką, nic i nigdy nie mogło odebrać od niej jego myśli. W tym samym roku, w którym

\* Inteligentna polityka elektorów brandenburskich przyciągała na Uniwersytet w Halle najbardziej niezależnych ludzi w Niemczech, którzy gdzie indziej doznawali prześladowań. Tak więc przybyli do Halle pietysi wypędzeni z Lipska. Oddziaływali oni stamtąd na całe Niemcy, Szwajcarię i Holandię. (Volbach: *vie de Haendel*, i Lévy-Brühl: *L'Allemagne depuis Leibniz*, 1890.)

<sup>29</sup> Patrz piękne studia A. Pirro o J. S. Bachu.

<sup>31</sup> Wiadomo, że procesy czarownic były jedną ze zbrodniczych manii owych czasów. Oblicza się na przeszło sto tysięcy liczbę ofiar spalonych na stosie w ciągu wieku. Fryderyk II powiedział: „Jeśli kobiety mogą starzeć się i umierać spokojnie w Niemczech, zawdzięczają to tylko Thomaslusowi”.

chodził na wykłady prawa, otrzymał stanowisko organisty w Halle, i to — mimo że był luteraninem — w kościele wyznania „reformowanego”, gdzie wymagano, aby organista należał do gminy reformowanej. Miał wówczas zaledwie 17 lat<sup>22</sup>. Ten prosty fakt wskazuje, jakim uznaniem jako muzyk cieszył się już wtedy w swym mieście ten młodociany student prawa<sup>23</sup>. Był nie tylko organistą, ale także nauczycielem w gimnazjum kalwińskim; miał tam dwie godziny tygodniowo lekcji muzyki wokalne; zabierał do siebie najzdolniejszych uczniów i tworzył z nich zespoły chóralne i instrumentalne, które występowały w niedzielę w tym czy innym kościele miasta. Musiał także dostarczać repertuaru muzycznego — chorałów, psalmów, motetów, kantat — który zmieniał co niedziela. Doskonała szkoła, by nauczyć się pisać szybko i dobrze. Tam zdobył Haendel swoją płodność twórczą<sup>24</sup>. Z setek kantat, jakie wówczas skomponował, nie zachował żadnej<sup>25</sup>, ale pewne jest, że jego pamięć zatrzymała niejeden pomysł, aby go podjąć w późniejszych kompozycjach, gdyż u niego nigdy nic nie ginęło. Nieustannie, przez całe swe życie, brał na warsztat dawne pomysły, co należy przypisać nie pośpiechowi w pracy, ale jednorodności myśli i potrzebie doskonalenia.

W następnym roku Haendel nie pozostał ani w Domkirche, ani na Uniwersytecie. Pełniąc obowiązki organisty, zdał sobie sprawę ze swej siły twórczej. Nie można już jej było dłużej krępować. Musiał poszukać żywszego środowiska. Opuścił Halle wiosną 1703 roku i kierowany instynktem oraz upodobaniem swego mistrza Zachowa<sup>26</sup>, udał się do Hamburga, miasta opery niemieckiej.

<sup>22</sup> Roczny kontrakt z Domkirche zawarty został 13 III 1702, w miesiąc po zapisaniu się na fakultet prawa.

<sup>23</sup> Telemann, przejeżdżający przez Halle w 1701 r., mówi, że poznał Haendla, który „był tam już ważną i znakomitą osobistością” („Dem damals schon wichtigen Herrn Georg Friedrich Haendel”). Określenie niezwykle w zastosowaniu do 17-letniego chłopca! Słusznie Chrysan-der kładzie nacisk na wczesną dojrzałość Haendla. „Nikt mu w tym nie dorównywał, nawet J. S. Bach, który rozwijał się znacznie wolniej.”

<sup>24</sup> Od wielu już lat komponował „jak diabeł” — tak mówił o sobie.

<sup>25</sup> Przypisywano mu dwa oratoria (bardzo wątpliwe), kantatę *Ach Herr Mich armen Sünder i Laudate Pueri* na sopran solo, które pochodziłyby sprzed Jego wyjazdu do Hamburga.

<sup>26</sup> Alfred Heuss pierwszy wykazał, jak bardzo dramat muzyczny po-

Hamburg był Wenecją Niemiec. Miasto wolne, pozostające na uboczu od wojen, schronienie artystów i wielkich fortun, skład handlowy Europy północnej, miasto kosmopolityczne, gdzie mówiono wszystkimi językami, a zwłaszcza francuskim, pozostawało w stałych stosunkach z Anglią i Włochami, szczególnie zaś z Wenecją, która była dla niego obiektem współzawodnictwa. Poprzez Hamburg torowała sobie drogę do Niemiec myśl angielska. Tam też pojawiły się pierwsze dzienniki niemieckie<sup>17</sup>. Za czasów Haendla Hamburg był wraz z Lipskiem ośrodkiem intelektualnym Niemiec. Nigdzie indziej w Niemczech nie ceniono tak muzyki jak tu<sup>18</sup>; artyści żyli za pan brat z bogatymi mieszczanami. Krzysztof Bernhard, uczeń Schiitza, ufundował tu sławne Collegium Musicum — stowarzyszenie muzyków; i tam także powstał w latach 1677—78 pierwszy niemiecki teatr operowy — nie opera książęca otwarta jedynie dla gości księcia, ale opera publiczna, dostępna dla wszystkich i płatna. Bez wątplenia przykład Włoch przychylił się do tej fundacji wzorowanej na weneckiej.

Ale duch obu tych teatrów był zupełnie odmienny. Gdy Wenecja gustowała w melodramatach fantastycznych, dziwnie inspirowanych mitologią czy historią starożytną, Hamburg, mimo prymitywizmu swego smaku i swobody obyczajów, trzymał się dawnej tradycji religijnej. *Stworzenie świata* Johanna Theilego, ucznia Schiitza, zainaugu-

ciągał Zachowa, który wprowadził go nawet do kościoła. Tak np. jego *IV Kantata: Ruhe, Friede, Freud und Wonne*, bardzo źle osądzona przez Chrysandera, Jest fragmentem z opery fantastycznej, w której widzimy Dawida dręczonego przez moce piekielne. Deklamacja posiada dużo wyrazu, chóry — silny efekt dramatyczny. A zatem kariera dramatyczna Haendla przygotowana była już w Halle i kto wie, czy to nie sam Zachow wysłał go do Hamburga (A. Heuss: FT Wiln. *Zachow als dramatischer Kantaten-Komponist, Zeitschrift der Internationalen Musik-Gesellschaft* [Z.I.M.G.], maj 1909).

<sup>17</sup> Częściowo pod wpływem publikacji angielskich, a zwłaszcza „Spectatora” Addisona (1711). Od 1713 r. wychodzi w Hamburgu „Der Vernünftler”. Gazetę hamburską „Der Patriot” wydaje w latach 1724—1727 Towarzystwo Patriotyczne. Myślano o nakładzie około 400 egzemplarzy. Tymczasem w samej tylko Górnej Saksonii subskrybowano na 5 000.

<sup>18</sup> Około 1728 r. muzyka świecka liczyła tam 50 mistrzów i 150 profesorów. Natomiast muzyka religijna miała tu znacznie słabszą obsadę niż w większości dużych miast Niemiec północnych.



rowało przedstawienia Opery Hamburskiej w 1678 roku, a od 1678 do 1692 roku grano tam wiele dramatów religijnych: jedne o charakterze alegorycznym, inne — inspirowane Biblią; w niektórych z nich widać już kielkujące jakby oratoria Haendla<sup>99</sup>. Jakkolwiek słabe były te sztuki muzyczne, szły one drogą, która wiodła do prawdziwego teatru niemieckiego. Zdaje się, że to było celem jednego z poetów, pastora Elmenhorsta, który chciał operze religijnej nadać wartość formy sztuki klasycznej<sup>100</sup>. Niestety, duch obywatelski zanikał, bodźce religijne mocno osłabły, zachowały się jedynie u mniejszości, gdzie wiara nabrała charakteru agresywnego, jak to bywa wtedy, gdy czuje się mniej silna. W społeczności hamburskiej powstały dwa stronnictwa: jedno, liczniejsze, znudzone religią, chciało bawić się w teatrze; drugie, religijne, odżegnywało się od opery, uważając ją za dzieło szatana, *opera diabolica*<sup>101</sup>. Walka między tymi dwiema frakcjami była zażarta. W tych warunkach opera religijna musiała nieuchronnie ulec zagładzie. Tak się też stało. Ostatnie przedstawienie miało miejsce w 1692 roku. Gdy Haendel przybył, panowała już niepodzielnie *opera diabolica*, ze swymi ekstrawagancjami i rozwiązłością.

Pisałem gdzie indziej<sup>102</sup> o tym okresie teatru hamburskiego, którego złoty wiek przypadł właśnie na lata 1692—1703. Wiele przyczyn złożyło się na to, aby w Hamburgu powstał dobry teatr operowy: pieniądze, mecenas i skłonni je dawać, doskonały, jakkolwiek nieliczny zespół instrumentalny, dość zaawansowana sztuka inscenizacyjna, bogactwo dekoracji i maszyn, renomowani poeci, muzycy wysokiej wartości, i — co rzadkie — poeci i muzycy, którzy rozumieli się wzajem, *die sich wohl verstanden*, jak powiada Mattheson. Poeci nazywali się: Bressand de Wolfenbüttel, który czerpał pomysły z teatru francuskiego, i Christian Postel, którego Chrysander nazywa, z dużą dozą uprzejmości, niemieckim Metastazjem. Najsłabiej przedstawiał się śpiew. Przez długi czas Opera Hamburgska nie miała zawodowych śpiewaków; role były obsadzone

<sup>99</sup> *Narodzenie Chrystusa*, Michał i Daurfd, Estera.

<sup>100</sup> *Dramatologia antigua-hodierna*, 1688.

<sup>101</sup> *Theatromachia oder die Werke der Finsterniss (Potęga piekiel Antona Reisera*, 1682.

<sup>102</sup> *Histoire de l'Opéra avant Lully et Scarlatti*, 1895; s. 217—222.

przez studentów, rzemieślników, szewców, krawców, owocarzy, dziewczęta miernego talentu i wątpliwej konduity. Na ogół rzemieślnicy uważali za bardziej stosowne sami śpiewać role kobiet. Mężczyźni czy kobiety — wszyscy byli zupełnymi ignorantami w muzyce. Na szczęście około 1693 roku Opera w Hamburgu została całkowicie przekształcona przez wielkiego „Kapellmeistra” Sigismonda Coussera, którego reformy opierały się, jeśli chodzi o orkiestrę, na wzorach francuskich, a jeśli chodzi o śpiew — na włoskich. Uosobieniem Francji był dlań, jak dla wszystkich muzyków cudzoziemskich, Lully. Cousser był jego uczniem przez sześć lat w Paryżu. Włochy reprezentował wybitny artysta Agostino Steffani, rodem z Republiki Weneckiej, zamieszkały w Hanowerze, gdzie w latach 1689—96 wystawił 10 oper.

Te dwa wzory, włoski i francuski, oraz przykład samego Coussera, przyczyniły się do uformowania najlepszego muzyka Opery Hamburgskiej, Reinharda Keisera, człowieka, który — przy wszystkich brakach charakteru i być może dostatecznej wiedzy — posiadał z pewnością wielki talent «.

Kiedy Haendel przybywa do Hamburga, Keiser nie ma jeszcze trzydziestu lat, ale cieszy się już pełnią sławy. „Kapellmeister” Opery Hamburgskiej, od końca 1695 roku, a następnie dyrektor teatru, od końca 1702 roku, niezwykle zdolny, ale o kulturze powierzchownej i bezładnej, goniący za rozrywkami, lekkomyślny, był niepodzielnym władcą opery niemieckiej, typowym artystą tej epoki kipiącej zmysłowym życiem i opętanej żądzą uciech.

W pierwszych operach Keisera wykazano wpływ Lully'ego<sup>14</sup> i Steffaniego<sup>15</sup>. Ale jego osobowość łatwo rozpoznać pod tymi naleciałościami. Miał bardzo wyostrzone

<sup>14</sup> Reinhard Keiser urodził się w 1674 r. w Teuchern pod Weissenfels, zmarł w 1739 r. w Kopenhadze. Patrz H. Leichtentritt: *R. K. in seinem Opem*, 1901, Berlin; W. Kleefeld: *Das Orchester der ersten deutschen Oper*, Berlin 1898; F. A. Voigt: *R. K. (w Vtertjahrsschrift für Musikwissenschaft, 1890). Oktawla i Krezus* Keisera miały powtórne wydania.

<sup>15</sup> W uwerturach trzyczęściowych, z francuskimi oznaczeniami: *uitement, lentement*. Także w preludiach instrumentalnych i, być może, w tańcach.

<sup>16</sup> Szczególnie w dwóch o charakterze nieco kontrapunktycznym.

poczucie barwy instrumentalnej. Różnił się tym znacznie od lullystów, którzy raczej nie doceniali możliwości ekspresyjnych orkiestry i zawsze byli gotowi je poświęcić, oddając prymat głosowi<sup>46</sup>. Wierzył, podobnie jak jego wielbiciel i komentator Mattheson, że można wyrażać uczucia za pomocą samej tylko orkiestry<sup>47</sup>. Co więcej, był mistrzem recytatywu. Można powiedzieć, że stworzył recytatyw niemiecki. Przykładał doń najwyższą wagę, mówiąc, że „ekspresja w recytatywie wymaga często tyleż zachodu od inteligentnego kompozytora, co wymyślenie melodii”<sup>48</sup>. Starał się oznaczać dokładnie akcent, przestankowanie, oddech, ale nigdy kosztem piękna muzycznego. Jego recytatyw *arioso*, pośredni między recytatywem oratoryjnym Francuzów i recytatywem *secco* Włochów, był jednym z wzorów recytatywu dla Bacha<sup>49</sup>; i nawet już po Bachu i Haendlu Mattheson obstawał przy zdaniu, że Keiser jest mistrzem w tym rodzaju.

Ale najwspanialszym darem Keisera była jego inwencja melodyczna. Pod tym względem można by go uznać za jednego z najświetniejszych artystów niemieckich, za Mozarta pierwszej połowy XVIII wieku. Głównym przedmiotem jego inspiracji był świat uczuć. Jak mówił Mattheson:

„Czy bohaterem jest orkiestra?” — pyta teoretyk lullyzmu, Lecerf de la Viéville. — „Nie, śpiewak... A zatem, niech śpiewak sam postara się mnie wzruszyć i niech nie składa starania o to na orkiestrę, która występuje tu tylko z łaski i przez przypadek. «Si vis me fieri...»” (*Comparaison de la Musique italienne et de la Musique française*, 1705).

„Można doskonale wyrazić zwykłymi instrumentami — mówi Mattheson — wielkość duszy, miłość, zazdrość itd. i oddać wszystkie skłonności serca za pomocą prostych akordów i ich połączeń — bez słów, tak aby słuchacz mógł uchwycić i pojąć tok, sens, myśl dyskursu muzycznego, jakby to było wyrażone prawdziwą mową.” (*Die neueste Untersuchung der Singspiele*, 1744.)

Przedmowa do *Componimenti Musicati* 1706 r. Mattheson, przedsadzając jeszcze, mówił, że „aby dobrze skomponować jeden recytatyw — biorąc pod uwagę uczucia i krój zdania, jak to czynił Keiser — trzeba większej umiejętności i zręczności niż do skomponowania dzieściu arii na zwykłą modłę”.

Porównaj z recytatywami pierwszych wielkich kantat Bacha: *Aus der Tiefe, Gottes Zeit*, z lat od 1709 do 1712—14, takie recytatywy, jak z *Oktawil* Keisera (1705), szczególnie z aktu II — *Hintueg, du Dornen seliurangre Krone*. Linie melodyczne, modulacje, harmonie, krój zdań, kadencje — wszystko to jest bardziej jeszcze w stylu Bacha niż Haendla.

„jego prawdziwą naturą była czułość, miłość... Od początku do końca swej kariery umiał oddawać lubie uczucia z tak wyśmienitą naturalnością, że nikt nie przeszedł go w tej sztuce". Jego styl melodyczny, o wiele bardziej zaawansowany od stylu Haendla, nie tylko w tym okresie, ale i we wszystkich późniejszych, jest swobodny, wyzbyty wszelkich cech stylu kontrapunktycznego; omijając Haendla, wiąże się z Hassem, który z niego czerpał, z symfoniczami mannheimskimi i z Mozartem. Nigdy Haendel, większy od niego i doskonalszy, nie posiadał tej idealnej naturalności, jaką tchną melodie Keisera, owej świeżej woni polnego kwiatu<sup>10</sup>. Keiser miał wycucie piosenki ludowej i scen wiejskich<sup>11</sup>. Ale umiał też wznosić się na szczyty tragedii klasycznej i niektóre z jego arii, pełne wzniosłego bólu, wydają się być pisane ręką Haendla<sup>12</sup>.

Niejedną więc naukę i wzór zawdzięcza Haendel Keiserowi, także i później nie wahał się czerpać u niego natchnienia<sup>13</sup>. Ale Keiser dawał mu także złe przykłady. Najgorszym z nich było wyparcie się języka ojczystego. Dopóki na czele Opery Hamburgskiej stali Postel i Schott, zachowywano pewną powściągliwość wobec języka włoskiego<sup>14</sup>, ale gdy tylko dyrektorem został Keiser, wszystko się zmieniło. W swym *Klaudiuszu* z 1703 roku dokonał pierwszej barbarzyńskiej próby pomieszania tekstów włoskich z niemieckimi. Była to u niego zwykła fanfaronada wirtuozowska, mająca wykazać — jak to daje do zrozumienia w swej przedmowie — że jest zdolny pobić Włochów na ich własnym gruncie. Nie zastanawiał się wcale, czy to nie przyniesie szkody operze niemieckiej. Haendel poszedł za jego przykładem, mieszając w swych

<sup>10</sup> Patrz w *Krezusie* (1711) aria Elmiry z fletem, przywodząca na myśl analogiczną arię w *Echu* i *Narcyzie* Glucka.

<sup>11</sup> W tym rodzaju Jedna ze scen w *Krezusie* jest małym arcydziełem w stylu pastoralnym z końca XVIII w. i prawie beethovenowskim.

<sup>12</sup> Na przykład śpiew jeńca Krezusa, który przypomina niektóre arie z *Mesjasza*.

<sup>13</sup> Wystarczy zacytować jeden przykład — arię Oktawii z dwoma *flûtes douces*: *Walle! nicht zu laut*, jedną z najpoetyczniejszych arii Keisera, którą Haendel używał wielokrotnie w swoich dziełach, a nawet w *Actsie* i *Galatei* z 1720 r.

<sup>14</sup> Postel, który używał siedmiu języków w prologach do swych librett, przeciwstawiał się temu pomieszaniu w utworach poetyckich: „ponieważ to, co stanowi ozdobę uczonego — mówił — szpeci poezję”.

pierwszych operach arie w języku włoskim z ariami do słów niemieckich<sup>55</sup>; później będzie już pisał tylko opery włoskie i odtąd jego teatr muzyczny straci związek ze swą ziemią i narodem. A karą za ten błąd będzie zapomnienie, jakiemu ulegną w Niemczech opery Keisera, a nawet Haendla, mimo geniuszu ich obu twórców.

Haendel przybył do Hamburga latem 1703 roku. Można go sobie wyobrazić w tym okresie życia tak, jak go przedstawia portret malowany przez Thornhilla, znajdujący się w Fitzwilliam Museum w Cambridge: twarz pociągła, spokojna, trochę końska, oczy szeroko rozwarte i poważne, nos duży i prosty, wysokie czoło, energiczne usta o wydatnych wargach, policzki i podbródek już nieco pełne; wyprostowany, głowa bez peruki i przykryta beretem na sposób Wagnera. „Był pełen mocy i dobrej woli.”<sup>56</sup>

Pierwszy, z którym zawarł znajomość w Hamburgu, to — Johann Mattheson.

Mattheson, liczący wówczas 22 lata — o cztery lata więcej niż Haendel<sup>57</sup> — pochodził z bogatej rodziny hamburskiej. Był wszechstronnie wykształcony: mówił po angielsku, włosku i francusku, skończył prawo, znał dogłębnie muzykę, umiał grać na wszystkich prawie instrumentach, pisał opery — teksty i muzykę, i sam w nich występował. A przede wszystkim miał się stać wielkim teoretykiem i najtęższym krytykiem muzycznym Niemiec.

Pomimo wygórowanej miłości własnej i niesprawiedliwości popełnianych w uniesieniu, był umysłem mocnym, zdrowym i uczciwym, rodzajem Boileau czy Lessinga muzyki, na pół wieku przed *Dramaturgią*. Z jednej strony zwalczał w imię natury rutynę scholastyczną i naukę abstrakcyjną. Jego dewizą było: „muzyką jest to, co pięknie brzmi” (*Musik müsse schön klingen*)<sup>58</sup>; przyczynił się

<sup>55</sup> Niektóre opery niemieckie mieszały z sobą hochdeutsch, plattdeutsch, francuski i włoski.

<sup>56</sup> Mattheson.

<sup>57</sup> Urodził się w Hamburgu w 1681 r. i tam umarł w 1764 r. Patrz L. Meinardus: *J. Mattheson und seine Verdienste um die deutsche Tonkunst*, 1870, i H. Schmidt: *J. Mattheson, ein Förderer der deutschen Tonkunst*, 1887, Leipzig.

<sup>58</sup> Zaatakował on gwałtownie w *Vollkommener Kapellmeister* (1739) „pitagorejczyków” (przywódca ich był Lorenz Christoph Mizler z Lip-

do porzucenia przestarzałych teorii (solmizacji, trybów kościelnych) i do skryształowania się obecnego systemu".

Z drugiej strony był obrońcą sztuki i ducha niemieckiego. Jak Lessinga, cechował go zapał patriotyczny, surowa niezależność, bezwzględna szczerłość, tyle że miał w sobie więcej brutalnej popędliwości. Wszystkie jego książki krzyczą: *Fuori barbari!*<sup>60</sup> Jedną z jego prac nosi tytuł: *Patriota muzyczny* (*Der musikalische Patriot*, 1728). W 1722 roku założył pierwsze niemieckie czasopismo muzyczne „*Critica Musica*”<sup>61</sup> i przez całe swoje życie prowadził zażartą walkę o zdrowy rozsądek i dobrą, inteligentną muzykę, muzykę, „która przemawia do serca, a poprzez słuch wzrusza i krzepi duszę człowieka rozumnego pięknymi myślami i melodiami”<sup>62</sup>. Muzykę pojmował jak swego rodzaju reli-

ska), którzy usiłowali podporządkować muzykę matematyce i rozumowi. Wraz z „arystokseńczykami” (harmonistami) chciał wyrwać muzykę z „żelaznej obręczy, z rąk szkieletu martwej wiedzy i scholastyki”. Jego prawem było ucho. „Pozostaw balast swej sztuki raczej w domu, niżby ucho miało cierpieć w czymkolwiek. To, o czym natura i doświadczenie pouczają cię, że jest dobre — rób, graj, śpiewaj; że jest złe — unikaj, usuwaj” (*Das Forschende Orchester*). Scholastyce przeciwstawił płodną i żywą naukę harmonii (*Harmonische Wissenschaft*); żądał, aby była wykładana na uniwersytetach, i chciał zostawić w legacie pieniądze na ufundowanie katedry dla lektora muzyki w gimnazjum swego miasta.

»> Szczególnie w *Das Neueröffnete Orchester* (1713), *Das Beschützte Orchester* (1717), *Das Forschende Orchester* (1731). O najbogatszym z jego pism teoretycznych: *Der Vollkommene Kapellmeister* (1739), można powiedzieć, że dziś jeszcze mogłoby stanowić podstawę dla estetyki muzyki i że z tego dzieła wywodzi się znaczna część naszej muzykologii.

•° Odradzał on niemieckim muzykom wyjazd do Włoch, skąd wracało „tyle gęsi zdobnych w pawie pióra, chcę powiedzieć: z wieloma ukrytymi brakami i nieznośną zarozumiałością”. Wyrzucał Niemcom, że nie popierają bardziej narodowych muzyków, którzy gnuśniej zgnębieni (*Vollfc. Kapeilm. i „Critica Musica*”).

<sup>61</sup> 24 zeszyty miesięczne, które pojawiały się z przerwami od maja 1722 do 1725 r. (Hamburg). Zawierały polemiki muzyczne, korespondencje i wywiady z muzykami, analizy książek i utworów, masę wiadomości o ostatniej operze, ostatnim koncercie, o życiu muzyków, o nowym klawesynie, o śpiewaczkach itd. Znajdujemy tam przede wszystkim poważne krytyki muzyczne, najdawniejsze, być może, jakie istnieją. Szczegółowa analiza Pasji toedtg ŚUJ. *Jana Haendla* póżosiła sławna jeszcze wtedy, kiedy sama *Pasja Haendla* została już zapomniana. „Jest to, być może — mówił Marburg w 1760 r. — pierwsza dobra krytyka, jaką napisano o muzyce chóralnej, odkąd muzyka chóralna istnieje.”

" „*Critica Musica*”.

gię<sup>63</sup>. Jego rozległa kultura, znajomość teorii artystycznych przeszłości, obeznanie z najważniejszymi dziełami Włoch i Francji, stosunki z głównymi mistrzami niemieckimi — Keiserem, Haendlem, Bachem, jego bogate doświadczenie praktyczne, ostry zmysł krytyczny, gorący patriotyzm, zdrowy i wyborny język, wszystko to predestynowało go na wielkiego wychowawcę muzycznego Niemiec, jakim był w istocie. W ogólnym rozproszeniu ówczesnych artystów niemieckich, pośród kameleonowości ich dzieł, którym brakowało gruntu w centralizmie politycznym i które ulegały fluktuacjom smaku małych miast i małych dworów, Mattheson sam jeden, w ciągu prawie pół wieku, był trybunem muzyki niemieckiej, mózgiem, gdzie koncentrowały się jej myśli przychodzące ze wszystkich zakątków kraju i skąd promieniowały z kolei na cały kraj. W ten to sposób zachowały się idee Keisera, który bez niego popadłby w zapomnienie, nie pozostawiając żadnego śladu; w ten sposób od zatopienia w niepamięci ocalały dla nas liczne wspomnienia, bezcenne dla historii muzyki XVIII wieku, które Mattheson zebrał i opublikował w swej monumentalnej *Ehrenpforte*<sup>64</sup>. Oddziałal potężnie na swoją epokę. Jego książki ustanawiały prawa dla kapelmistrzów, kantorów, organistów i profesorów.

Jego krytyki i rady odnoszące się do stylu śpiewu i gry aktorów były nie mniej cenne. Miał wyczucie teatru. Do magał się na scenie życia, akcji. Przypisywał wielkie znaczenie pantomimie, „która jest niemą muzyką”<sup>65</sup>. Zwalczał beznamiętną lub nieinteligentną grę śpiewaków i chórzystów niemieckich i chciał, aby kompozytor pisząc, myślał zawsze o grze aktorów. „Znajomość gry fizjonomii aktorów na scenie — mówił — bywa często źródłem dobrych pomysłów muzycznych.”<sup>66</sup>

· „Kiedy myślę «Tondichter» (poeta muzyczny) — mówił — myślę o czymś więcej niż o wielkim moralisście czy wielkim myślicielu... Niedgdyś muzycy byli poetami i prorokami.” A gdzie indziej znów: „Właściwością muzyki jest, że pośród wszystkich nauk jest ona szkołą uczciwości” (Voll/c. Kapellm.).

" Grundlagen einer Ehrenpforte, toorin der tüchtigsten Kapellmeister, Komponisten, Muslkgelehrten, Tonfcünstler, etc. Leben, Werke, Verdienste, etc., erscheinen sollen, 1740.

<sup>63</sup> Vollkommener Kapellmeister, 1739. Poświęca on w tej pracy bardzo ważne studium temu, co nazywa „Hypokritik” (pantomima).

<sup>64</sup> Ibid.

Były to poglądy prawdziwego człowieka teatru<sup>47</sup>. Zresztą Mattheson był za bardzo muzykiem, aby podporządkowywać muzykę słowu. Starał się je łączyć, zachowując niezależność każdej z nich z tym, że dawał przewagę duszy nad ciałem, melodii nad słowem. „Słowa — pisał — są ciałem mowy. Myśli są jej duszą. Melodia jest złotym słońcem dusz [*goldene Sonne dieser Seelen*], cudowną atmosferą, która je spowija.”

To, cośmy tu powiedzieli, daje dostateczne pojęcie o tym wielkim krytyku, inteligentnym i nieustraszonym, który obok wielu błędów posiał wiele prawd. Pozwala też wyobrazić sobie, jakie znaczenie musiało mieć dla młodego Haendla spotkanie z takim przewodnikiem, mimo że obaj byli zanadto oryginalni i zanadto dumni, aby ich związek mógł być długotrwały.

W Hamburgu Mattheson świadczył Haendlowi honory gospodarza. Wprowadził go do opery, na koncerty; dzięki niemu Haendel wszedł po raz pierwszy w stosunki z Anglią, która miała stać się jego drugą ojczyzną<sup>48</sup>. Doksztalcali się wzajem; Haendel był już „wyjątkowo mocny w grze na organach i kontrapunkcie, szczególnie *ex tempore* (w improwizacji)”, dzielił się swymi umiejętnościami z Matthesonem, który w zamian pomagał mu w doskonaleniu stylu melodycznego. Haendel, jeśli wierzyć Matthesonowi, był słabym melodystą. „Pisał wówczas bardzo długie, długie arie (*sehr lange, lange Arien*) i nie kończące się kantaty, niezręczne i bez smaku, ale o doskonałej harmonii.”<sup>49</sup> Jest rzeczą znamioną, że melodia nie była u Haendla,

<sup>47</sup> W teorii, chociaż nie w praktyce, gdyż jego opery są mierne. Zresztą szybko zniechęca się do teatru. Ogarnęły go skrupuły religijne. Chciał najpierw oczyścić operę, uczynić z teatru coś poważnego i zbożnego („*ernsthafte und heiliges*”), co oddziaływałoby na masy pouczająco i umoralniająco (*Musikalischer Patriot*, 1728). Potem spostrzegł się, że Jego koncepcja opery umoralniającej i budującej nie ma żadnych szans realizacji. Wówczas przestał się nią interesować i nawet w 1750 r. cieszył się z ostatecznego upadku opery w Hamburgu.

<sup>48</sup> Mattheson, który władał doskonale angielskim i który został wkrótce sekretarzem poselstwa angielskiego, a następnie tymczasowym rezydentem, przedstawił Haendla ambasadorowi angielskiemu Johnowi Wyche'owi; ambasador powierzył obu muzykom naukę swego syna.

<sup>49</sup> *Ehrenpforte*. Telemann, współuczeń Haendla, mówi również, iż „stale pracowali nad melodią — Haendel i on”.



który dziś wydaje nam się geniuszem melodycznym, czymś przyrodzonym. Ale nie należy sądzić, że piękne i proste melodie przychodzą bez pracy geniusza. Melodie Beethovena, które wydają się najbardziej spontaniczne, kosztowały go często całe lata pracy, wewnętrznego dojrzewania. I jeśli Haendel doprowadził do potęgi swą ekspansję melodyczną, to po latach surowej dyscypliny, w czasie których, niczym terminator cyzelerski, uczył się modelowania pięknych form i usuwania z nich wszystkiego, co skomplikowane lub wulgarne.

Haendel i Mattheson żyli przez kilka miesięcy w braterskiej zażyłości<sup>70</sup>, prowadzili wspólny stół i w lipcu i sierpniu 1703 roku odbyli wspólnie podróż do Lubeki, aby usłyszeć tam organistę Dietricha Buxtehudego<sup>71</sup>. Buxtehude myślał o wycofaniu się i poszukiwał następcy. Obaj młodzieńcy byli zachwyceni jego talentem, ale nie ubiegali się o sukcesję: aby odziedziczyć organy, trzeba było bowiem poślubić córkę<sup>72</sup>, „na to zaś ani jeden, ani drugi — powiada Mattheson — nie miał najmniejszej ochoty”. W dwa lata później mogliby spotkać na drodze do Lubeki innego muzyka, udającego się jak oni z wizytą do Buxtehudego, ale nie powozem, lecz skromnie, na piechotę — J. S. Bacha<sup>73</sup>.

Nic nie pozwala tak dobrze odczuć znaczenia Buxtehudego w muzyce niemieckiej, jak owa siła przyciągania ludzi, którzy mieli panować nad sztuką niemiecką XVIII wieku. A. Pirro od dawna zwracał uwagę na jego wpływ w stylu organowym J. S. Bacha. Sądzę, że na styl orato-

<sup>70</sup> Z protekcyjnalnym odcieniem ze strony Matthesona. w pierwszych miesiącach Haendel nie myślał się obrażać. Ton listów, jakie do niego pisał jeszcze w marcu 1704 r., był pełen szacunku. W istocie, Mattheson był wówczas bardziej od niego zaawansowany i stał wyżej w hierarchii społecznej.

<sup>71</sup> Patrz w Ehrenpforte opis tej podróży i szaleństw, jakie obaj weseli towarzysze wyprawiali w drodze. Buxtehude był Duńczykiem urodzonym w Helsingor w 1637 r. Osiedlił się w Lubece, gdzie od 30. roku życia aż do śmierci w 1707 r. pełnił funkcje organisty w Marienkirche.

<sup>72</sup> Przyjęło się, że organy w kościele obejmowano razem z córką lub wdową po organiście. Sam Buxtehude, dziedzicząc po organiście Tunderze, poślubił jego córkę.

<sup>73</sup> Bach przybył do Lubeki w październiku 1705 r.; zamiast czterech tygodni, jak zamierzał, spędził tam cztery miesiące, co omal nie kosztowało go utraty miejsca w Arnstadt.

ryjny Haendla wpływ był nie mniejszy, choć całkiem innego rodzaju<sup>74</sup>.

Buxtehude dawał w Marienkirche na życzenie gildii kupców lubeckich, rozmiłowanych w muzyce<sup>75</sup>, sławne *Abendmusiken*, koncerty wieczorne, które odbywały się w niedziele między świętym Marcinem a Bożym Narodzeniem<sup>76</sup>. Jego kantaty, a liczba ich jest znaczna<sup>77</sup>, zostały skomponowane na te właśnie okazje. Pisząc dla publiczności koncertowej, nie zaś dla potrzeb kościelnych, musiał się liczyć z tym, żeby muzyka jego była dostępna dla wszystkich. Haendel znalazł się później w podobnej sytuacji i ta sama konieczność miała ich obu doprowadzić do podobnej techniki. Buxtehude usuwa ze swej muzyki zbyt skomplikowaną polifonię, która była przeziębieniem jego królestwem<sup>78</sup>. Zostawia w niej jedynie to, co jasne, silne, szeroko zarysowane, a nawet sceniczne. Świadomie zuboża swą muzykę na rzecz koncentracji i to, co traci z bogactwa środków, wyrównuje intensywnością. Homofoniczny niemal charakter zapisu, czystość pięknych rysunków melodycznych o wyrazistości ludowej<sup>79</sup>, natarczywość rytmów i fraz powtarzających się i przenikających do umysłu w sposób obsesyjny — oto rysy prawdziwie haendlowskie. Ten sam triumfalny przepych całości, sposób malowania światła i cienia szerokimi pociągnię-

<sup>74</sup> Utwory organowe Buxtehudego zostały wydane przez Spitte i Maxa Seifferta w dwóch tomach u Breitkopfa (patrz krótkie, ale treściwe studium A. Pirro w jego książeczce *Orgue de J.-S. Bach*, Paryż 1895, i Max Seiffert: *Buxtehude, Haendel, Bach w Jahrbuch Peters*, 1902). Wybór kantat, nieco za szczupły, wydano w jednym z tomów *DDT*. A. Pirro przygotowywał dużą pracę o Buxtehudem.

<sup>75</sup> Zwłaszcza od 1693 r.

<sup>76</sup> Godna uwagi jest rola tych wolnych miast, Hamburga, Lubeki — miast inteligentnych i przedsiębiorczych kupców — w historii muzyki niemieckiej. Podobnie jak w malarstwie, a nawet muzyce włoskiej — rola Wenecji i Florencji.

<sup>77</sup> Zachowało się 150 manuskryptów w bibliotekach Lubeki, Uppsali, Berlina, Wolfenbüttel i Brukseli.

<sup>78</sup> Muzyka organowa świadczy, iż był mistrzem w tym rodzaju.

<sup>79</sup> Patrz przejmująca uczuciowość i słodczy melodyjna kantaty *Alles was Ihr mit Worten oder Werken* oraz tragiczna wzniosłość, uzyskana prostymi środkami, wspaniałej kantaty *Gott hilf mir*.

<sup>80</sup> Na 167 stronie Denfemflerou) znajduje się Alleluja Buxtehudego (na 2 clarini, 2 skrzypiec, 2 altówki, *violone*, organy i pięć grup wokalnych), napisane w czystym, i to najlepszym stylu Haendla.

ciami<sup>80</sup>. Jest to w najwyższym stopniu, podobnie jak sztuka Haendla, muzyka przeznaczona dla całego narodu.

Wiele jednak czasu minie, zanim Haendel skorzysta z wzorów Buxtehudego. Po powrocie z Lubeki zdawał się nie myśleć już o nich. Nie były one jednak dlań stracone. W jego pamięci nigdy nic nie ginęło.

Z końcem sierpnia 1703 roku Haendel wszedł jako drugi skrzypek do orkiestry hamburskiej. Lubił żartować sobie z ludzi i udawać głupszego, niż był. „Zdawać by się mogło — powiada Mattheson — że nie umie zliczyć do pięciu, taki był z niego ścichapęk.”<sup>81</sup> Tego roku opera w Hamburgu grała *Klaudiusza* Keisera. Jego fragmenty zapisały się w pamięci Haendla<sup>82</sup>.

Po skończonym sezonie Mattheson wyruszył w podróż do Holandii — Haendel skorzystał więc z nieobecności swego młodego mentora, żeby się usamodzielnic. Zawarł znajomość z Postelem, starym poetą, chorym i gnębionym skrupułami religijnymi, który zrezygnował z pisania librett operowych, pragnąc tworzyć nabożne dzieła. Postel dostarczył tekst *Pasji według św. Jana*, do której Haendel napisał muzykę i która została wykonana podczas wielkiego tygodnia 1704 roku<sup>83</sup>. Mattheson, dotknięty niefrasobliwością, z jaką protegowany obszedł się bez jego rad, skrytykował muzykę surowo, ale nie bez słuszności<sup>84</sup>. Pomimo skoncentrowanej emocji, jaką odznaczają się niektóre strony, i dramatycznych chórów utworowi brak jeszcze pewności, a często smaku.

Od tego momentu skończyła się piękna harmonia panująca między Haendlem a Matthesonem. Haendel miał świadomość swego geniuszu i nie chciał dłużej znosić pro-

<sup>80</sup> Mattheson dorzuca: „Wiem z całą pewnością, że jeśli przeczyta te kartki, będzie się śmiał w duchu, gdyż jawnie śmieje się rzadko”.

<sup>81</sup> Między innymi motyw melodii menueta, który podjął dosłownie w menuecie swej uwertury do *Samsona*.

<sup>82</sup> W tym samym tygodniu Keiser i poeta Hunold wystawili inną pasję: *Der Blutige und Sterbende Jesus* (Jezus *krwawiący i umierający*), która wywołała skandal, ponieważ potraktowali oni temat na sposób operowy, usuwając chóry, śpiewy religijne, postać Ewangelisty i jego opowiadanie. Haendel i Postel, bardziej roztropni, znieśli tylko kantyczki, ale zachowali tekst Ewangelisty.

<sup>83</sup> Tę krytykę, napisaną z pewnością w 1704 r., podjął Mattheson w swym piśmie muzycznym „*Critica Musica*” w 1725 i jeszcze w dwadzieścia blisko lat później w *Vollkommener Kapellmeister* w 1740 r.

tekcjonalnego tonu Matthesona. Inne wydarzenia pogłębiły jeszcze ten rozdzwięk i niewiele brakowało, by kłótnia, jaka w jego następstwie wybuchła między nimi, nie skończyła się fatalnie<sup>55</sup>. Na skutek sprzeczki w operze, 5 grudnia 1704 roku, doszło do pojedynku na placu targowym w Hamburgu, w którym Haendel omal że nie został zabity; szpada Matthesona złamała się na dużym metalowym guziku zdobiącym surdut przeciwnika. Po czym obaj uścisnęli się i pogodzeni przez Keisera, wzięli udział w próbach *Almiry*, pierwszej opery Haendla<sup>56</sup>.

Premiera odbyła się 8 stycznia 1705 roku. Sukces był nadzwyczajny. Druga opera, *Nero*<sup>57</sup>, wykonana 25 lutego, miała nie mniejsze powodzenie. Nazwisko Haendla nie schodziło z afisza operowego przez cały sezon zimowy. Był to piękny debiut. Zbyt piękny. Keiser stał się zadowolony.

Opera Hamburgska chyliła się ku upadkowi. Keiser prowadził ją beztrudno do bankructwa. Wiódł życie rozwiązłe-

<sup>55</sup> Obaj młodzieńcy byli obarczeni edukacją syna ambasadora angielskiego: Mattheson w charakterze guwernera, Haendel — metra muzyki. Mattheson, wykorzystując przewagę sytuacji, dał mu upokarzającą reprimendę. Haendel zemścił się wystawiając go na śmieszność. W Operze dawano właśnie Kleopatry Matthesona, który sam dyrygował orkiestrą przy klawesynie i grał rolę Antoniusza. W czasie występu przy klawesynie zastępował go Haendel, ale — ponieważ Antoniusz umierał na pół godziny przed końcem spektaklu — Mattheson w kostiumie teatralnym spieszył z powrotem do klawesynu, by nie ominąć końcowych owacji. Haendel, który podczas dwóch przedstawień zgadzał się na tę małą komedię, na trzecim przedstawieniu odmówił Matthesonowi ustąpienia miejsca przy klawesynie. Przy wyjściu doszło do rękoczynów. Historię tę opowiedział w sposób dość zagmatwany Mattheson w *Ehrenpforte* oraz *Mainwaring*, który znalazł od Haendla.

<sup>56</sup> *Der in Krohnen erlangte Glücks-Wechsel oder Almira, Königin von Castilien* (*Zmienne koleje losu królów czyli Almira, królowa Kastylii*). Libretto zaczerpnął z komedii Lopego de Vega niejaki Feustking. Chrysander opowiada o jego skandalicznym życiu i wojnie na plugawe pamflety z Bartholdem Feindem z powodu tej sztuki. Muzykę do *Almiry* miał pisać Keiser, ale będąc zbyt zajęty interesami i przyjemnościami — przekazał libretto Haendlowi.

Raz jeszcze przypominam, że szczupłość tej książki nie pozwala mi na analizę oper Haendla. Szczegółową ich analizę przeprowadzę w innej książce o Haendlu i *jego czasach* (*Musiciens d'autre/ois*, II seria). IZapowiedź nie zrealizowana — przyp. tłum.]

<sup>57</sup> *Die durch Blut und Mord erlangte Liebe oder Nero* (*Mitość zdobyta krwią i zbrodnią czyli Neron*). Tekst Feustkinga; Mattheson grał rolę Nerona. Partytura zaginęła.

go wielmoży i wszyscy artyści wokół niego prześcigali się w szaleństwach. Jedynie Haendel, usunąwszy się na bok, pracował i ograniczał się do niezbędnych tylko wydatków\*\*.

Po sukcesie obu swych oper Haendel poprzestał na stanowisku drugiego skrzypka i klawesynisty w orkiestrze, ale dawał także lekcje; do jego reputacji kompozytorskiej dołączyła się renoma pedagoga. Keiser zaniepokoił się. Ta rosnąca sława podrażniła jego miłość własną. Jakże głupia była jego zazdrość! Był przecież dyrektorem Opery i w jego interesie leżało, aby wystawiać sztuki cieszące się powodzeniem i pozyskiwać wziętych autorów. Ale zazdrość nie rozumuje. Żeby zmiażdżyć Haendla, napisał również muzykę do *Almiry* i *Nero*\*\* i chociaż nie miał zwyczaju publikowania swych oper, tym razem nie omieszkał wydać, i to czym prędzej, swych najpiękniejszych arii\*\*.

Ale mimo że bardzo się spieszył, ruina szła jeszcze szybko. Zanim się pojawił zbiór jego arii operowych, musiał uciekać z końcem 1706 roku<sup>31</sup>. Haendel i on nie mieli się już nigdy więcej spotkać.

Keiser pociągnął za sobą w ruinę Operę Hamburgską i dla Haendla nie pozostało już nic do roboty w tym mieście. Dyrekcja teatru dostała się w ręce filistra, który aby zbić kabzę, dawał farsy muzyczne. Zamówił wpraw-

» W 1703 r. Haendel odesłał matce przyslaną mu przez nią pensję i dorzucił jeszcze kilka upominków na Boże Narodzenie. W latach 1704, 1705 i 1706 zaoszczędził 200 dukatów na podróż do Włoch.

» Nowy *Nero* był grany pod tytułem *Die Römische Unruhe oder die edelmütige Octavia* (Zamieszki to Rzymie czyli Wielkoduszna Oktaurfa). Partytura została wydana w Suplementach wielkiej edycji Haendla, u Breitkopfa, przez Maxa Seifferta. Almira otrzymała tytuł: *Der Durchlautige Secretarius oder Almira, Königin von Castilien* (*Jego Ekscelencja Sekretarz czyli Almira, królowa Kastylii*).

Oprócz tych dwóch utworów Keiser napisał w ciągu dwóch lat siedem oper, najpiękniejszych w jego twórczości: świadczy to o jego geniuszu, któremu brakowało tylko charakteru godnego talentu.

\* Pod tytułem *Componimenti musicali oder Teutsche und italiänische Arien, nebst unterschiedlichen Recitativen aus Almira und Octavia*, Hamburg, 1706.

" Przez dwa lata nie wiadomo, co się z nim dzieje, tak starannie chronił się przed zgrają wierzycieli. Na początku 1709 r. najspokojniej wrócił do Hamburga, odzyskał swoją pozycję, poważanie, sławę, i nikt nie myślał stawiać mu jakichkolwiek zarzutów, ale wówczas Haendla od dawna już nie było w Hamburgu.

dzie u Haendla operę *Florindo i Dafne*, ale okaleczył dzieło, „bojąc się — jak powiada w przedmowie libretta — żeby muzyka nie zmęczyła słuchaczy”, a w obawie, by spektakl nie wydał się publiczności zbyt poważny, włączył doń farsę w plattdeutsch: *Die lustige Hochzeit* (*Ucieszne wesela*). Oczywiście Haendla przestała interesować sztuka tak zniekształcona i nie czekając nawet na jej wystawienie — opuścił Hamburg. Na jesieni 1706 roku, jak się wydaje, puścił się w drogę do Włoch<sup>22</sup>.

Nie znaczy to jednak, żeby go Włochy szczególnie pociągały. Rzecz ciekawa — i nie wyjątkowa w historii sztuki — ten człowiek, który miał ulec czarowi Italii i przyczynić się do triumfu pięknego stylu łacińskiego w muzyce europejskiej, odczuwał wówczas silną odrazę do sztuki włoskiej. W czasie przedstawień *Almiry* poznał pewnego włoskiego księcia. Jan Gaston Medyceusz, brat wielkiego księcia Toskanii<sup>23</sup>, wyraził zdziwienie, że Haendel nie interesuje się wcale muzykami włoskimi, i pożyczył mu kolekcję najlepszych dzieł, proponując jednocześnie wyjazd z sobą do Florencji, gdzie mógłby je usłyszeć. Ale Haendel odmówił, twierdząc, że nie znajduje w tych utworach nic, co by zasługiwało na pochwałę księcia, i że aktorzy musieliby być aniołami, aby takie ramoty uczynić miłymi dla ucha<sup>24</sup>.

Ta pogarda dla Włoch cechowała nie tylko Haendla; odczuwało ją całe pokolenie, a szczególnie grupa muzyków niemieckich żyjących w Hamburgu. Przed nimi i po nich urok Włoch włada w Niemczech niepodzielnie. Podobnie jak Hassler i Schütz, również Hasse, Gluck i Mo-

<sup>22</sup> Oprócz oper i pasji Haendel napisał w Hamburgu dużą ilość kantat, *lieder* i utworów klawesynowych. Mainwaring zapewnia, że miał ich dwie pełne skrzynie. Mattheson powątpiewał w ścisłość tych danych, ale nieświadomość tych spraw świadczy tylko o oddaleniu, w jakim go trzymał wówczas Haendel, odnaleziono bowiem później bądź w *Klavierbuch aus der Jugendzeit* (t. XLIII *Dzieł wszystkich*), bądź też w *Sonatach* (t. XXVII) wiele kompozycji pochodzących z pewnością z 1705 lub 1706 r. z Hamburga.

<sup>23</sup> Był to ostatni z Medyceuszów. Władzę objął w 1723 r.; po paru latach blasków zamknął się w samotności, chory na ciele i duszy. (Patrz Reumont: *Toscana*, i Robiony: *Gli Ultimi dei Medici*.)

<sup>24</sup> Później mawiał jeszcze Haendel, że dopóki nie pojechał do Włoch, nie mógł wyobrazić sobie, że muzyka włoska, która na papierze wydawała się tak kiepska i pusta, wywierać mogła takie wrażenie na scenie.

zart odbywali tam długie i entuzjastyczne pielgrzymki. Ale podobnie jak Bach, ani Keiser, ani Mattheson, ani Telemann nie jeździli do Włoch. Muzycy hamburscy przyswajali sobie chętnie sztukę włoską, nie chcieli jednak zaciągać się do szkoły włoskiej. Mieli szlachetną ambicję stworzenia sztuki niemieckiej, niezależnej od obcej. Haendel podzielał te wielkie nadzieje, rozbudzone chwilowo przez teatr hamburski. Wszelako nagły upadek tego teatru ukazał mu, jak mało można polegać na smaku publiczności niemieckiej. I wbrew sobie samemu zwrócił oczu ku tradycyjnemu już schronieniu artystów niemieckich: ku Włochom, dla których wczoraj jeszcze manifestował swoje lekceważenie. Jakakolwiek była muzyka włoska, tam przynajmniej rozwijała się w blasku, nie szykanowano jej prawa do istnienia, jak to czynili pietysty hamburscy. We wszystkich miastach, we wszystkich klasach społecznych wzbudzała entuzjastyczne uniesienia, a wokół niej rozkwitały sztuki, wyższa cywilizacja, życie światłe i wesołe, którego przedsmak dały Haendlowi rozmowy z bawiącymi przejazdem w Hamburgu panami włoskimi.

Wyjechał. Jego odjazd był tak nagły, że przyjaciele nie o tym nie wiedzieli. Nie pożegnał się nawet z Matthesonem.

We Włoszech trafił na okres niezbyt szczęśliwy. Toczyła się wojna o sukcesję hiszpańską i Haendel mógł spotkać w Wenecji, zimą 1706 roku, księcia Eugeniusza ze swoim sztabem, odpoczywającego po zwycięskiej kampanii w Lombardii. Nie zatrzymał się tam jednak — pojechał wprost do Florencji, gdzie znalazł się pod koniec roku<sup>\*\*</sup>. Z pewnością zachował w pamięci obietnice protekcji, jakie dawał mu książę Gaston Medyceusz. Ale czy protekcja ta była tak skuteczna, jak się tego Haendel spodziewał?

<sup>\*\*</sup> R. A. Streatfeild sądzi nawet, że był on we Florencji od października 1706 r., ponieważ książę Gaston Medyceusz, który miał go przedstawić wielkiemu księciu, opuścił Florencję w listopadzie 1706 r. Na czas tego pierwszego pobytu we Florencji miałyby — według niego — przypadać wystawienie *Rodryga* Haendla, o czym jednak brak jakichkolwiek ścisłych wzmianek w archiwach Medyceuszów i papierach z tego czasu. Co do mnie, skłonny jestem raczej przychylić się do tradycyjnej opinii, według której *Rodrygo* powstał w czasie drugiego pobytu Haendla we Florencji, kiedy ten zaczął już przyzwyczajać się do włoskiego języka i stylu muzycznego.

Wolno wątpić. Wprawdzie syn wielkiego księcia Toskanii, Ferdynand, był muzykiem, grał dobrze na klawesynie<sup>88</sup>, wybudował teatr operowy w swej willi pratolińskiej, wyszukiwał libretta, udzielał rad kompozytorom, korespondował z Aleksandrem Scarlattim — ale jego smak był raczej wątpliwy. Uważał, że styl Scarlattiego jest zbyt uczony, i prosił artystę, aby pisał muzykę „łatwiejszą i, o ile to możliwe, weselszą”<sup>89</sup>. Nie przejawiał też upodobania do wystawnego życia Medyceuszów, swoich przodków. Skąpił na muzykę. Wahał się, czy mianować Scarlattiego nadwornym kapelmistrzem, a na prośbę wielkiego artysty o pieniądze, gdy ten znalazł się w potrzebie, odpowiedział, „że pomodli się za niego”<sup>90</sup>. Można też przypuszczać, że był nie mniej oszczędny w stosunku do Haendla, zwłaszcza że ów daleki był jeszcze od posiadania sławy Scarlattiiego. Zdaje się, że niewiele poświęcano mu uwagi podczas jego pierwszego pobytu. On sam musiał być zdezorientowany w tym nowym dla siebie świecie i potrzebował czasu, aby się w nim rozeznać. Z pewnością nie napisał nic więcej poza paroma kantatami, z których jedna, o charakterze dramatycznym, *Lukrecja*, stała się później popularna we Włoszech i Niemczech<sup>91</sup>. Styl tej kantaty jest jeszcze niemal całkowicie germański.

W kwietniu 1707 roku pojechał Haendel z Florencji do Rzymu, na Święta wielkanocne. Tam również nie trafił na sprzyjający moment. Wielki teatr operowy, Tor di Nona, został przed dziesięcioma laty zniszczony przez papieża Innocentego XII jako niemoralny. Po 1700 roku sprawy przybrały trochę lepszy obrót dla muzyków, ale już w 1703 roku straszliwe trzęsienie ziemi spustoszyło Włochy i rozbudziło niepokoje religijne<sup>92</sup>. Aż do 1709

<sup>88</sup> Bartolomeo Cristofori, wynalazca fortepianu, wykonał dla niego interesujące instrumenty.

<sup>89</sup> 2 IV 1706 r.

<sup>90</sup> 23 IV 1707 r. Patrz Eduard Dent: *Alessandro Scarlatti* [London 1905].

<sup>91</sup> Tom LI *Dzieł wszystkich*. Utrzymywano, że tę *Lukrecję* napisał Haendel dla Lukrecji, śpiewaczki dworu tokańskiego, która pierwsza objawiła Haendlowi piękno śpiewu włoskiego i Włosek.

<sup>92</sup> Na początku XVIII wieku przeszła przez Europę jakby fala wzmożonej religijności. Historycy zwracali uwagę jedynie na wpływy lokalne; tak na przykład odrodzenie uczuć religijnych we Francji przypisywano wyłącznie wpływowi starzejącego się Ludwika XIV i jego



roku, to znaczy podczas całego pobytu Haendla we Włoszech, nie było w Rzymie przedstawień operowych. Natomiast muzyka religijna i kameralna osiągnęły pełnię rozwoju. Haendel — podczas tych pierwszych miesięcy — słuchał, studiował muzykę religijną Rzymu i usiłował pisać podobną. Z tej epoki datują się jego *Psalmy łacińskie*<sup>101</sup>. Uzyskał też wstęp do salonów rzymskich dzięki listom polecającym, jakie otrzymał od Medyceuszów. Stał się tam bardziej sławny jako wirtuoz niż jako kompozytor. W Rzymie pozostał aż do jesieni 1707 roku<sup>102</sup>.

W październiku bawił, z pewnością przejazdem, we Florencji i wówczas to, jak się zdaje, odbyło się pierwsze przedstawienie *Rodryga*. Haendel przebywał we Włoszech już prawie od roku. Zdecydował się napisać operę po włosku. Odwaga opłaciła się. *Rodrygo* miał powodzenie. Haendel zdobył sobie względy wielkiego księcia i miłość primadonny, Vittorii Tarquini<sup>103</sup>.

Zachęcony tym pierwszym zwycięstwem, pojechał spróbować szczęścia w Wenecji. Wenecja była wówczas stolicą muzyczną Włoch i w pewnym sensie ojczyzną opery. Tam właśnie przed pół wiekiem otwarto pierwszy publiczny teatr operowy, a potem dalszych piętnaście. Tam, podczas karnawału, dawało co wieczór przedstawienia siedem teatrów operowych. Co wieczór — niekiedy dwa lub trzy razy — odbywała się też akademія muzyczna, rodzaj zebrania muzycznego.

W kościołach codziennie miały miejsce uroczystości muzyczne, koncerty trwające wiele godzin, z udziałem licz-

otoczenia. Ale analogiczne zjawiska występowały jednocześnie we Włoszech, Niemczech i Anglii. Pojawiają się od czasu do czasu takie prądy moralne, które z niewiadomych dokładnie przyczyn wstrząsają całym światem cywilizowanym niczym dreszcz gorączki.

<sup>101</sup> Dixit Dominus z 4 IV 1707 r.: Laudate pueri — z 8 VII 1707 r.

<sup>102</sup> Z niedawno opublikowanego przez R. A. Streatfeilda listu Annibale Merliniego do Ferdynanda Medyceusza wynika, że „sławny Sas” („il Sassone famoso”), jak nazywano już wtedy Haendla, dał się jeszcze słyszeć na wieczorach muzycznych w Rzymie 24 IX 1707 r.

ns Ademollo w artykule ogłoszonym w *Nuova Antologia* (16 VII 1889 r.) oraz R. A. Streatfeild ustalił prawdziwe nazwisko śpiewaczki z *Rodryga*. w ten sposób zniweczona została romantyczna legenda, puszczona w obieg przez Chrysandera, o miłości Haendla do słynnej śpiewaczki Vittorii Tesi, która w 1707 r. miała zaledwie 7 lat, a debiutowała dopiero w 1716 l.

nych orkiestr, organów, chórów stosujących efekty echa<sup>104</sup>. A w soboty i w niedziele sławne Nieszpory Sierocińców, owych konserwatoriów żeńskich, gdzie kształcono w muzyce sieroty, podrzutków lub po prostu dziewczęta o pięknych głosach. Zakłady te dawały koncerty z orkiestrą i śpiewem, którymi pasjonowała się cała Wenecja. Miasto pławiło się w muzyce; była ona osnową życia i jego nieustanną rozkoszą.

Kiedy Haendel przybył do Wenecji, wystawiano tam właśnie w teatrze San Giovanni Grisostomo arcydzieło największego muzyka włoskiego, Aleksandra Scarlattiiego — *Eupator Mitrydates*, jedną z niewielu oper włoskich, których piękno dramatyczne dorównuje pięknu muzycznemu. Czy Scarlatti był jeszcze w Wenecji, kiedy zjawił się tam Haendel? Nie wiadomo; w każdym razie mieli się spotkać kilka miesięcy później w Rzymie. Wydaje się, że od tego czasu datuje się przyjaźń Haendla z synem Aleksandra — Mimo (Domenico)<sup>105</sup>. W Wenecji pozawierał także inne znajomości, które miały niebawem zmienić jego życie — z księciem Hanoweru Ernestem Augustem i księciem Manchesteru, ambasadorem nadzwyczajnym Anglii w Wenecji. Obaj byli namiętnymi melomanami i zainteresowali się Haendlem. Pierwsze propozycje, jakie mu uczyniono, żeby przyjechał do Hanoweru i Londynu, pochodzą niewątpliwie z tego okresu.

Ale jeśli podróż do Wenecji nie była bezużyteczna dla przyszłości Haendla, bezpośrednio nie przyniosła mu żadnych korzyści. Nie mógł nic wystawić na żadnej z siedmiu scen operowych<sup>106</sup>.

<sup>104</sup> W kościele San Marco niekiedy sześć orkiestr: dwie wielkie w galeriach dwuorganowych, cztery mniejsze — rozstawione po dwie między bocznymi nawami, każda z dwójgim małych organów.

<sup>105</sup> Mainwaring opowiada, że Haendel przybył do Wenecji incognito i że rozpoznano go na maskaradzie, gdzie grał na klawesynie. Domenico Scarlatti miał wykrzyknąć, że to może być tylko „sławny Sas lub diabeł”. Ta historia, ukazująca, jak wielka była już wówczas sława Haendla-wirtuoza, zgadza się w zasadzie z właściwym jego charakterowi upodobaniem do mistyfikacji.

<sup>106</sup> Fakt ten, ustalony na podstawie ostatnich badań, przeczy tezie Chrysandera, według którego *Agr* ypina Haendla miała być grana w Wenecji na początku 1708 r. Wszystkie dokumenty z tego czasu zgodnie umieszczają pierwsze przedstawienie *Agrypiny* w końcu 1709 lub na początku 1710 r.

Lepiej powiodło mu się w Rzymie, dokąd wrócił na początku marca 1708 roku<sup>107</sup>. Poprzedził go rozgłos zdobyty przez *Rodryga*. Wszyscy mecenasz Włoch uważali sobie teraz za zaszczyt przyjmować go u siebie. Był gościem markiza Ruspoli, którego ogrody na Eskwilinie służyły za miejsce zebrań Akademii Arkadii<sup>108</sup>. Haendel znalazł się tu pośród tego, co Włochy miały najświetniejszego w literaturze, sztuce i arystokracji. Arkadia, która połączyła więzami braterstwa duchowego księżęta i artystów<sup>109</sup>, zaliczała do swych członków Aleksandra Scarlattiego, Arcangela Corellego, Bernarda Pasquiniego i Benedetta Marcella<sup>110</sup>.

To samo elitarne towarzystwo spotykało się na wieczorach kardynała Ottoboniego<sup>111</sup>. Co poniedziałek w pałacu Ottobonich, jak i na zebraniach Arkadii, dawano koncerty i recytowano poezje. Księżę-kardynał, superintendent kaplicy papieskiej, miał do swej dyspozycji najlepszą orkiestrę Włoch<sup>112</sup> i śpiewaków kaplicy Sykstyńskiej. W Arkadii można też było usłyszeć dużą orkiestrę pod dyktando Corellego, Pasquiniego lub Scarlattiego. Zabawiano się tam w improwizacje poetyckie i muzyczne, co dawało podniecie do turniejów artystycznych między poe-

<sup>107</sup> Autograf *Kantaty* Haendla znajdujący się w Londynie ma datę „Rzym, 3 marca 1708 r.”

<sup>108</sup> Akademia ta założona została w 1690 r. w Rzymie dla obrony i oświecenia poezji ludowej i wymowy.

<sup>109</sup> Między „pasterzami” Arkadii figuruje czterech papieży: Klemens XI, Innocenty XIII, Klemens XII, Benedykt XII, prawie całe Święte Kolegium, księżęta Bawarii, Polski, Portugalii, królowa Polski, wielka księżna Toskanii, wielu możnych panów i wielkich dam.

<sup>110</sup> Scarlatti pod nazwiskiem Terpadro, corelli — Arcimelo, Pasquini — Protico, Marcello — Driante. Haendel nie należał do Arkadii, gdyż nie miał jeszcze wymaganego wieku dwudziestu czterech lat.

<sup>111</sup> Kardynał Ottoboni był weneccjaninem, bratankiem papieża Aleksandra VIII. Dobry kapłan, bardzo uczynny, szczerzy mecenas, którego rozrzutność znana była nawet w Anglii — słał ją tam Dryden w 1691 r. w prologu do *Króla Artura Purcella* — był wybitnym amatorem i napisał sam operę *II Colombo orerò l'India scoperta* (Kolumb czyli Indie odkryte, 1691). Aleksander Scarlatti dorobił muzykę do jego libretta *Statira* i skomponował dlań swoją *Rosaurę* i Oratorium na Boże Narodzenie. Szczególnie blisko był z Corellim, który mieszkał u niego.

<sup>112</sup> Corelli był pierwszym skrzypkiem, a Francischiello wiolonczelistą.

tami i muzykami<sup>113</sup>. Dla tych właśnie koncertów w pałacu Ottobonich napisał Haendel swoje dwa oratoria rzymskie: *Resurrezione* i *R Trionfo del Tempo e del Disinganno*<sup>114</sup> (*Zmartwychwstanie* i *Triumf Czasu i Rozczarowania*), które są utajonymi operami. Echa Arkadii odnajdujemy także w kompozycjach może najbardziej charakterystycznych dla tego okresu życia Haendla — w Kantatach, *włoskich*<sup>115</sup>, których sława rozeszła się daleko, gdyż Bach skopiował jedną z nich już przed 1715 rokiem<sup>116</sup>.

Haendel spędził w Rzymie trzy lub cztery miesiące. Żył blisko z Corellim i oboma Scarlattimi, zwłaszcza z Domenikiem, z którym urządzał konkursy wirtuozostwa<sup>117</sup>. Być może, konkurował również z Bernardo Pasquinim, którego musiał niejednokrotnie słyszeć grającego na organach w Santa Maria Maggiore. Interesowano się nim w środowisku watykańskim, usiłowano nawet nawracać go na katolicyzm. Ale Haendel odmówił, a tolerancja, jaka panowała wówczas na dworze rzymskim, była tak łaskawa, że ani wojna między papieżem i cesarzem, ani ta odmowa nie zepsuły stosunków przyjacielskich między młodym Niemcem-luteraninem a kardynałami, jego mecenasami. Toteż tak bardzo przywiązał się do Rzymu, że

Na jednym z zebrań Arkadii w kwietniu 1706 r. Aleksander Scarlatti zasiadł do klawesynu, podczas gdy poeta Sappi improwizował poemat. Ledwie Sappi skończył recytować ostatnie strofy, Scarlatti już grał muzykę, którą tymczasem zaimprowizował do tych wierszy. Podobnie u Ottoboniego Haendel improwizował liczne świeckie kantaty, podczas gdy kardynał Panfili Improwizował wiersze. Opowiadają, że jeden z tych poematów był dytyrambiczną pochwałą Haendla, który niewiele tym wzruszony, zabrał się do podłożenia doń muzyki i prawdopodobnie sam go odśpiewał.

<sup>113</sup> Manuskrypt *Zmartwychwstania* nosi taki napis: „11 kwietnia 1708, La festa di Pasque dal Marchese Ruspoli” (*Wielkanoc u markiza Ruspoli*).

<sup>114</sup> Liczą one cztery tomy wielkiego wydania Breitkopfa: dwa tomy kantat soli ze zwykłym basem klawesynowym i dwa tomy kantat eon siromenti, z których kilka jest serenatami na dwa lub trzy instrumenty.

» Armida abbandonata. Własnoręczna, bardzo staranna kopia Bacha jest własnością domu wydawniczego Breitkopfa.

<sup>115</sup> Opowiadają, że na jednym z wieczorów u Ottoboniego odbył się między Domenikiem Scarlattim a Haendlem konkurs w grze na klawesynie i na organach. Co do klawesynu, wynik pozostał nie rozstrzygnięty, natomiast w grze na organach Scarlatti pierwszy uznał Haendla za zwycięzcę. Później, ilekroć o nim mówił, robił znak krzyża.

z bólem go opuszczał, gdy wobec zbliżającej się do miasta wojny zmuszony był w maju czy czerwcu 1708 roku udać się do Neapolu. Jedną z jego włoskich kantat, zatytułowana *Partenza*, mówi o smutku, z jakim „opuszczał piękne, ukwiecone brzegi Tybru, drogie mury, ukochane skały”.

Wkrótce po jego przybyciu do Neapolu Aleksander Scarlatti osiedlił się tam powtórnie, po siedmiu latach nieobecności<sup>118</sup>. Dzięki tej przyjaźni i dzięki związkom z Arkadią Haendla spotkało jak najlepsze przyjęcie ze strony arystokracji neapolitańskiej. W Neapolu pozostał blisko rok — od czerwca 1708 do wiosny 1709 roku, korzystając z gościnności księcia, który oddał mu do dyspozycji — jak powiada Mainwaring — pałac, stół i powóz. Jakkolwiek upajająca mogła być dla niego słodycz włoskiego życia, nie marnował czasu. Nie tylko za przykładem swego przyjaciela Corellego rozkochał się namiętnie w malarstwie<sup>119</sup>, ale z rozważnym entuzjazmem próbował swych sił w najbardziej przeciwstawnych rodzajach muzyki, którymi kosmopolityczne sfery towarzyskie Neapolu zabawiały swą nonszalancką ciekawość. Wpływy hiszpańskie i francuskie walczyły z sobą o zdobycie miasta. Haendel, równie jak Scarlatti, obojętny na to, które z nich zwycięża, ćwiczył się w pisaniu obu stylami<sup>120</sup>. Interesował się również ludowymi pieśniami włoskimi i notował wiejskie melodie kalabryjskich *pifferari*<sup>121</sup>. Dla Arkadyjczyków

<sup>118</sup> Scarlatti został zaangażowany w grudniu 1708 r. na pierwszego organistę kaplicy królewskiej Neapolu, potem w styczniu 1709 r. został przywrócony do godności królewskiego „maitre de la chapelle” i w ciągu tego samego roku otrzymał nominację na profesora Konserwatorium Poveri di Gesù Cristo.

m przez całe życie jedną z jego ulubionych rozrywek — podobnie jak Corellego i Hassego — było zwiedzanie wystaw obrazów. Godne uwagi jest to zainteresowanie malarstwem u wielkich muzyków niemieckich i włoskich tej epoki. Nie odnajdziemy go już u muzyków z końca XVIII w.

<sup>119</sup> Zachowała się jego Cantata spagnuola a *voce sola a chitarra* (wydana w drugim tomie *Cantates italiennes con stromenti*) i *Sept chansons françaises* w stylu Lully'ego, z akompaniamentem basu klawesynowego. Kopia tych piosenek znajduje się w Bibliotece Konserwatorium Paryskiego (zbiory Schoelchera).

<sup>121</sup> Jedną z nich stała się natchnieniem do Symfonii pastoralnej w Mesjaszu. Haendel wyniósł także z Włoch swoje upodobanie do siciliany, robiącej wówczas furorę w Neapolu; poczynsz od Agrypiny, wprowadził ją do wszystkich prawie oper, a nawet oratoriów.

neapolitańskich napisał piękną serenadę *Aci, Galatea i Polifemo*<sup>122</sup>. Wreszcie miał szczęście spodobać się wicekrólowi Neapolu, kardynałowi Grimaniemu. Był to weneccjanin, a jego rodzina posiadała w Wenecji teatr San Giovanni Grisostomo. Grimani napisał dla Haendla libretto do opery *Agrypina*, do której Haendel skomponował muzykę prawdopodobnie częściowo w Neapolu<sup>123</sup>. Ta współpraca zapewniła mu możliwość wykonywania swych utworów w Wenecji bez trudności.

Na wiosnę opuścił Neapol i przejazdem zatrzymał się w Rzymie, gdzie prawdopodobnie spotkał u kardynała Ottoboniego biskupa Agostino Steffaniego, który przez osobliwe połączenie kompetencji był równocześnie kapelmistrzem na dworze hanowerskim i powiernikiem misji sekretnych różnych książąt niemieckich<sup>124</sup>.

Steffani, jeden z najdoskonalszych muzyków tych czasów, zaprzyjaźnił się z Haendlem. Być może, odbyli też wspólnie podróż do Wenecji, gdzie wystawiono *Agrypinę* Haendla w sezonie karnawałowym 1709—10, w teatrze San Giovanni Grisostomo<sup>125</sup>.

Sukces przeszedł wszelkie oczekiwania. Mainwaring mówi, że „można by wziąć słuchaczy za wariatów. Klaskano, krzyczano: Viva il caro Sassone! — szaleństwa nie do opisania. Wielkość tego stylu uderzyła w nich jak piorun”. Włosi mieli powody do radości. Haendel był ich chlubną zdobyczą, a *Agrypina* najbardziej melodyjną

<sup>122</sup> *Ad, Galatea i Polifemo* z 1708 r. nie ma żadnego związku z *Actsem i Galateą* z 1720 r. Podjąwszy jednak to ostatnie dzieło w 1732 r., Haendel przerobił swoją serenadę włoską i dał ją w Londynie, włączając do niej śpiewy angielskie z drugiego *Acisa*.

<sup>123</sup> Patrz Streatfeild: Haendel, s. 43.

<sup>124</sup> O Steftanim — patrz s. 44 i nast. Do tego właśnie spotkania z Haendlem w Rzymie w 1709 r. odnosi się najprawdopodobniej opowiadanie Haendla o koncercie u Ottoboniego, na którym Steffani zastąpił niespodziewanie jednego z głównych śpiewaków, 1 to z nieporównaną sztuką. Według Chrysandera opowiadanie to przypada na okres drugiej podróży Haendla do Włoch, w 1729 r. Jest to jednak niemożliwe, gdyż Steffani zmarł w lutym 1728 r.

<sup>125</sup> To znaczy 26 XII 1709 r. Tę datę ustaliły badania Ademolla i Streatfeilda zgodnie ze wskazówkami dostarczonymi przez historyków współczesnych Haendlowi — Matthesona, Marpurga, Burneya, oraz z datą wpisaną na samym librecie. Przeczy ona tezie Chrysandera (przyjętej po nim przez większość muzykologów naszych czasów), według której *Agrypina* miała być grana w Wenecji począwszy od karnawału 1708 r.

z oper włoskich. Wenecja stwarzała i burzyła sławę. Entuzjazm wzbudzony przedstawieniami w San Giovanni Grisostomo ogarnął cały świat muzyczny Europy.

Haendel pozostał w Wenecji przez zimę. Wydawał się niezdecydowany, dokąd dalej jechać. Być może, myślał o przejeździe przez Paryż<sup>126</sup>. Ileż rzeczy zmieniłoby się, gdyby tam przybył wówczas i gdyby tam osiadł na stałe w okresie bezkrólewia między Lullym i Rameau! Posiadał to, czego nie miał żaden z muzyków francuskich: nadmiar muzyki. A brakowało mu tego, co z kolei oni mieli: jasnego i wnikliwego wejrzenia w prawdziwą naturę dramatu muzycznego i jego przeznaczeń. Były to przecież czasy, kiedy Lecerf de la Viéville pisał swą *Comparaison de la Musique française et de la Musique italienne* (Porównanie muzyki francuskiej z muzyką włoską), gdzie niektóre stroiny zapowiadają już reformę Glucka. Gdyby Haendel przyjechał do Francji, przekonany jestem, że ta reforma dokonałaby się sześćdziesiąt lat wcześniej, i to z całym przepechem muzyki, jakiego Gluck nie posiadał nigdy. Haendel znał dobrze język francuski<sup>127</sup>. W przyszłości ujawni szczególnie pociąg do najpiękniejszych tematów tragedii francuskiej<sup>128</sup>. Z jego zadziwiającą giętkością i przymiotami zgoła łacińskimi, jak jasność linii, wymowność, namiętna miłość formy, byłoby dlań zabawką przyswoić sobie tradycję sztuki francuskiej i rozwinąć ją z nieodpartą siłą »:9.

Ale kiedy jeszcze wahał się, co robić, spotkał w Wenecji wielmożów hanowerskich, wśród nich barona Kielmann-

<sup>126</sup> To zapewne było przyczyną, że zaprawiał się we francuskim stylu wokalnym, pisząc *Sept chansons françaises*, których manuskrypt został przez niego starannie przejrany i nosi ślady poprawek ołówkiem.

<sup>127</sup> Języka tego używał w korespondencji nawet z rodziną, a jego styl, bardzo poprawny, odznaczał się dworskością stylu Ludwika XIV.

»« Estero, *Atalia, Teodora dziewczica i męczennica*.

<sup>128</sup> Jeszcze w 1734 r. Séré de Rieux pisze o Haendlu: „Jego kompozycja, niezmiernie powściągliwa i powabna, bliższa jest naszemu smakowi niż jakakolwiek inna w Europie” (*Enfants de Latone*, wiersze dedykowane królowi, s. 299). Haendel szczególnie podobał się Francuzom, ponieważ jego kierowany rozumem italianizm muzycy francuscy uważali za przejaw myśli francuskiej.

Jego charakter silny, świeży, świetny, prosty  
idzie zawsze drogą zdrowego rozsądku  
i nie zbroi się nigdy w bezczelną zuchwałość.

(Ibid. s. 102—103)

segge, którzy zaprosili go, by pojechał z nimi. Steffani z czarującą uprzejmością ofiarował mu swoje stanowisko kapelmistrza na tamtejszym dworze. Haendel udał się do Hanoweru.

Książętami Hanoweru byli kolejno czterej bracia: Krystian Ludwik, Jerzy Wilhelm, Jan Fryderyk i Ernest August<sup>130</sup>. Wszyscy czterej znajdowali się pod urokiem Francji i Włoch. Większą część swego życia spędzali poza krajem, przede wszystkim w Wenecji. Jerzy Wilhelm poślubił morganatycznie Francuzkę — Eleonorę d'Ombreuse, córkę szlacheckiej rodziny z Poitou. Jan Fryderyk otrzymywał pensję od Ludwika XIV i przeszedł na katolicyzm. Wzorował się na Wersalu i w 1672 roku założył w Hanowerze operę. Był dość rozumny, aby ściągnąć do swego kraju Leibniza<sup>131</sup>, ale sam, ostrożny, wolał przebywać za granicą. Umarł podczas podróży do Wenecji. Ernest August, który po nim nastąpił w 1680 roku, był protektorem Steffaniego. Ożenił się z piękną i inteligentną księżniczką Zofią, princesse Palatine, wnuczką Jakuba I Stuarta, ciotką Palatine de France i siostrą księżniczki Elżbiety, przyjaciółki Descartes'a. Ona sama była przyjaciółką i korespondentką Leibniza, który ją podziwiał. Była wybitnie inteligentna, mówiła siedmioma językami, dużo czytała, miała wrodzone upodobanie do rzeczy pięknych. „Nikt nie zna lepiej Montaigne'a" — mówiła Madame, jej siostrzenica. Wolnomyślna<sup>132</sup>, aż nadto swobodna w języku, wyznawała materializm epikurejski w wyższym tego słowa znaczeniu, niż mu się zazwyczaj nadaje<sup>133</sup>. Mąż nie dorównywał jej, ale umiał błyszczeć i miał gest. Dwór hanowerski uczynili „najbardziej gładkim i dystyngowanym w Niemczech"<sup>134</sup>. Oboje kochali muzykę, ale Ernest August

<sup>130</sup> Patrz — obfitująca w barwne dokumenty książka Geoga Fischeera: *Music In Hannover*, II wyd. 1903 r.

<sup>131</sup> W r. 1676. Leibniz miał wówczas trzydzieści lat. Otrzymał tytuł radcy i kierownika biblioteki zamkowej.

<sup>132</sup> Co nie stanowiło przeszkody, że dzięki dziwactwom traktatu westfalskiego ta protestancka księżniczka otrzymała władzę nad katolickim biskupstwem Osnabrück.

us Arvéde Barine nakreśliła jej portret — zabawny, ale nieco surowy, w swych czarujących studiach o *Madame, mère du Régent* (1909, Hachette). Patrz przede wszystkim *Mémoires* księżniczki Zofii, pisane przez nią po francusku.

<sup>133</sup> Tak pisze w 1702 r. podróżnik francuski, abbé Tolland.



zdawał się nie przypuszczać, aby istniała ona gdziekolwiek indziej poza Włochami. Mógłby równie dobrze nazywać się księciem weneckim jak hanowerskim, ponieważ przebywał stale w Wenecji i nie chciał jej wcale opuszczać<sup>135</sup>. Lud hanowerski zaczynał szemrać. Aby zatrzymać księcia w kraju, nie znaleziono innego sposobu, jak wybudowanie mu wspaniałej opery, gdzie mógłby urządzić przedstawienia i zabawy na wzór Wenecji. Pomysł był dobry. Ernest August zapalił się do nowego teatru, który wzniesiony i ozdobiony przez Włochów w latach 1687—90, był najpiękniejszym w Niemczech<sup>136</sup>. Na kapelmistrza tego teatru zaangażował Agostino Steffaniego<sup>137</sup>.

Agostino Steffani jest jedną z najbardziej interesujących postaci tego czasu<sup>138</sup>. Urodzony w 1654 roku w Castelfranco koło Wenecji, z biednej rodziny, należał do dziecięcego chóru przy kościele Świętego Marka. Zabranym do Monachium w 1667 roku przez hrabiego Tattenbacha, był tam uczniem Ercola Bernabei, mistrza przepojonego naj-

<sup>135</sup> Zostawszy księciem w 1680 r., tego samego roku wyrusza do Wenecji. W końcu 1684 r. znów tam jedzie i pozostaje aż do sierpnia 1685. Po trzech miesiącach, w grudniu, znów wyjeżdża i powraca dopiero we wrześniu 1686 r. Zamieszkiwał w pałacu Foscarinich razem ze swą liczną żoną, ministrami, poetami, muzykami, kapłanem. Wydawał olbrzymie sumy. Wyprawiał uczyty weneccjanom i miał łożo z rocznym wynajmem w pięciu teatrach weneckich. W zamian sprzedawał Wenecji swych poddanych jako żołnierzy, a jego syn Maksymilian był generałem Republiki. Kiedy wielki marszałek dworu hanowerskiego doniósł swemu księciu o niezadowoleniu ludności, Ernest August odpowiedział: „Chciałbym bardzo sprowadzić tu Pana, Wielki Marszałku, abyś mi nie pisał tak często o powrocie do domu. Pan, Wielki Marszałku, nie wyobraża sobie, Jak tu jest przyjemnie; gdybyś tu był choć raz, nie chciałbyś wracać do Niemiec”.

Barthold Feind mówił w 1708 r.: „z Oper niemieckich, Opera w Lipsku jest najbiedniejsza, w Hamburgu największa, Brunszwicka — najdoskonalsza, Hanowerska — najpiękniejsza”. Opera w Hanowerze, z czterema piętrami łoż, mogła pomieścić 1300 osób.

<sup>136</sup> Orkiestra składała się w większości z Francuzów i dyrygował nią Francuz, Jean-Baptiste Farinel, brat zięcia Camberta.

<sup>137</sup> A. Einstein i A. Sandberger wydali w *Denkmäler der Tonkunst in Bayern* wybór dzieł Steffaniego. Arthur Neisser poświęcił Steffanieniu małą broszurę traktującą o jednej z jego oper: Seruio Tullio (Lipsk, 1902). Patrz również studia R. Eitnera w *Allgemeine Deutsche Biographie*, Chryсандera w jego *Haendlu* (t. I) i Georga Fischera w wyżej cytowanej książce.

czystsza sztuką rzymską<sup>139</sup>. Jednocześnie otrzymał pełne wykształcenie literackie, naukowe i teologiczne, przeznaczano go bowiem do stanu duchownego, i gdy tylko został księdzem<sup>140</sup>, mianowano go równocześnie nadwornym organistą i „musikdirektorem”. Od 1681 roku szereg oper granych w Monachium, a szczególnie *Servio Tullio* w 1685 roku<sup>141</sup>, rozślawiło jego imię w Niemczech. Książę Hanoweru ściągnął go na swój dwór i w 1689 roku na inauguracji nowego teatru w Hanowerze wystawiono operę Steffaniego *Henrico Leone*, do której — jak mówią — księżniczka Zofia dostarczyła patriotycznego tematu<sup>142</sup>. Dalej powstało piętnaście oper, których inscenizacja i muzyka zdobyły sobie nadzwyczajną sławę w Niemczech<sup>143</sup>. Cousser wprowadził je w Hamburgu jako wzory prawdziwego śpiewu włoskiego, a Keiser kształcił po części na nich swój własny styl, by w dziesięć lat później służyć z kolei jako wzór Haendlowi. Niedługie było życie opery w Hanowerze. Jedynie książę był do niej przywiązany. Księżniczka Zofia przejawiała o wiele mniejszy entuzjazm do tego rodzaju sztuki<sup>144</sup>. Poza tym balety i maskarady wyrządzały szkodę operze.

”» Monachium stało się ogniskiem muzyki włoskiej w Niemczech w chwili, gdy książę-elektor Ferdynand poślubił w 1652 r. Adelajdę Sabaudzką. Patrz Ludwik Schiedermair: *Die Anfänge der Mtinchener Oper (Sammelbände der I. M. G., 1904)*.

«« W 1680 I.

ta w broszurze Arthura Neissera znajduje się spis oper Steffaniego i analiza *Servia Tullio*.

<sup>139</sup> Opera ta była grana z okazji pięćsetnej rocznicy oblężenia Bardowick przez Henryka Lwa (1089). Elektor brandenburski był obecny na pierwszym przedstawieniu. Steffani pisał również i na inne tematy germańskie, jak np. *Tasllone* z 1709 r.

<sup>140</sup> Manuskrypty większości tych oper zachowały się w bibliotekach Berlina, Monachium, Wiednia, Londynu i Schwerlnu. Chrysander dał kilka próbek librett. Muzykę studiował tylko A. Neisser, któremu brak znajomości muzyki kompozytorów współczesnych Steffanieniu, wskutek czego często myli się w swych ocenach. Hugo Riemann przygotowuje [R. Rolland pisał to w 1910 r. — przyp. tłum.] publikację dwóch tomów oper Steffaniego w *Denkmäler der Tonkunst in Bayern*.

<sup>141</sup> Leibniz również, mimo że posiadał pewną intuicję tego, czym mogłaby być ta forma teatru, „która łączy wszystkie środki ekspresji: piękno słów, rymów, muzyki, malarstwa, harmonijnych gestów” (list z 1681 r.). W ogóle miał do muzyki stosunek encyklopedystów z czasów Rameau. Jego ideałem muzycznym była prostota melodyczna. „Często obserwowałem, że to, co ludzie tego zawodu najbardziej cenią, nie ma w sobie niczego, co by wzruszało. Prostota sprawia często większy efekt niż wymyślne ornamenty” (list do Henflinga).

Steffani tymczasem zajęty był poważniejszymi sprawami. W Lidze Augsburskiej Ernest August Hanowerski stanął po stronie cesarza. Ten w nagrodę za wierność przyznał mu godność księcia-elektora. Ale w zamęcie, jaki panował w cesarstwie, niełatwą rzeczą było załatwienie tej sprawy. Należało wysłać ambasadora nadzwyczajnego do wielkich dworów niemieckich. Wybór wszystkich padł na Steffaniego, który był księdzem katolickim i mógł łatwiej służyć za pośrednika między protestanckim dworem hanowerskim a dworami katolickimi<sup>145</sup>. Ze swej misji wywiązał się tak dobrze, że w 1697 roku książe Hanoweru otrzymał tytuł elektora. Ten zadziwiający dyplomata, wypełniając swoją misję, znajdował jeszcze czas na pisanie oper. Po śmierci Ernesta Augusta, w 1698 roku, zrezygnował z komponowania oper, natomiast kontynuował swoje zajęcia polityka. W 1703 roku został tajnym radcą elektora palatyńskiego, przewodniczącym rady wyznaniowej i otrzymał szlachectwo. W tym samym czasie papież Innocenty XI nadał mu (w 1706 roku) godność biskupa Spigi<sup>146</sup>. Elektor palatyński mianował go swym Wielkim Jałmużnikiem i powierzył mu korespondencję włoską i łacińską z księciem Brunszwiku. Od listopada 1708 do kwietnia 1709 roku Steffani przebywał w Rzymie, gdzie papież obsypywał go zaszczytami: uczynił go prałatem pałacowym, asystentem tronu, opatem S. Stefano in Carrara i wikariuszem apostolskim w północnych Niemczech, powierzając mu zarazem inspekcję kościoła katolickiego w Palatynie, Brunszwiku i Brandenburgii<sup>147</sup>. I wówczas to,

« Świadectwo współczesnych zgodnie malują go jako mężczyznę o milej powierzchowności, małego, słabej kompleksji, będącej wynikiem przemęczenia nauką, z natury poważnego, ale zawsze milego w obejściu, pełnego dowcipu i łagodności, o jasnej i spokojnej mowie, niezwykle taktownego, doskonale i niezmiernie uprzejmego, człowieka pełnego dworskości, i co więcej — wykształconego, interesującego się namiętnie filozofią i naukami matematycznymi. Leibniz nauczył go niemieckiego prawa politycznego, w książce Fischera Musik in Hannover znajduje się reprodukcja bardzo rzadko spotykanego portretu Steffaniego w stroju biskupim.

<sup>145</sup> Biskup in portibus [biskup tytularny].

<sup>147</sup> W końcu zrezygnował z tego wikariatu, który przyczynił mu więcej kłopotów niż przyjemności. W 1722 r. pojechał znów do Włoch. W 1724 r. został mianowany dożywotnim prezydentem Academy of Ancient Music, założonej w Londynie przez jego ucznia Galliarda.

jak już nam wiadomo, Steffani spotkał się właśnie z Haendlem.

Musieliśmy naszkicować życie tego niezwykłego człowieka, który był jednocześnie księdzem, biskupem, wikariuszem apostolskim, bliskim doradcą i ambasadorem książąt, organistą, kapelmistrzem, krytykiem muzycznym<sup>118</sup>, wielkim śpiewakiem<sup>119</sup> i wielkim kompozytorem — nie tylko ze względu na jego postać, ale również dlatego, że wywarł poważny wpływ na Haendla, który zachował o nim zawsze wdzięczne wspomnienie<sup>120</sup>.

Właściwością talentu Steffaniego, w czym przewyższał on wszystkich swych współczesnych, jest mistrzostwo w sztuce wokalne. Jakkolwiek wszyscy Włosi byli w tym biegli, żaden nie pisał tak czysto i naturalnie utworów do śpiewu. Scarlatti nie waha się forsować granic głosu, bądź to z myślą o ekspresji, bądź to z myślą o koncercie. U Steffaniego, jak mówi Hugo Goldschmidt<sup>121</sup> „śpiewak dzierży pióro”. W jego dziele skupiają się najdoskonalsze cechy śpiewu włoskiego złotego wieku, jemu zawdzięcza Haendel swój subtelny zmysł bel canta. Prawdę mówiąc, opery Steffaniego mało zyskują na tym wirtuozostwie. Są

Wiele swych kompozycji dedykował Akademii, ale od czasu, jak został biskupem, nie podpisywał ich już: ukazywały się one pod nazwiskiem jego sekretarza. Gregorio Pivy. w 1725 r. wrócił do Hanoweru. Na skutek zbyt szerokiego trybu życia, na jaki nie wystarczały jego dochody, popadł w kłopoty i musiał sprzedać swoje piękne kolekcje obrazów i posągów, wśród których znajdowały się podobno dzieła Michała Anioła. Król angielski uregulował częściowo jego długi. Steffani umarł na apopleksję w czasie podróży do Frankfurtu, 12 II 1728 r. Jego olbrzymia korespondencja polityczna została odesłana do Rzymu, gdzie znajduje się dotychczas w „Archivio della Sacra Congregazione de Propaganda Fide”. Patrz A. Einstein: *Notiz über den Nachlass Agostino Steffanis im Propaganda Archiv zu Rom. (Sammelbände der I. M. G. marzec 1909 r.)*.

<sup>118</sup> Znane jest jego dzieło w formie listu, zatytułowane: *Quanta certezza riabbia da suoi Principii la Musica et in qual pregio fosse perciò presso gli Antichi*, wydane w 1695 r. w Amsterdamie, następnie w 1700 r., w tłumaczeniu niemieckim. Broni tam wartości muzyki nie tylko jako sztuki, ale i jako nauki.

«» Był sławny ze swego śpiewu. Wprawdzie głos miał słaby, ale za to czystość i subtelność stylu, ekspresja delikatna i wyrazista były nieporównane — jeśli wierzyć Haendlowi.

» Patrz Hawkins. Zwłaszcza w 1711 r., kiedy to Haendel i Steffani znaleźli się razem w Hanowerze, ku jak największej korzyści Haendla.

<sup>121</sup> H. Goldschmidt: *Die Lehre von der vokalen Ornamentik*, t. I, Charlottenburg, 1907.

one mierne z punktu widzenia dramatycznego, raczej mało ekspresyjne, nadużywają wokaliz — były to opery głównie dla śpiewaków<sup>132</sup>. Wykazują jednak wiele ciekawych pomysłów harmoniczych i zręczność w sztuce kontrpunktu, która jest przeciwieństwem homofonicznej niemal techniki Lully'ego<sup>133</sup>. Prawdziwym tytułem do chwały Steffaniego jest jego kameralna muzyka wokalna, a ponad wszystko utwory dwugłosowe<sup>134</sup>. Duety te mają rozmaity charakter i różne rozmiary. Są wśród nich jednocześnie i takie, które mają formę *da capo*. Niektóre są prawdziwymi kantatami z recytatywami, solami i duetami, inne mają formę suity, tworząc rodzaj małych *Liederkreise*. Ich styl ewoluuje od Schiitza i Bernabei do Haendla i Telemanna, ale konstrukcja wewnętrzna jest na ogół taka sama: pierwszy głos eksponuje sam pierwszą frazę, gdzie znajduje odbicie poetycka emocja utworu; drugi głos powtarza motyw w unisono lub w oktawie; z pojawieniem się drugiego motywu głosy porzucają unisono i podejmują imitację w kanonie, aby przejść w swobodne snucie; potem wraca pierwsza część, która kończy całość. Kiedy utwór jest bardziej rozwinięty, po pierwszej *air* w minorze następuje druga w majorze, gdzie do głosu dochodzi element wirtuozowski, po czym wraca pierwsza *air* w minorze. Utwory te odznaczają się niezwykłym pięknem melodycznym i niekiedy głęboką ekspresją. W tematach wesołych Steffani ujawnia żywy wdzięk i wytworną fantazję Scarlattiego. W smutku zbliża się do najwyższych wzorów: Schiitza, Provenzalego, Bacha; jest jednym z naj-

<sup>132</sup> Jednakże prace Hugo Riemanna wykazały, że istnieje różnica między operami Steffaniego pisanymi dla Hanoweru, gdzie daje się ponieść wirtuozostwu, a operami pierwotnie pisanymi dla Monachium, które odznaczają się wielkim pięknem i mogą dostarczyć wzorów arii *da capo*.

<sup>133</sup> Natomiast utwory symfoniczne, a szczególnie uwertury utrzymane są w stylu Lully'ego i mogły służyć za wzór Haendlowi. Styl francuski panował w orkiestrze hanowerskiej. Telemann powiada: „W Hanowerze znajduje się serce nauki francuskiej”.

<sup>134</sup> Jak się zdaje, Steffani napisał duety te jako nauczyciel muzyki dam dworu, wiele z nich dla elektorki brandenburskiej Zofii Doroty. Duety jego uważane były w swoim czasie za arcydzieła i robiono z nich liczne kopie. Bibliografię ich znajdziemy w pierwszym tomie *Dzieł towarzyszących Steffaniego*, wydanych u Breitkopfa przez A. Einsteina i A. Sandbergera. Samo Konserwatorium Paryskie posiada sześć tomów manuskryptów duetów Steffaniego.

większych liryków muzyki XVII wieku<sup>155</sup>. Te dwugłosowe utwory ustaliły styl i formę swego gatunku. Rolę Steffaniego w muzyce porównałbym chętnie z tą, jaką w malarstwie odegrał Fra Bartolomeo, gdyż obaj, posiadając doskonałą sztukę i prawdziwy spokój ducha, usiłują znaleźć prawa kompozycji w formach zamkniętych: Fra Bartolomeo — poszukując równowagi grup i harmonii linii w scenach o trzech lub czterech postaciach skupionych w ramach okrągłego obrazu; Steffani — wkładając cały wysiłek pomysłowości, inwencji, wiedzy artystycznej w wąskie ramy utworu dwugłosowego. Obaj — artyści religijni, władają świetną sztuką, pewną siebie, wyszukaną i zarazem prostą, mało lub wcale nienamiętną: ich dusze są szlachetne, czyste, trochę bezosobowe. Zjawili się, aby przygotować drogę innym. Haendel — powiada Chrylander — idzie śladami Steffaniego, tylko że kroki jego są potężniejsze.

Haendel na krótko tylko zatrzymał się w Hanowerze w 1710 roku. Zaledwie objął swoje stanowisko, a już poprosił i otrzymał urlop, aby udać się do Anglii, skąd nadeszły dlań pewne propozycje. Jadąc przez Holandię, przybył do Londynu z końcem jesieni 1710. Miał lat 25.

Era rozkwitu muzycznego Anglii była zamknięta. Przed piętnastu laty Anglia straciła swego największego muzyka — Henryka Purcella, który zmarł przedwcześnie, mając zaledwie 36 lat<sup>156</sup>.

W swym krótkim życiu stworzył dzieło ogromne: opery, kantaty, muzykę religijną, muzykę instrumentalną. Był

M» Patrz arie: *Lungi dall' idol*, *Occfit perche pianete*, a szczególnie forma *un mare*, w której odnajdujemy uderzającą analogię do jednej z najpiękniejszych pieśni F. H. Erlebacha: *Meine Seufzer* (opublikowane przez M. Friedländera w jego *Historii pieśni u! XVIII w.*). Są podstawy do przypuszczenia, że Erlebach wzorował się m. in. na Steffanim. W ariach tych daje się zauważyć predylekcję kompozytora (jak wszystkich wielkich Włochów tego czasu) do chromatyki oraz zmysł kontrapunktu. Steffani był z ówczesnych artystów jednym z najbliższych duchowi starej muzyki, a jednocześnie torował drogę muzyce nowej. I jest rzeczą charakterystyczną, że wybrano go prezydentem londyńskiej *Academy of Ancient Music*, która brała za wzór sztukę Palestriny i madrygalistów z końca XVI wieku. Nie wątpię, że Haendel w tym również wiele się nauczył od Steffaniego.

» Henry Purcell urodził się około 1658 r., umarł w 1695.

to twórca światły, wykształcony, znający dobrze Lully'ego, Carissimiego, sonaty włoskie — a jednocześnie bardzo angielski, mający dar spontanicznego tworzenia melodii i nie tracący nigdy związku z duchem swej rasy. Jego sztuka jest pełna wdzięku i delikatności, o wiele bardziej arystokratyczna niż Lully'ego: jest to jakby Van Dyck w muzyce; wszystko w nim jest nadzwyczaj eleganckie, subtelne, niewymuszone, trochę bezkrwiste. Jego wytworność jest naturalna, odświeża ją wciąż, jak to chętnie czynią Anglicy, w życiu wiejskim. Nie ma w XVII wieku oper, w których znalazłoby się więcej świeżych melodii o inspiracji lub formie ludowej. Ten czarujący artysta, chorowity, wątły, miał w sobie coś kobiecego, kruchego, mało odpornego. Poetyckie rozmarzenie stanowi jego powab, ale i zarazem słabość, przeszkadza mu ono w dążeniu do postępu w swej sztuce z wytrwałością cechującą Haendla. Prawie wszędzie pozostał niepełny, nie usiłował przełamać ostatnich barier, jakie dzieliły go od doskonałości. Kompozycje jego to genialne szkice o przedziwnych niedostatkach, wiele w nich kłeczenia naprędce, osobliwych niezdarności w sposobie traktowania instrumentów i głosu, mało stosownych kadencji, monotonia rytmów, cieniutka tkanina harmoniczna, szczególnie w dużych utworach, brak oddechu, rodzaj wyczerpania fizycznego, które przeszkadza mu w doprowadzeniu do końca wspaniałych pomysłów. Ale trzeba go brać takiego, jakim jest: jedną z najbardziej poetycznych postaci w muzyce, uśmiechniętą i trochę smętną — mały Mozart, wieczny ozdrowieniec. Nic pospolitego ani brutalnego; cudowne melodie, płynące z serca, w których odbija się jak w zwierciadle to, co najczystsze w duszy angielskiej. Delikatne harmonie, pieściwe dysonanse, upodobanie w szeleście septym i sekund, w stałym wahaniu od dur do moll, w odcieniach subtelnych i zmiennych, w świetle bladym, przyćmionym jak słońce wiosenne przez lekką mgłę<sup>157</sup>.

Napisał tylko jedną prawdziwą operę, zachwycającą zresztą: *Dydona i Eneasza* w 1680 roku<sup>158</sup>. Inne jego utwo-

<sup>157</sup> Patrz preludium lub „Dance” z Dioklecjana i uwertura z *Bonduka*.

<sup>158</sup> Sztuka angielska nie stworzyła nigdy nic bardziej godnego porównania z arcydziełami jak scena śmierci Dydony,

ry dramatyczne, bardzo liczne, są po prostu muzyką sceniczną, a wśród nich najpiękniejsza jest do Króla *Artura* Drydena z 1691 roku. Ma ona prawie całkowicie charakter epizodyczny, można by ją usunąć bez szkody dla akcji. Smak angielski nie godził się z operami śpiewanymi od początku do końca; w czasach Haendla Addison w redagowanym przez siebie „Spektatorze” wyjaśnił przyczyny tej niechęci swego narodu.

Mimo że Haendel miał inny pogląd na operę, a jego osobowość różniła się bardzo od osobowości Purcella, nie omieszkał wyciągnąć korzyści z geniuszu tego poprzednika, podobnie jak to czynił z innymi. Było rzeczą naturalną, że znalazłszy się w obcym kraju, którego ani język, ani duch nie były mu znane, obrał sobie za przewodnika mistrza angielskiego. Stąd analogie między nimi. Ody Purcella wydają się niekiedy szkicami kantat i oratoriów Haendla; znajdziemy w nich ten sam styl architektoniczny, te same kontrasty poszczególnych części, brzmień instrumentalnych, wielkich ansamblów i soli. Niektóre tańce<sup>159</sup>, niektóre arie bohaterskie o gwałtownym rytmie z triumfalnymi fanfarami<sup>160</sup> są już haendlowskie. Ale są to tylko przebliski u Purcella. Jego osobowość, jego sztuka były inne. I on jak tylu innych znakomitych muzyków współczesnych, miał zniknąć w Haendlu jak strumyk wody w rzece. Ale z tego małego źródła była poezja angielska, której całe dzieło Haendla nie miało i mieć nie mogło.

Ze śmiercią Purcella skończyła się muzyka angielska. Zatopili ją elementy obce<sup>161</sup>. Odrodzenie opozycji purytańskiej, atakującej teatr angielski, przyczyniło się do porzucenia go przez zniechęconych artystów narodowych<sup>162</sup>.

*Król Artur*: „Grand Dance” lub końcowa „Chaconne”; Dioklecjan: trio i chór końcowy.

<sup>159</sup> Szczególnie słynna aria świętego Jerzego w *Królu Arturze*: „Święty Jerzy, patron naszej wyspy, żołnierz i święty...”

<sup>160</sup> Już nie Francuzi, którzy, bardzo wpływowi za czasów Stuartów, prawie zupełnie zniknęli po rewolucji 1688 r., ale Włosi.

<sup>161</sup> Sławny pamflet księdza Jeremiasza Collier, który pojawił się w 1688 r.: *A short view of the immorality and profaness of the English stage, toith the sense of Antiquity* (*Krótkie spojrzenie na moralność i nieprzyzwoitość sceny angielskiej*), stanowił epokę; wyrażał z gorącym przekonaniem ukryte uczucia narodu. Dryden był pierwszym, który z pokorą odpokutował.



Ostatni mistrz wielkiej epoki, John Blow — artysta wysoce ceniony, sławny w swoim czasie, którego osobowości nieco szarej i mało wyrazistej nie brakowało wszakże ani dystynkcji, ani zmysłu ekspresji — usunął się w zacisze pobożnych rozmyślań<sup>163</sup>. Wobec braku kompozytorów angielskich Włosi opanowali teren<sup>164</sup>. Dawny muzyk kaplicy królewskiej, Thomas Clayton, przywiózł z Włoch libretta operowe, partytury i śpiewaków. Wziął jakieś stare libretto z Bolonii, dał je pewnemu Francuzowi do przetłumaczenia na angielski, zaadaptował doń niewiele wartą muzykę, i taki był — jak powiedział z dumą — „pierwszy dramat muzyczny w stylu włoskim, który został całkowicie skomponowany i wykonany w Anglii”: *Arsinoe, królowa Cypru*. To nic, grane w Drury Lane w 1705 roku, miało wielkie powodzenia, większe jeszcze niż *Camilla, regina de Volsci (Kamila, królowa Wolsków)* Marca Antonia Bononciniego<sup>165</sup>, autentyczna opera włoska, wystawiona w następnym roku w Londynie. Na próżno zaniepokojony Addison usiłował walczyć z inwazją włoską, wyszydzając z subtelną ironią snobizm publiczności i starając się przeciwstawić włoskiej operze narodową operę angielską<sup>166</sup>: został pobity, a z nim razem cały teatr angielski<sup>167</sup>. Wystawienie *Thymoris* w 1707 roku zapoczątkowało dwu-

Patrz przedmowa do jego *Amphlon Britannicus* z 1700 r. Blow umarł w 1708 r.

IM Było wiele prób tworzenia włoskich towarzystw operowych w Londynie za czasów restauracji w 1660 i w 1674 r.: żadna się nie powiodła. Kilku Włochów osiedliło się jednak w Londynie i cieszyli się tam powodzeniem: około 1667 r. Giov. Battista Draghi z Ferrary, około 1677 r. skrzypek Niccolo Matteis, który zapoznał Anglię z dziełami instrumentalnymi Vitalego i Bassaniego; wreszcie — śpiewacy: Pietro Reggio z Genui, sławny Siface (Francesco Grossi), który w 1687 r. pierwszy niewątpliwie zapoznał Londyn ze Scarlattim, Margherita de l'Espine, która od 1692 r. dawała koncerty włoskie. Ale dopiero od 1702 r. zaczęło się uwielbienie dla sztuki włoskiej.

<sup>163</sup> Chodzi o brata sławnego Bononciniego (Giovanniego).

<sup>164</sup> *Rozamunda*, grana w 1707 r., miała trzy przedstawienia. Addison, sam mało muzykalny, wziął sobie do współpracy pozbawionego smaku Claytona. Jego satyry przeciw operze włoskiej pojawiły się w marcu i kwietniu 1710 r. w „Spektatorze”.

<sup>165</sup> Kłeska ta uwydatniła się w 1708 r. Trzy lata przedtem poeta Congreve założył pod patronatem królowej teatr Haymarket, w którym miano grać stare dramaty angielskie. W 1708 r. dramat angielski musiał ustąpić miejsca operze.

języczne, włosko-angielskie przedstawienia. Począwszy zaś od *Almahidy*, od stycznia 1710 roku, niepodzielnie panuje włoszczyzna<sup>166</sup>. Żaden z muzyków angielskich nawet nie próbuje walczyć.

Kiedy pod koniec 1710 roku przybył Haendel, sztuka narodowa była martwa. Absurdem jest więc utrzymywać, że to właśnie on zabił muzykę angielską. Nie było co zabijać. Londyn nie miał ani jednego kompozytora, bogaty był natomiast w wybitnych wirtuozów. Przede wszystkim posiadał jeden z najlepszych zespołów włoskich śpiewaków, jaki można było znaleźć w Europie. Przedstawiony królowej Annie, która kochała muzykę i sama grała dobrze na klawesynie, Haendel został przyjęty z otwartymi ramionami przez dyrektora Opery, Aarona Hilla. Była to postać niezwykła. Podróżował po Wschodzie, napisał *Historię cesarstwa otomańskiego*, pisywał tragedie, tłumaczył Woltera, założył „Beech Oil Company” (przedsiębiorstwo produkujące olej z żołądźci bukowych), parł się chemią i zajmował budową statków<sup>167</sup>. Ten wszechstronny człowiek sporządził na oczekaniu scenariusz opery według *Jerozolimy wyzwolonej*. Był to *Rinaldo*, który napisany został — libretto i muzyka — w ciągu czternastu dni i grany po raz pierwszy 24 lutego 1711 roku w Haymarket.

Sukces był olbrzymi. Zadecydował o zwycięstwie opery włoskiej w Londynie, i kiedy świewak Nicolini, interpretujący rolę Rinalda, opuścił Anglię, zabrał z sobą partyturę do Neapolu, gdzie w 1718 roku wystawił sztukę z pomocą młodego Leonarda Leo. *Rinaldo* oznacza zwrot w historii muzyki. Opera włoska, podbijając Europę, sama zaczyna z kolei być podbijana przez muzyków obcych, których uformowała — przez italianizujących Niemców. Po

<sup>166</sup> Jedynie dwaj Niemcy osiedleni w Anglii i naturalizowani tam, doktor Christophe Pepusch i Nicola Francesco Haym, wtrącają kilka urywków swych kompozycji do oper włoskich w Londynie. Odnajdziemy ich później. Pepusch, założyciel Academy of Ancient Music w 1710 r., był raczej źle usposobiony do Haendla, którego opery wyszydział w słynnej *Beggar's Opera* z 1728 r. Haym, który zamierzał w 1730 r. wydać wielką *Historię muzyki*, był jednym z librecistów Haendla.

Biblioteka Konserwatorium w Paryżu posiada zbiór arii głównych oper włoskich, granych w Londynie od 1706 do 1710 r. (Londyn, Walsh).

Patrz Mainwaring i Chrysender.

Haendlu przyjdzie Hasse, potem Gluck, a następnie Mozart. Ale Haendel jest pierwszym ze zdobywców<sup>170</sup>.

Po *Rinaldzie* i aż do chwili, kiedy Haendel osiedla się ostatecznie w Londynie, to znaczy między 1711 a końcem 1716 roku, występuje u niego okres niezdecydowania, w którym oscyluje między Niemcami a Anglią, między muzyką religijną a operą.

Haendel, noszący tytuł „kapellmeistra” Hanoweru, musiał wracać na swe stanowisko w czerwcu 1711 roku<sup>171</sup>. W Hanowerze zastał znów biskupa Steffaniego i próbował pisać w jego stylu. Naśladując go, skomponował dwadzieścia kameralnych utworów dwugłosowych, nie dorównując wszakże modelowi, oraz piękne *Lieder* niemieckie do poezji Brockesa<sup>172</sup>. Niektóre z jego najlepszych utworów instrumentalnych — pierwsze koncerty na obój, sonaty na flet i basso continuo<sup>173</sup> — zdają się również pochodzić z tego okresu. Kawalerowie dworu hanowerskiego byli zawołanymi flecistami, a orkiestra pod kierunkiem Farinela — wyborna, szczególnie oboje doszły do stopnia wirtuozostwa, dziś nawet rzadko osiąganego. Natomiast Opera Hanowerska stała zamknięta i Haendel nawet nie mógł wystawić *Rinalda*.

Zasmakowawszy raz w teatrze, nie miał zamiaru z niego rezygnować. Wzdychał więc do Londynu. Zbadał teren w Anglii i uznał go za korzystny, zdecydowany był tam się osiedlić. Otrzymywał stamtąd regularne wiadomości<sup>174</sup>. Od jego wyjazdu żadna opera nie mogła się utrzymać na scenie poza *Rinaldem*. Wielbiciele angielscy zwywali go

<sup>170</sup> Kiedy poeta Barthold Feind dał w 1715 r. w Hamburgu tłumaczenie *Rinalda*, nie omieszkiał przypomnieć, że „powszechnie sławny Pan Haendel” był nazywany przez Włochów „Orfeo del nostro secolo” i „un ingegno sublime”. Rzadki zaszczyt — dorzuca — „gdyż żaden Niemiec nie był tak traktowany przez Włochów czy Francuzów, ponieważ ci panowie mają zwyczaj z nas szydzić”.

<sup>171</sup> Nie spieszył się bynajmniej. Zatrzymał się w Dusseldorfie u elektora palatyńskiego. (A. Einstein: Ein Beitrag zur Lebensbeschreibung *Haendels*, z. I. M. G., kwiecień 1907). Potem w ostatnich miesiącach roku pojechał odwiedzić swą rodzinę w Halle.

<sup>172</sup> Prawdę mówiąc, są to raczej małe kantaty niż *Lieder*. Kolekcja Schoeichera w Bibliotece Konserwatorium w Paryżu posiada ich kopie.

<sup>173</sup> Tomy XXVII i XLVIII Dziel *wszystkich* Haendla.

Z listów z 1711 r. widać, że Haendel przykładał się do doskonalenia swej znajomości języka angielskiego.

do powrotu. Haendel, pałający pragnieniem wyjazdu, znów poprosił o urlop na dworze hanowerskim. Udzielono mu go w najuprzejmniejszych słowach „pod warunkiem, że powróci w rozsądnym terminie”<sup>175</sup>.

Do Londynu przybył pod koniec listopada 1712 roku, akurat w porę, aby czuwać nad przedstawieniem pastorałki ii *Pastor Fido* (*Wierny pasterz*), utworu pisanego pospiesznie, do którego najpiękniejszych melodii powróci jeszcze później<sup>176</sup>. W dwadzieścia dni potem skończył pisać *Tezeusza*, „operę tragiczną” w pięciu bardzo krótkich aktach<sup>177</sup>, pełną pośpiechu i geniuszu; grano ją w styczniu 1713 roku. Haendel usiłował zadomowić się w Anglii. Dzielił z narodem uczucia lojalności i dumy, pisząc utwory na rozmaite uroczyste okazje polityczne. Wkrótce miało nastąpić zawarcie chwalebego dla Anglii pokoju w Utrechcie. Haendel przygotował *Te Deum*, ukończone już w styczniu 1713 roku. Prawa królestwa nie pozwalały jednak powierzać cudzoziemcowi komponowania muzyki na oficjalne ceremonie — jedynie parlament mógł zezwolić na odstępianie od tego zwyczaju. Haendel napisał zręczną pochlebną *Odę na dzień urodzin królowej Anny* (*Birthday Ode for Queen Anne*). Odę wykonano w Saint James 6 lutego 1713 roku, a oczarowana królowa dała Haendlowi zamówienie na *Te Deum* i na *Jubilate* z okazji pokoju w Utrechcie; oba utwory zostały odegrane 7 lipca 1713 roku na uroczystej ceremonii u Świętego Pawła w obecności parlamentu. Kompozycje te — Haendel pomagał sobie w nich przykładem Purcella<sup>178</sup> — były jego pierwszymi wielkimi próbami genre'u monumentalnego.

Haendlowi udało się zostać, wbrew zwyczajom, oficjalnym kompozytorem dworu angielskiego. Ale nie odbyło się to bez uchybienia obowiązkom wobec innych panów, ksiąząt hanowerskich, na których służbie pozostawał. Panowała niezwykle napięta sytuacja między kuzynką, po której spodziewano się dziedzictwa, a ubogimi krewnymi

<sup>175</sup> Dom Hanowerski, jak wiadomo, pretendował do dziedzictwa tronu angielskiego, musiał więc zachować poprawne stosunki z krewną, po której spodziewano się sukcesji — królową Anną, protektorką Haendla.

<sup>176</sup> W drugiej wersji utworu, w 1734 r. Dorzucił tam wtedy chóry.

<sup>177</sup> Jest to jedyna pięcioaktowa opera Haendla. Tekst Hayma.

<sup>178</sup> Purcell napisał w 1694 r. *Te Deum* i *Jubilate*.

z Hanoweru. Królowa Anna żywiła do nich antypatię. Szczególnie nie znosiła inteligentnej księżnej Zofii; kazała ją wyszydzać w piosenkach i porozumiewała się sekretnie z pretendentem do tronu, Stuartem, którego chciała uznać za swego spadkobiercę. Pozostając więc na służbie angielskiej, Haendel brał jej stronę przeciwko swemu panu hanowerskiemu. Niektórzy historycy posuwają się do użycia słowa „zdrada”. Jest to jedyny błąd, jakiego mu hagiograf Chrysander nie przebacza, rani to bowiem jego niemiecki patriotyzm. Ale też, trzeba otwarcie powiedzieć — patriotą niemieckim Haendel się nie czuł. Miał mentalność wielkich artystów niemieckich owego czasu, dla których ojczyzną była sztuka i wiara. Niewiele obchodziło go państwo.

Gościł wówczas u mecenasów angielskich — przez jeden rok u bogatego melomana w Surrey, następnie na Piccadilly u hrabiego Burlingtona. Pozostał tam trzy lata. Pope i Swift należeli do bywalców tego domu opisanego przez Gaya. Haendel grywał na organach i klawesynie przed elitą towarzystwa londyńskiego i bardzo był przez nich podziwiany, wyjąwszy Pope'a, który nie lubił muzyki.

Pisał mało<sup>119</sup>, żył sobie jak za czasów pobytu w Neapolu, nasiąkając — bez pośpiechu — atmosferą angielską. Należał do tych, co potrafią napisać trzy opery w ciągu miesiąca, a potem nie robią nic przez cały rok. Była to natura bystrej rzeki, która bądź wylewa z brzegów, bądź wysycha do dna.

Oczekiwał także dalszego ciągu wypadków. Spadkobiercy hanowerscy zdawali się być całkowicie odsunięci. Księżna Zofia umarła 7 czerwca 1714 roku ze zmartwienia, jak mówi Chrysander (a prawdę mówiąc, na skutek apopleksji) — przekonana, że Stuart zdobędzie pożądane dziedzictwo. Haendel nie wspomina ani słowem o powrocie do Hanoweru. Ale przypadek krzyżuje wszystkie plany. W dwa miesiące po śmierci księżnej Zofii umiera nagle królowa Anna, 1 sierpnia 1714 roku. Tegoż dnia, pośród zamętu, w jaki wtrącił stronnictwo Stuartów ten nieocze-

<sup>119</sup> Napisał on, jak mówią, dla małego teatru amatorskiego Burlingtona, operę *Sylla* (1714), z której najlepsze fragmenty podjął w *Amadysie*. Można również umieścić w tej epoce pewną liczbę utworów na klawesyn; zbiór ich ukazał się w 1720 r.

kiwany wypadek, Jerzy Hanowerski został ogłoszony królem przez tajną radę. 20 września przybywa do Londynu; 20 października zostaje ukoronowany w Westminsterze. A Haendel, zbity z tropu, nosi się ze swą odą do królowej Anny i smutną świadomością, że gdyby poczekał rok, jego *Te Deum* posłużyłoby intronizacji nowej dynastii.

Trzeba mu oddać sprawiedliwość, że nie przejmował się zbytnio tą odmianą fortuny. Nie zadał sobie nawet trudu, aby prosić o przebaczenie. Wziął się z powrotem do roboty i napisał *Amadysa*. Był to jeszcze najlepszy sposób obrony swej sprawy. Król Jerzy I Hanowerski miał wiele wad, ale też i jedną wielką zaletę: kochał szczerze muzykę i tę namiętność dzieliło z nim wiele mniej lub więcej znacznych osobistości jego dworu. Muzyka była po wsze czasy dla Niemiec źródłem, w którym oczyszczały się brudne serca, odkupieniem za podłostki życia codziennego. Cokolwiek król Jerzy mógł myśleć o Haendlu, nie mógł ukarać go, nie ukarawszy samego siebie. Po sukcesie czarującego *Amadysa*, granego po raz pierwszy 25 maja 1715 roku, nie miał ochoty żywić dłużej urazy do swego muzyka. Pogodzili się<sup>110</sup>. Haendel odzyskał pensję kapelmistrza w Hanowerze, oczekując również, że w przyszłości zostanie metrem muzyki małych księżniczek. I kiedy w lipcu 1716 roku król udał się do Hanoweru, Haendel towarzyszył mu w tej podróży.

Nie można powiedzieć, żeby Haendel miał dużo zajęć na dworze. Króla absorbowały sprawy państwowe i polowanie. Nie znalazł nawet czasu, aby zatroszczyć się o swego starego sługę Leibniza, którego śmierć 14 listopada 1716 roku przeszła na dworze niepostrzeżenie, Haendel

wo Legenda mówi, że Haendel skomponował w sierpniu 1715 r. słynną *Water Music* (*Muzykę na wodzie*), aby odzyskać łaskę króla. Ulokowawszy się wraz z orkiestrą na barce, miał wykonać swój utwór podczas spaceru króla po Tamizie, a król, oczarowany, miał ponoć przywrócić Haendlowi swą przyjaźń. Wydaje się jednak, że *Water Music* powstała w dwa lata po przywróceniu Haendla do łask, a scena ta, umieszczona w pierwszym tomie Chrysandera, miała się rozegrać w dniu 22 sierpnia 1715, według Fischera (*Music in Hannover*) w październiku 1715 r., w trzecim zaś tomie Chrysander przeniósł ją na dzień 17 lipca 1717 i zaopatrzył cytatem z ówczesnego dziennika, co nie decyduje zresztą o prawdziwości tej daty. Jakkolwiek było, utwór pochodzi z tego okresu i pierwsze jego wydanie pojawiło się około 1720 r.

korzystał z wolnego czasu, aby zanurzyć się znów w sztuce niemieckiej.

Panowała wówczas w Niemczech moda na pasje muzyczne. Był to prąd religijny i teatralny zarazem. Można tam było rozróżnić wpływy zarówno pietyzmu, jak i opery. Keiser, Telemann, Mattheson pisali w Hamburgu pasje do słynnego tekstu senatora Brockesa, które narobiły wiele hałasu<sup>181</sup>. Za ich przykładem, być może, aby zmierzyć się z tymi ludźmi, którzy — wszyscy trzej — byli jego rywalami lub przyjaciółmi<sup>182</sup>, Haendel podjął ten sam tekst i napisał w 1716 roku *Pasję według Brockesa (Passion nach Brockes)*.

Dzieło to, potężne i nierówne, gdzie zły smak styka się z wzniosłością, a wymuszoność i emfaza łączą się ze sztuką głęboką i powściągliwą, dzieło, które dobrze znał Bach i nieraz je sobie przypominał, było dla Haendla decydującym doświadczeniem. Pisząc je pojął, jak wiele dzieli go od nabożnej sztuki niemieckiej, i po powrocie do Anglii<sup>183</sup> napisał *Psalm* i *Estereę*.

Była to niezwykle doniosła epoka w jego życiu. Między 1717 a 1720 rokiem, podczas gdy służył u księcia Chan-

<sup>181</sup> Najpierw Keiser, w 1712 r.: *Der fur die Sunden der Welt gemarterte und sterbende Jesus (Jezus umęczony i umierający za grzechy świata)*. Następnie Telemann, w 1716 r., na kilka miesięcy przed przybyciem Haendla. Wkrótce potem Mattheson. Pasja Haendla została wykonana w Hamburgu podczas wielkiego postu w 1717 r., już po powrocie Haendla do Anglii. Cztery pasje — Keisera, Telemanna, Matthesona i Haendla — wykonane były w 1719 r. w katedrze hamburskiej, z Matthesonem jako kantorem.

<sup>182</sup> Haendel i Mattheson wymienili w owym czasie kilka listów. Mattheson wszczął właśnie polemikę muzyczną z organistą i teoretykiem Buttstedtem. Czuł potrzebę oparcia się na autorytetach muzyki niemieckiej, rozpisal więc rodzaj ankiety (na temat trybów greckich, solmizacji itd.). Haendel, nagabywany pytaniami, odpowiedział z opóźnieniem w 1719 r. Przyznał rację Matthesonowi, zdeklarowanemu modernistcie, wypowiadając się przeciwko zwolennikom starych trybów. Mattheson prosił go również o szczegóły jego życia, aby umieścić je w projektowanym przez siebie *Słowniku biograficznym*. Haendel wymówił się brakiem koniecznego skupienia, obiecał tylko wymijająco zastanowić się później nad głównymi okresami, jakie przeszedł w toku wykonywania swego zawodu. Jednak Matthesonowi nie udało się nic więcej z niego wyciągnąć.

<sup>183</sup> W końcu 1716 r. W czasie tej podróży po Niemczech udzielił pomocy znajdującej się w nędzy wdowie po swym mistrzu Zachowie

dosa<sup>154</sup>, zdobył pełną świadomość swej osobowości i stworzył nowy styl w muzyce i teatrze.

*Anthems* (lub *Psalmy*) *Chandos*<sup>155</sup> (*Chandos' Anthems*) są dla *Oratoriów* Haendla tym, czym *Kantaty włoskie* dla jego oper: wspaniałymi szkicami, fragmentami epopei. W tych kantatach religijnych, napisanych dla kaplicy książęcej, Haendel oddaje pierwsze miejsce chórom: są one głosem samej Biblii, która śpiewa, głosem męskim, heroicznym, wolnym od komentarzy i wynurzeń sentymentalnych, jakimi przesładzała go pobożność niemiecka. Jest już w nich duch i styl *Izraela w Egipcie*, wielkie linie monumentalne, szeroki oddech. Od tych epopei biblijnych do dramatu pozostał Haendlowi tylko jeden krok. Zrobił go pisząc *Esterę*, która w swej pierwotnej formie nosiła tytuł *Hamain and Mordecai, a masque*<sup>156</sup> (*Haman i Mardochoj*). Być może, już na pierwszym wykonaniu u księcia Chandos, 29 sierpnia 1720 roku, dzieło miało oprawę sceniczną. Jest to w każdym razie jedna z największych tragedii na modłę antyku, jakie zostały napisane od czasów

i sprowadził z Ansbach starego przyjaciela z uniwersytetu, Jana Krzysztofa Schmidta (zajmującego się handlem wełną), który rzucił majątek, żonę i z synkiem pojechał za nim do Londynu. Schmidt przez całe życie pozostał na usługach Haendla, zajmując się jego sprawami, kopiując jego manuskrypty, opiekując się jego muzyką, a po nim syn jego, Schmidt (lub Smith) junior pełnił te funkcje z takim samym oddaniem. Uderzający przykład siły przyciągania, jaką wywierał Haendel.

<sup>154</sup> Książę Chandos był kreuzem, wzbogaconym na stanowisku głównego skarbnika-płatnika wojskowego za panowania królowej Anny oraz na spekulacjach „Kompanii Mórz Południowych”. Wybudował sobie wspaniały zamek w Cannons, o kilka mil od Londynu. Prowadził tam książęcy tryb życia, otoczony strażą stu żołnierzy szwajcarskich. Jego ostentacyjny przepych narażał go na śmieszność. Pope nie zaniebdywał okazji wyszydzenia go.

<sup>155</sup> *Anthems* zajmują trzy tomy dużego wydania Haendla. Trzeci przeznaczony jest dla dzieł późniejszych od epoki, jaką się tu zajmujemy. Dwa pierwsze zawierają jedenaście *Chandos' Anthems*, z których dwa mają podwójną i potrójną wersję. Haendel napisał w tym samym czasie trzy *Te Deum*.

<sup>156</sup> Wiadomo, że *masques* były kompozycjami świeckimi, bardzo modnymi w Anglii za czasów Stuartów. Częściowo grano je i tańczono jak utwory teatralne, częściowo śpiewano jak utwory koncertowe. (Patrz Paul Reyher: *Les masques anglaises*, Paryż, 1909.)

Haendel przerobił swoją *Esterę* w 1732 r. Pierwsza *Estera* jest w trzech aktach, każdy poprzedzony i zakończony wielkimi chórami w stylu antycznym. Utrzymywano dawniej, że libretto jest pióra Pope'a.



greckich. *Estera* jak gdyby zwróciła umysł Haendla ku ideałowi helleńskiemu, skomponował on bowiem w tym samym niemal czasie tragedię pastoralną *Äcis* i *Galatea*, nazwaną również maską<sup>187</sup>, która też miała w sobie coś ze sztuki przeznaczonej dla teatru na otwartym powietrzu. To małe arcydzieło poezji<sup>188</sup> i muzyki, gdzie przesuwają się na przemian radosne i elegijne obrazy pięknej legendy sycylijskiej, posiada klasyczną doskonałość, jakiej Haendel nigdy już nie przewyższył.

*Estera* i *Äcis* świadczą o pragnieniu Haendla, aby oddać na usługi akcji dramatycznej całą potęgę muzyki chóralnej i symfonicznej. Nawet w tych dwu utworach, które — mimo że nie zdawał sobie z tego sprawy — otwarły drogę do przyszłych oratoriów, nie oratorium było jego celem, lecz właśnie opera. Zawsze pociągał go teatr i dopiero szereg nieszczęść i klęsk materialnych zmusiło go, wbrew woli, do zaniechania myśli o teatrze. Toteż nic dziwnego, że w czasie kiedy pisał *Esterę* i *Äcis*, objął kierownictwo muzyczne przedsiębiorstwa teatralnego, które miało zabrać mu część jego sił i jego życia — Akademii Opery Włoskiej<sup>189</sup>.

Mówiono, że Haendel uważał rok 1720 za kres swych lat terminowania. Tymczasem był to przede wszystkim, o czym nie wiedział, kres jego lat spokoju. Aż dotąd wiódł żywot jednego z tych niezliczonych muzyków dworskich, jacy żyli w cieniu księcia i pisali dla elity. Wychodził z tego cienia wtedy tylko, gdy pisał utwory religijne lub narodowe; wówczas był głosem ludu. Począwszy od 1720 roku aż do śmierci, cała jego sztuka należała do wszystkich.

187 po wznowieniu dzieła w 1753 r. nazwano je nawet English opera.

<sup>188</sup> Piękny poemat pióra Gaya.

<sup>189</sup> Było to Towarzystwo z kapitałem 50 000 funtów, z akcjami po sto funtów, deklarowanymi na czternaście lat, przy czym każda akcja dawała prawo do miejsca w teatrze. Na czele, jako pierwszy prezes, stał lord szambelan, książę Newcastle (aż do 1723 r., kiedy to wszedł do ministerstwa i został zastąpiony przez księcia Grafton). Drugim prezesem (właściwym dyrektorem) był lord Bingley. Miał przydaną radę administracyjną składającą się z 24 dyrektorów wybieranych co roku. Całość znajdowała się pod protektoratem króla, który płacił 1000 funtów rocznie za swoją lożę. Dywidenda wypłacana akcjonariuszom wynosiła w 1724 r. 7%, ale spekulacje skompromitowały przedsięwzięcie i przywiodły je do ruiny. Haendel obarczony był wyłącznie kierownictwem muzycznym aż do 1728 r., kiedy to wziął na siebie całkowite kierownictwo przedsiębiorstwa.

Staje na czele teatru, podejmuje walkę z szeroką publicznością, zużywa w niej swą fenomenalną żywotność, pisząc po dwie lub trzy opery na rok, wyczerpując się kierowaniem niezdyscyplinowanego zespołu wirtuozów, ogłupiałych pychą, niepokoiony intrygami. Ścigany bankructwem zużywa swój geniusz, przez 20 lat, na paradoksalny trud wprowadzenia do Londynu opery włoskiej, rachitycznej, zwiędłej, nie mogącej wyżyć na ziemi i w klimacie niewłaściwym dla siebie. U kresu tej zacieklej walki, pobity, lecz niezwyknięty, siejąc po drodze arcydziełami, miał dojść do szczytu swej sztuki — do wielkich oratoriów, które unieśmiertelniają jego imię.

Po podróży do Niemiec, Hanoweru, Halle, Dusseldorfu i Drezna, w celu zwerbowania do swego zespołu śpiewaków włoskich<sup>19)</sup>, Haendel zainaugurował w teatrze Haymarket Operę Londyńską, 27 kwietnia 1720 roku, swym Radamistem, dedykowanym królowi<sup>20)</sup>. Napływ publiczności był bardzo duży, ale przyczyna tego to przede wszystkim ciekawość i uległość modzie. Wkrótce jednak snobizmowi amatorów opery przestał już wystarczać italinizujący Niemiec jako przedstawiciel opery włoskiej, toteż hrabia Burlington, dawny opiekun Haendla, pojechał do Rzymu, aby sprowadzić króla mody włoskiej — Giovanniego Bononciniego<sup>21)</sup>.

Bononcini pochodził z Modeny. Miał 50 lat<sup>22)</sup>. Był sy-

19) Podróż trwała od lutego 1719 r. do końca tegoż roku. Podczas gdy Haendel był w Halle, Bach, znajdujący się w Kothen, o cztery mile od Halle, dowiedział się o tym i chciał się z nim zobaczyć. Przybył jednak do Halle w dniu, w którym właśnie Haendel opuścił miasto. Tak przynajmniej opowiada o tym Forkel.

20) Tekst Hayma. Od 1722 r. dzieło grane było w Hamburgu w tłumaczeniu Matthesona.

21) m przed nim był już w Londynie Domenico Scarlatti, którego operę *Narcy granò bez powodzenia* (1720 r.).

22) Urodził się w 1671 lub 1672 r., gdyż w swym op. 1, które ukazało się w 1684 lub 1685 r., mówi, że ma nieco więcej niż 13 lat. Mało się wie o G. Bonocinim. Nie ma drugiego sławnego muzyka, na rachunek którego popelniono by tyle błędów. Bonocini jest nazwiskiem całej dynastii muzyków i stale jednych z drugimi mieszano. Błędy te znajdują się nawet w bibliografii krytycznej Eitnera (gdzie są spowodowane nieuwagą w odczytywaniu) i w późniejszych pracach muzykologów włoskich, jak Luigi Torchi, który w swej *Musica instrumentale in Italia* (1901) robi z wszystkich Bononeinich — jednego. Dokładniejsza, choć bardzo niekompletna, Jest monografia Luigi Francesco Valdrighiego: *II Bonocini da Modena* (1882).

nem bardzo cenionego artysty, Gianmarii Bononciniego, któremu przedwczesna śmierć przerwała drogę do sławy<sup>194</sup>. Wychowany z ojcowską czułością przez jednego z pierwszych włoskich mistrzów epoki, jednego z nielicznych, jacy zachowali kult i naukę przeszłości — Gianpaolo Colonne, organistę w San Petronio w Bolonii, od wczesnych lat korzystał z wysokiej protekcji książęcej, a nawet cesarskiej<sup>195</sup>. Jeszcze wcześniej niż Haendel, bo już w trzynastym roku życia, publikował swe pierwsze utwory, w czternastym został członkiem akademii filharmonicznej Bolonii, a w piętnastym — „maestro di capella”. Pierwsze swe utwory pisał na instrumenty: była to specjalność, którą odziedziczył po ojcu<sup>196</sup>. Do opery doszedł dopiero po spróbowaniu wszystkich innych rodzajów, ale nie czuł do niej szczególnego powołania. Był z natury muzykiem koncertowym i pozostał nim nawet w operze. Podróże do Niemiec i Austrii (gdzie mianowany został kompozytorem cesarskim w 1700 r., a w Berlinie grano jego *Polijema* w 1703 r.)<sup>197</sup> przyniosły mu sławę w całej Europie. Muzyka Bononciniego rozpowszechniła się we Francji po 1706 roku i wzbudziła wkrótce niewiarygodny zachwyt<sup>198</sup>. Co do Włoch, to rozgłosem przewyższał Scarlattiego, który zdaje się — jak twierdzi E. Dent — ulegał trochę jego wpływowi. W Europie cieszył się wziętością przez dziesięć do piętnastu lat. Był, prawie mówiąc, wykładnikiem gustu określonej społeczności w danym czasie.

W jego muzyce uderzała — jeśli wierzyć Lecerfowi de la Viéville — śmiałość modulacji, nadmiar ornamentów wo-

<sup>194</sup> G. Bononcini był kapelmistrzem katedry modeńskiej, związanym służbowo z księciem Franciszkiem II. Dobry skrzypek, autor sonat i suit instrumentalnych, którym L. Torchi i H. Parry przypisują duże znaczenie historyczne, był umysłem przezornym i w 1673 r. zdedykował cesarzowi Leopoldowi I traktat harmonii i kontrapunktu zatytułowany *Musico prattico*, często potem wznawiany. Umarł w 1676 r., mając mniej niż 40 lat.

«s wiele jego pierwszych utworów dedykowanych jest Franciszkowi II Modeńskiemu, a op. 8, *Duetto da Camera* (1691) — cesarzowi Leopoldowi I, który potem zaangażował go do kaplicy dworskiej.

)\* Był sławny jako wiolonczelista.

Albert Ebert: *Attilio Ariosti in Berlin*. Leipzig, 1905.

- Patrz Lecerf de la Viéville: *Éclaircissement sur Bononcini*, opublikowane w trzeciej części *Comparaison de la Musique française avec la Musique italienne* (1706).

kalnych, duch rozprzężenia. Styl jego wydawał się lullystom pretensjonalny i wynaturzony, sprzeczny ze zdrowym rozsądkiem. Był też stylem harmonicznym, przeciwnym kontrapunktycznemu. Bononcini to jakby ówczesny „wertykalista” występujący przeciwko „horyzontalistom” poprzedniej epoki<sup>199</sup>. Był on w muzyce swej na wskroś sensualista i antyintelektualistą. Jego początki jako kompozytora muzyki instrumentalnej nie pozostały bez wpływu na cechującą go zawsze obojętność dla tekstów poetyckich, tematyki i wszystkiego, co pozamuzyczne. W muzyce sztuka przede wszystkim brzmień rzadkich i miękkich<sup>200</sup>, i to właśnie podobało się epoce zmęczonej wysiłkiem umysłu, jakiego wymagała ascetyczna sztuka Scarlattiego czy recytatywna i ekspresyjna sztuka Lully'ego<sup>201</sup>. W nim znalazła swoje wcielenie reakcja smaku panująca w salonach na sztukę „uczoną”<sup>202</sup>. I tak oto dużym ariom *da capo*, szeroko rozwiniętym na sposób mniej lub więcej kontrapunktyczny, przeciwstawia małe arie, także *da capo*, tylko w pomniejszeniu, lekko strawne, w których czuje się melodię ludową, lecz starannie perfumowaną, dostosowaną do wymogów eleganckiej publiczności<sup>203</sup>. Ta

»' „Podobnie jak u Corellego — powiada Lecerf — mało jest u niego fug, fug w odwróceniu, basso ostinato, częstych w innych utworach włoskich; z przyjemnością stosuje interwały, najmniej używane, najbardziej fałszywe i najdziwaczniejsze... Dysonanse, wzbudzające przerażenie...”

Patrz łagodny szelest nut w kantacie Dori e *Aminta: Non amo e amar desio* (rkp. w Bibliotece Konserwatorium Paryskiego) lub kantata: *Care luci* (ibid.).

<sup>199</sup> Czego trzeba w muzyce, mówi „London Journal” z 24 II 1722: „tego, co by mogło rozproszyć nudę i uwolnić dystygnowanych ludzi od troski myślenia”.

<sup>200</sup> Jest to odwieczna walka między sztuką uczoną a sztuką pseudoludową. Podjęta została nieco później pod impulsem Rousseau. Główna różnica między dwiema fazami tej walki polega na tym, że w epoce, którą się zajmujemy, obrońcą sztuki antyuczonej był muzyk bardzo wykształcony, broniący tej sprawy nie przez ignorancję, ale przez lenistwo i szelmstwo.

„Widziane z bliska, mówi Hugo Goldschmidt (*Die Lehre von der vokalén Ornamentik*, t. I, 1908 r.), pieśni Bononcini'ego to *Lieder*, do których zastosowano mniej lub więcej szczęśliwie starą formę arii *da capo* lub *kawatyny*”. Upodobanie do małych arii w formie *Lied* było bardzo rozpowszechnione od końca XVII w. w Niemczech i Włoszech. Bononcini, pociągnięty do nich przez modę i swoją gnuśną łatwość, uległ im w Anglii, tym bardziej że odpowiadały one smakowi angielskiemu.

dystygowana prostota, czułość delikatna i tkliwa, zawsze poprawna w swoich zuchwałstwach i chłodna w swym upojeniu, czyniły z Bononciniego salonową wielkość, rewolucjonistę w oczach światowców. W miarę starzenia się kompozytora najbardziej przykre cechy jego muzyki zaostrzały się i ustalały. Jak to zdarza się artystom mającym zbyt wielkie sukcesy, powodzenie zawładnęło jego sztuką, narzucając jej powtarzanie pewnych formułek. Wrodzone lenistwo Bononciniego bardzo temu sprzyjało. Wówczas, z roku na rok, coraz bardziej ujawniało się zmanierowanie jego sztuki i to, co było w niej mechaniczne. Ta muzyka, często piękna i wdzięczna, zawsze harmonijna, nigdy ekspresyjna, toczy się dotąd jak szereg motywów eleganckich i bezdusznych, wycinanych nożyczkami według tego samego wzoru i powtarzanych w nieskończoność.

Od pierwszej chwili w Londynie wszystkich podbił jego wdzięk. Osobisty urok muzyka przydawał powabowi jego muzyce. Zręczny Włoch miał gładkie maniere i obejście uprzejme, a zarazem pełne poczucia swej wartości. Był, jak Haendel, wirtuozem, ale na instrumencie bardziej wytwornym niż klawesyn: na wiolonczeli, i z rzadka tylko dawał się słyszeć w salonach arystokratycznych. Wkrótce stał się modnym autorem; jego *Astarto*<sup>204</sup> grany w końcu 1720 r. zatarł pamięć o *Radamiście* Haendla.

Haendel miał przed sobą trudną partię do rozegrania. Walka z Bononcinim na terenie italianizmu nie była dlań wygodna. Jednakże został do niej przymuszony. Publiczność angielska, zawsze łakoma walk niedźwiedzi, kogutów i wirtuozów, umyśliła zabawić się, aranżując turniej między Bononcinim a Haendlem. Chodziło o to, żeby napisali wspólnie operę. Haendel przyjął wyzwanie i został pobity. Jego *Muzio Scevola*<sup>205</sup> (marzec 1721) jest bardzo słaby, a *Fiondante*, która po nim nastąpiła (9 grudnia 1721), niewiele lepsza. Podniosło to sukces Włocha, a piękna *Griselotta* (luty 1722) umocniła jego sławę. Korzystał też z malkontenckiej opozycji ludzi pióra i wyższej arysto-

<sup>204</sup> «M Utwór był przedtem grany we Włoszech ok. 1714 r. Właśnie po usłyszeniu go hrabia Burlington stał się stronnikiem Bononciniego, którego nakłonił do przyjazdu do Anglii.

<sup>205</sup> » Haendel napisał trzeci akt, Bononcini drugi. Pierwszy oddano niejakiemu signorowi Pippo (Filippo Matei?).

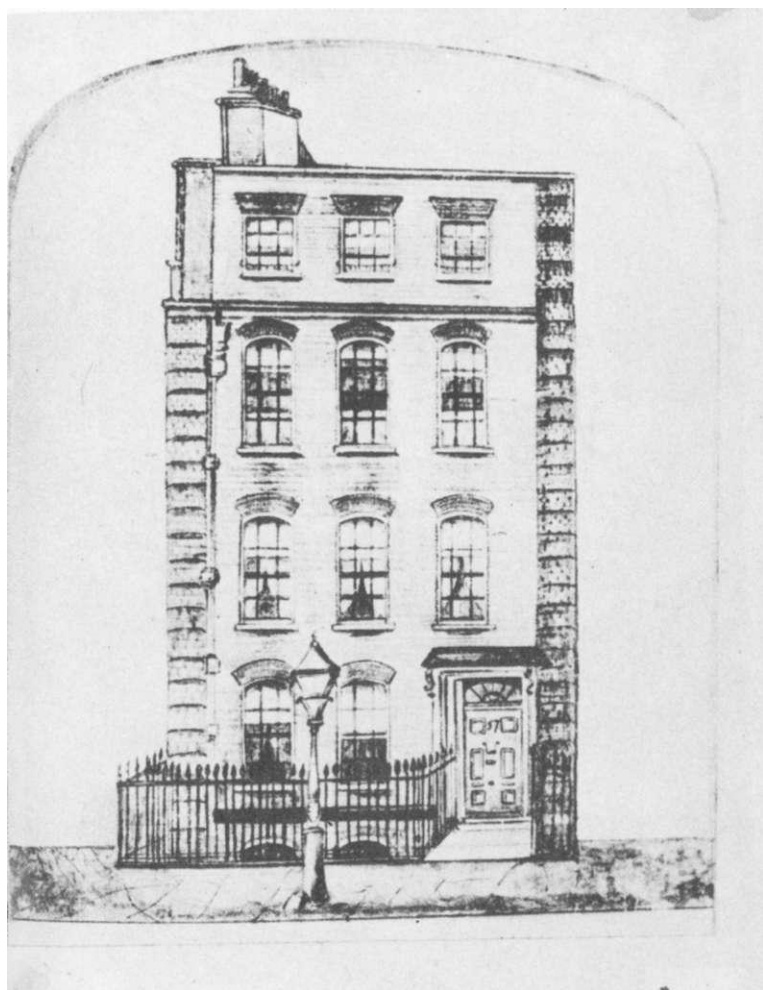


*Agostino Steffani*





*Londyn*



*Dom Haendla na Brook Street w Londynie*





Jerzy I Hanowerski



*Henry Purcell*



*Giovanni Battista Bononcini*



*Koncert w ogrodach Vauxhall*





Adolfo Hasse



*Teatr Covent Garden w Londynie*



kracji angielskiej wobec dworu hanowerskiego i artystów niemieckich.

Sytuacja Haendla była zatem mocno zachwiana, ale odzyskał swą pozycję dzięki melodyjnemu *Ottonowi* (12 stycznia 1723), który stał się najpopularniejszą z jego oper. Zwycięski<sup>200</sup>, poszedł teraz śmiało naprzód, nie troszcząc się więcej o Bononciniego, i napisał jedno po drugim trzy arcydzieła, które dają początek nowemu teatrowi muzycznemu, równie bogatemu muzycznie i bardziej dramatycznemu niż późniejszy o dziesięć lat teatr Rameau; były to opery *Juliusz Cezar* (20 lutego 1724), *Tamerlan* (31 października 1724) i *Rodelinda* (13 lutego 1725). Ostatni akt *Tamerlana* jest wspaniałym i niemal jedynym przed Gluckiem przykładem wielkiego dramatu muzycznego, boleśnie rozzdzierającego i namiętne.

Stronnictwo Bononciniego zostało definitywnie pokonane<sup>201</sup>. Ale dla Haendla zaczęły się gorsze jeszcze trudności. Opera Londyńska wydana była na łup wymagań kastratów i primadonn oraz ekstrawagancji ich obrońców. W 1726 roku przybyła najsłynniejsza śpiewaczka włoska swego czasu — osławiona Faustina<sup>202</sup>. Począwszy od tej chwili, przedstawienia londyńskie stały się widownią pojedynków na gardła między Faustina a Cuzzoni, rywalizującymi w wokalizach wśród wrzawy wrogich stron-

20« w zwycięstwie Haendla odegrało dużą rolę jego uwielbienie dla nowej Interpretatorki, Franceski Cuzzoni z Parmy, wielkiej i niepomahowanej artystki, gwałtownej i namiętnej, której głos sopranowy celował w patetycznych cantabile. Mając 22 lata, przybyła właśnie do Londynu, gdzie debiutowała w *Ottonie*, znane są jej kłótnie z Haendlem, kiedy to poskramiał ją, grożąc wyrzuceniem przez okno.

Haendel dał w maju 1723 jeszcze jedną operę bez większego znaczenia, *Flatuiusza*. Ze swej strony Bononcini wystawił *Erminia*, a Attilio Ariosti *Coriolana*, z którego scena więzienna wyciskała łzy damom i zainspirowała wiele scen analogicznych w następnych operach Haendla.

«« Bononcini dał swą ostatnią sztukę *California* 18 IV 1724 r. Ariosti zaniechał walki w 1725 r. Natomiast w 1725 zaczęto grać w Londynie utwory Leonarda Vinci i Porpory, patronowane przez samego Haendla.

<sup>200</sup> Faustina Bordoni urodziła się w 1700 r. w Wenecji. Wychowała się w stowarzyszeniu Marcellich. W 1730 r. poślubiła Hassego. Jej głos był niewiarygodnie giętki. Nikt nie potrafił powtórzyć tego samego dźwięku z taką szybkością, umiała także wytrzymywać nuty nieskończenie długo. Mniej skupiona i mniej głęboka niż Cuzzoni, posiadała sztukę bardziej poruszającą i błyskotliwą.

nictw. Haendel musiał napisać swego *Aleksandra* (5 maja 1726), aby dać możność pojedynku artystycznego dwu gwiazdom zespołu, które grały w tej operze role dwóch kochanek Aleksandra<sup>209</sup>.

Mimo wszystkich trudności jego geniusz dramatyczny utrwalał sobie drogę kilku wzniosłymi scenami Admeta (31 stycznia 1727), którego wielkość zdołała porwać publiczność. Wszakże rywalizacja kabotynek nie tylko nie wygasła, lecz wzmagala się ze zdwojoną furją. Każde stronnictwo miało na swoich usługach pamflicistów, którzy rzucali na przeciwnika niegodziwe oszczerstwa. Cuzzoni i Faustina doszły w końcu do takiego stanu rozwścieczenia, że 6 czerwca 1727 roku w czasie przedstawienia, wyrywając sobie wzajem włosy, okładały się pięściami wśród wycia sali, na której była obecna księżna Walii<sup>210</sup>.

Odtąd wszystko poszło w rozsypkę. Haendel starał się uchwycić cugle, ale — jak powiedział jego przyjaciel Arbuthnot — „diabeł został wypuszczony” i niepodobieństwem było wsadzić go z powrotem do klatki. Partia została przegrana mimo trzech nowych dzieł Haendla skrzących się genialnymi błyskami: *Ryszarda* i (11 listopada 1727), *Siroe* (17 lutego 1728) i *Tolomea* (30 kwietnia 1728). Mała strzała puszczona przez Johna Gaya i Pepuscha, *Opera żebracza*, dopełniła klęski Akademii Opery Londyńskiej<sup>211</sup>. Ta doskonała komedia muzyczna, z mówionymi dialogami i ludowymi piosenkami, była jednocześnie bezlitosną satyrą na Walpole'a i dowcipną parodią śmieszności opery<sup>212</sup>.

209 Dwa miesiące przedtem Haendel wystawiał operę *Set/pion* (12 III 1726).

210 Dyrektor teatru Drury Lane, Colley Ciber, wystawił w następnym miesiącu farsę *The Contre-temps, or the Rival Queans* (*Niepomysłność czyli Rywalizacja ladacznic*), gdzie widziano obie śpiewaczki, jak brały się za lby, i Haendla mówiącego z flegmą do tych, którzy chcieli je rozdzielić: „Zostawcie je. Szał przeminie, gdy się zmęczą”. I aby bójkę szybciej zakończyć, wzmagal ją waleniem w kocioł.

Przyjaciel Haendla, doktor Arbuthnot, ogłosił na ten temat jeden ze swych najlepszych pamfletów: *Wypuszczono diabła w Saint-James* (patrz Chryszander t. II).

<sup>211</sup> Ostatnie przedstawienie Akademii Opery — Admeto — miało miejsce 1 VI 1728.

<sup>212</sup> Między innymi recitativo accompagnato, arii da capo, duetów operowych, scen pożegnalnych, wielkich scen więziennych, niedorzecznych baletów. Pepusch podejmuje nawet jedną z arii Haendla w in-

Jej wspaniały sukces przybrał charakter manifestacji narodowej. Była to reakcja zdrowego rozsądku ludowego przeciw pompatycznej bzdurze opery włoskiej i snobizmowi, który ją usiłował narzucić innym narodom.

Oto pierwszy wyłom w triumfującym italianizmie. Budzą się uczucia patriotyczne. W 1729 roku grana jest *Pa-sja według św. Mateusza*, w kilka lat później pierwsze oratoria Haendla i pierwsze opery Rameau. W latach 1728—29 Martin Heinrich Fuhrmann słynnymi pamfletami przystępuje do walki przeciwko operze włoskiej. Po nim Mattheson wyśle „Welchów z ich pegazami za dzikie Alpy, aby oczyścili się w piecu Etny”. Ale nigdzie reakcja narodowa nie była bardziej powszechna i spontaniczna niż w Anglii, której tęgi humor obudził się ze Swiftem i Pope'em, wy-miataczami kłamstw<sup>213</sup>.

Haendel wyczuwał to. Od 1727 roku stara się powoli umocnić na angielskim gruncie narodowym; 13 lutego 1727 przyjął obywatelstwo angielskie. Na koronację nowego króla Jerzego II napisał *Coronation Anthems*<sup>214</sup> (11 września 1727 r.<sup>215</sup>). Powrócił do swych projektów oratoriów angielskich.

Ale nie był jeszcze dość pewny ani terenu, ani gustu publiczności, by zdecydować się na zupełne zarzucenie opery włoskiej, widział bowiem lepiej niż ktokolwiek inne środki, jakimi ten rodzaj dysponuje, i co można było

tencji ośmieszenia jej. W drugim akcie banda złodziei zebrana w ta-wernie defiluje uroczystie przed swoimi hersztami przy dźwiękach marsza krzyżowców z Rinaldo. *Opera żebracza*, wystawiona po raz pierwszy 29 stycznia 1728, grana była w całej Anglii i wzbudziła gwałtowne polemiki. Swift wziął namiętnie jej stronę. W następstwie tego sukcesu pojawiło się w późniejszych latach wiele „Ballad Operas” (oper z piosenkami). Georg Calmus poświęcił *Operze żebraczej* wyczerpujący artykuł w *Sammelbände der I. M. G.* (styczeń-marzec 1907).

na Trzy pierwsze księgi Dunciady Pope'a pojawiły się w 1728 r., Podróże Gulitoera w 1726 r. Swift w swej satyrze o królestwie Lapytu nie pominął manii muzycznej.

„Coronation Anthems zawierają cztery hymny, których właściwej kolejności nie znamy. Do ich wykonania w Westminsterze Haendel miał czterdziestu siedmiu śpiewaków i dość liczną orkiestrę.

<sup>213</sup> *Ryszard I*, grany w listopadzie tego samego roku (patrz s. 66), był także operą narodową, dedykowaną królowi Jerzemu II i sławiącą w związku z Ryszardem Lwie Serce świetność starej Anglii.



nimi zrobić. Zresztą upadek Akademii Opery Londyńskiej w żadnym razie nie dotknął jego prestiżu osobistego; uważano go nadal nie tylko w Anglii, ale i we Francji za największego mistrza teatru lirycznego<sup>216</sup>. Jego opery włoskie pisane w Londynie rozeszły się po całej Europie.

*Flavius, Tamerlan, Othon, Renaud, César,  
Admete, Shoe, Rodelinde et Richard,  
Éternels monuments dressés à sa mémoire,  
Des Opera romains surpassèrent la gloire.  
Venise lui peut-elle opposer un rival?*<sup>217</sup>

Jest więc rzeczą zrozumiałą, że Haendel pokusił się, tym razem na własną rękę, bez kontroli, która by krępowała jego swobodę, na prowadzenie przedsiębiorstwa opery włoskiej.

Pod koniec lata 1728 roku pojechał do Włoch zdobyć nową broń do walki. W ciągu tej długiej podróży trwającej blisko rok<sup>218</sup> zwerbował śpiewaków, odnowił swoją kolekcję librett i partytur włoskich. Przede wszystkim zaś odświeżył swój italianizm u źródeł nowej szkoły operowej założonej przez Leonarda Vinci<sup>219</sup>, która występowała przeciwko stylowi koncertowemu w teatrze i zmierzała do przywrócenia operze jej charakteru dramatycznego kosztem zubożenia muzycznego.

<sup>216</sup> Patrz s. 52, przypis 129, cytowane opinie Séré de Rieux.

<sup>217</sup> Séré de Rieux: *Les Dons des enfants de Latone; La Musique et la Chasse du cerf*, wiersze dedykowane królowi. Paryż 1734, s. 102—103.

Skoro Flawius, Tamerlano, Ottone, Rinaldo, Cesare  
Admeto, Siroe, Rodellnda i Riccardo,  
wieczyste pomniki wzniesione jego pamięci,  
przeszły w sławie opery rzymskie,  
jakiego rywala może mu przeciwstawić Wenecja?

us w czasie tej podróży, w której przebywał dość długo w Wenecji, dowiedział się, że matka jego została dotknięta paraliżem. Pośpieszył do Halle, gdzie mógł ją jeszcze zobaczyć. Ale ona już go nie widziała. Od kilku lat była ślepa. Miała umrzeć w następnym roku, 27 XII 1730. Podczas gdy Haendel był w Halle u loża matki, odwiedził go Wilhelm Friedemann Bach, który przyjechał, aby zaprosić go w imieniu ojca do Lipska. Zrozumiałe, że w tych okolicznościach Haendel nie przyjął zaproszenia.

- Urodzony w 1690 r. w Strongoll, w Kalabrii, umarł w 1730 r. Był kapelmistrzem królewskim w Neapolu i prekursorem Pergolesego i Hassego. O Vincim będę mówił w następnej książce.

Nie poświęcając nic z bogactwa swego stylu, Haendel nie omieszkał jednak skorzystać z tych przykładów w nowych operach: *Lotario* (grudzień 1729), *Partenope* (luty 1730), *Poro* (luty 1731), *Ezio* (styczeń 1732), które uderzają — szczególnie dwie ostatnie — pięknem stylu melodycznego i akcentem dramatycznym niektórych partii. Arcydziełem tego okresu jest *Orlando* (27 stycznia 1733), którego bogactwo muzyczne i doskonałość idą w parze z wycuciem charakterów i życiem duchowym lub uczuciowym. Jeśli *Tamerlano* z 1724 roku przywodzi na myśl tragedie Glucka, *Orlando* każe myśleć o pięknych operach Mozarta.

Nie przerywając walki o operę włoską, Haendel wykrzystał niespodziewany sukces, jaki zgotował nacjonalizm angielski wystawionym ponownie jego dziełem, *Acisowi i Galatei* oraz *Esterze*<sup>220</sup>, pisanym do słów angielskich, i znów usiłował — tylko że w sposób bardziej świadomy niż dziesięć lat przedtem u Chandosa — stworzyć formę teatru muzycznego swobodniejszą i bogatszą, w której by liryzm chórów miał szersze zastosowanie. Do wznowionej w 1732 roku *Estery*, dzieła napisanego jeszcze w 1720 roku, wprowadził najpiękniejsze chóry z *Coronation Anthems*. W roku następnym napisał *Debory* (17 marca 1733) i *Atalia* (10 lipca 1733), w których chóry mają znaczenie pierwszorzędne. Jednakże wbrew jego oczekiwaniom te wielkie dramaty biblijne, które miały znaleźć w narodzie angielskim entuzjastyczny oddźwięk, spotkały się z silną intrygą, zainspirowaną racjami osobistymi, nie mającymi żadnego związku ze sztuką. Wokół *Debory* uczyniono pustkę<sup>221</sup> i mimo że *Atalia* miała powodzenie w Oxfor-

- *Acis i Galatea* była grana powtórnie w 1731 r., potem znów w 1732 w teatrze Haymarket, z dekoracjami i maszynerią, pod tytułem *English Pastoral Opera*. Przedstawienie odbyło się bez zezwolenia Haendla, który, aby sprostać konkurencji, sam wystawił swój utwór w miesiąc później. Co do *Estery*, członek Akademii Dawnej Muzyki, Bernhard Gates, który niegdyś śpiewał w tej sztuce u księcia Chandosa i który posiadał jej kopię, wystawił ją w *Hôtellerie de la Couronne et de l'Ancre* 23 II 1732 r. Z kolei Haendel dyrygował utworem *Oratorio anglais* 2 V 1732 r. w teatrze Haymarket. Sześć przedstawień nie wystarczyło dla zaspokojenia ciekawości widzów.

<sup>221</sup> Na premierze „było wszystkiego — jak mówi pamflet — 260 osób, z których żadna nie zapłaciła więcej niż połowę ceny; niektórzy dostali nawet pieniądze za przybycie”. Haendel próbował dać jesz-

dzie<sup>222</sup>, w Londynie udało się Haendlowi wystawić ją dopiero po dwóch latach.

Raz jeszcze Haendel musiał wrócić do opery włoskiej. Nienawiść publiczna ścigała go na tym terenie. Hanowerska rodzina królewska była ogólnie niecierpiana. Niepopularność swoją pogłębiała jeszcze sama skandalicznymi kłótniami, jakie wybuchały między królem a synem. Księżę Walii powodowany uczuciem małostkowej mściwości skierowanej przeciw ojcu, którego słabość do Haendla była mu dobrze znana, umyślił zabawić się doprowadzeniem wielkiego muzyka do ruiny. Popierany przez opozycję, którą oczarowała myśl zaszachowania króla, ufundował konkurencyjną operę. Ponieważ wszakże nie można było przeciwstawić Haendlowi Bononciniiego, zdyskredytowanego głośną w całej Europie sprawą plagiatu<sup>223</sup>, zwrócono się do Porpory, powierzając mu kierownictwo teatru. Wtedy, powiada lord Hervey, „sprawa stała się równie poważna jak walka Zielonych i Błękitnych w Konstantynopolu za Justyniana. Frakcja antyhaendłowska uważana była za antyrojalistyczną, a w parlamencie głosowanie przeciwko dworowi było prawie tak samo niebezpieczne jak występowanie przeciw Haendlowi”. Odium ogromnej niepopularności króla spadało na Haendla, a arystokracja sprzysięgła się, aby go zgubić.

cze drugie przedstawienie, obniżając o połowę ceny biletów, napływ jednak był nie większy. Patrioci angielscy mówili już z radością, że zniechęcony Sas wróci do swoich Niemiec.

<sup>222</sup> *Atalia* została napisana na uroczystości Uniwersytetu Oxfordzkiego, na które Haendel był zaproszony. Miano mu nadać tytuł doktora Uniwersytetu. Nie wiadomo wszakże, co zaszło, gdyż Haendel nigdy później nie chciał udzielić żadnych wyjaśnień. Jedno jest pewne, że tytułu nie otrzymał.

<sup>223</sup> Bononcini został przyjęty do londyńskiej Academy of Ancient Music; aby odwdziżyć się za przyjęcie, ofiarował Akademii w 1728 r. madrygał pięciogłosowy. Otóż w trzy lata potem pewien członek Akademii znalazł ten madrygał w książce *Duetti, Terzetti e Madrigali Antonia Lotti*, wydanej w 1705 r. w Wenecji. Ponieważ Bononcini obdawał przy autorstwie utworu, przeprowadzono długie dochodzenie, w trakcie którego przesłuchiowano Lottiego i znaczną ilość świadków. Rezultat był miażdżący dla Bononciniiego, który, przez wszystkich opuszczony, znikł z Londynu pod koniec 1732 r. Cała korespondencja odnosząca się do tej sprawy została opublikowana przez Akademię po łacinie, włosku, francusku i angielsku, pod tytułem: *Letters from the Academy of Ancient Music at London to Signor Antonio Lotti of Venice, with Answers and Testimonies*, London, 1732.

Haendel przyjął wyzwanie i po trzeciej podróży do Włoch latem 1733 roku, odbytej w celu zebrania nowych śpiewaków, podjął mężnie walkę z Porpora, do którego w 1734 roku przyłączył się Hasse. Byli to najwięksi rywale, z jakimi się kiedykolwiek mierzył. Hasse i Porpora mieli ogromne wyczucie dramatu, a przede wszystkim byli najdoskonalszymi mistrzami włoskiej melodii sztuki belcanta<sup>224</sup>.

Nicolo Porpora z Neapolu miał czterdzieści siedem lat; był to umysł chłodny, ale tęgi, inteligentny i władający, jak niewielu muzyków, wszystkimi środkami swej sztuki, szczególnie zaś władający jak nikt — wyjąwszy może Hassego — wszystkimi środkami śpiewu włoskiego. Jego styl jest równie piękny i nie mniej szeroki niż styl Haendla. Żaden inny muzyk włoski tego czasu nie ma tak pełnego i spokojnego oddechu<sup>225</sup>. Jego styl wydaje się być z okresu pohaendlowskiego, z czasów Glucka i Mozarta. Podczas gdy Haendel, mimo cudownego poczucia piękna plastycznego, traktuje często głos jak instrument, a rozwijane piękne linie włoskie obciąża niekiedy germańską gmatwaną, muzyka Porpory zachowuje zawsze klasyczną czystość i nieco suchą jasność rysunku. Historia nie oddała mu jeszcze należnej sprawiedliwości<sup>226</sup>. Godny był zmierzenia się z Haendlem, i porównanie między *Ariadną* Haendla a *Ariadną* Porpory, granymi w odstępie kilku tygodni<sup>227</sup>, nie wypada na korzyść pierwszego. Muzyka Haendla jest elegancka, ale nie znajdzie się w niej niczego na miarę niektórych arii z *Ariadny w Naksos* Porpory. Forma tych arii ma, być może, regularność zbyt klasyczną, ale potężny powiew krąży w tych rzymskich świątyniach<sup>228</sup>. Chciałoby się rzec — włoski uczeń Glucka: ciekawe wrażenie

<sup>224</sup> Porpora był najsłynniejszym profesorem śpiewu włoskiego osiemnastowiecza. Hasse był sam wielkim śpiewakiem i mężem jednej z najsławniejszych śpiewaczek, jakie kiedykolwiek istniały — raustiny.

<sup>225</sup> Porównajcie krótki, urywkowy oddech Benedetta Marcello w jego *Ariadnie* z pełnym stylem Porpory, w utworze o tym samym temacie.

<sup>226</sup> Chrysender, który znał go kiepsko, wyraża się o nim z pogardą zupełnie nieusprawiedliwioną.

<sup>227</sup> *Ariadna* Haendla 26 I 1734 r., *Ariadna w Naksos* Porpory wkrótce potem.

<sup>228</sup> Np. inwokacja Tezeusza do Neptuna: *Nume che reggi'l mare* i aria *Spettro d'orrore*.

sprawiają czasem prekursorzy, jak Jacopo della Quercia, który inspirował Michała Anioła, a zdaje się z niego wywodzić.

Hasse przewyższał jeszcze Porpore wdziękiem melodycznym, któremu jedynie Mozart dorównał, i darem symfonicznym, ujawniającym się w bogatym akompaniamencie instrumentalnym, nie mniej melodyjnym niż jego śpiew<sup>229</sup>.

Haendel zdał sobie wkrótce sprawę, że popełnił nieostrożność, podejmując walkę na terenie będącym domeną Włochów. Jego wyższość przejawiała się w chórach: za wzorem Francji usiłował wprowadzić je do swych oper.

Sytuacja pogorszyła się dlań jeszcze bardziej po wyjeździe najlepszej protektorki — księżniczki Anny, siostry księcia Walii<sup>230</sup>. Skompromitowawszy Haendla przez gwałtowność, z jaką brała go w obronę, pozostawiła artystę na łup wrogów, których mu przysporzyła. Opuściła Anglię w kwietniu 1734, aby towarzyszyć do Holandii mężowi, księciu Oranii<sup>231</sup>. Haendel ujrzał się wkrótce opuszczony przez niedawnych przyjaciół.

Wspólnik jego, Heidegger, właściciel teatru Haymarket, wynajął salę konkurencyjnej operze i Haendel, wypędzony z przybytku, dla którego pracował od czternastu lat, musiał przenieść się ze swym zespołem do Johna Richa<sup>232</sup>,

<sup>229</sup> Johann Adolph Hasse urodził się 23 III 1699 w Bergedorf koło Hamburga, umarł 16 XII 1783 w Wenecji. Do Londynu przybył w październiku 1734 r. I dał swego *Artakserksesa*, który grany był aż do 1737 r. Grano także w Anglii jego *Siroe* (1736) i dwa intermezza komiczne. Nie zatrzymuję się dłużej nad nim, gdyż Jego życie i sztuka wykraczają nieco poza ramy tego studium. Mimo wysiłków nieprzyjaciół Haendla Hasse unikał zawsze sytuacji rywalu w stosunku do swego wielkiego kompatrioty, i ich sztuka pozostała niezależna jedna od drugiej. Inne miejsce przeznaczę na obszerniejsze studium nad twórczością tego godnego podziwu artysty, dla którego potomność była jeszcze bardziej niesprawiedliwa niż dla Porpory, gdyż nikt nigdy nie miał takiego poczucia piękna melodycznego, a w swych najlepszych kartach dorównuje największym twórcom.

<sup>230</sup> Była ona uczennicą i przyjaciółką Haendla. Wyśmienita muzyczka, dyrygowała orkiestrą na publicznych koncertach, jakie dawała co wieczór w Holandii.

<sup>231</sup> Haendel skomponował z okazji małżeństwa księżniczki Anny Wedding Anthem (14 III 1734 r.), który jest pastiszem dawnych utworów, szczególnie *Atalti*. Dał również na uroczystości weselne serenate *Parnasse* — in festa i przeróbkę *Wiernego pasterza* z chórami.

<sup>232</sup> John Rich wystawił w swoim teatrze w 1728 r. *Beggar's Opera* *Gaya* i *Pepuscha*, tę parodię oper Haendla.

do Covent Garden, rodzaju music-hallu, gdzie opera była współlokatorem wszelkiego rodzaju innych spektakli: baletów, pantomin, arlekinad. W zespole Richa znajdowali się tancerze francuscy, wśród nich tancerka **Salle**<sup>\*\*\*</sup>, która w tym czasie wzbudziła wielki entuzjazm u publiczności angielskiej dwiema tragediami tanecznymi: *Pygmalionem* oraz *Bachusem i Ariadną*<sup>\*\*\*</sup>. Haendel, obznajomiony od dawna ze sztuką francuską<sup>\*\*\*</sup>, dojrzał korzyść, jaką mógłby wyciągnąć z tych nowych przybyszów, i w 1734 roku otworzył sezon w Covent Garden pierwszą próbą francuskiej opery-baletu: *Terpsychorą* (9 listopada 1734), gdzie **Salle** grała główną rolę. W następnym miesiącu wystawił pastisz — *Orestes*, w którym także wystąpiła **Salle** ze swymi ekspresyjnymi tańcami. Wreszcie, połączył ściśle tańce i chóry z akcją dramatyczną w dwóch arcydziełach poezji i pięknej konstrukcji muzycznej: *Ariodante* (8 stycznia 1735), a szczególnie w *Alcynie* (16 kwietnia 1735).

Jednakże pech zawiał się na niego. Gorszące manifestacje nacjonalistyczne zmusiły **Salle** i tancerzy francuskich do opuszczenia Londynu<sup>\*\*\*</sup>. Haendel musiał zrezygnować z opery-baletu. Począwszy od tej chwili, jeśli kontynuuje walkę w teatrze, to powodowany jedynie dumną wolą, by nie uznać się za zwyciężonego. W początkach prowadzenia przedsiębiorstwa teatralnego oszczędności, jakie posiadał, dochodziły podobno do dziesięciu tysięcy funtów. Wszystko to zostało pochłonięte i miał już nawet deficyt na nowych dziesięć tysięcy funtów. Przyjaciele nie mogli zrozumieć jego uporu, który mógł go doprowadzić tylko

<sup>\*\*\*</sup> Była ona uczennicą Mlle Prévost i debiutowała u Richa w 1725 r. Patrz studium Emila Dacier: *Une danseuse française à Londres au début du XVIII s.*, *Bulletin français de la S. I. M.*, maj i lipiec 1907 r.

<sup>\*\*\*</sup> Należy zaznaczyć, że tymi samymi tematami *Pygmaliona* i *Ariadny* J.-J. Rousseau i George Benda zainaugurowali w 1770—75 r. melodramat, czyli „operę bez śpiewaków”.

<sup>\*\*\*</sup> Zarzucano mu nawet, że znał ją zbyt dobrze. Abbé Prévost pisał dokładnie w tym samym okresie w *Le Pour et le Contre* w 1733 r.: „Kilku krytyków oskarża go o zapożyczenie tematów z niezliczonej ilości pięknych rzeczy Lully'ego, a zwłaszcza z naszych kantat francuskich, które zρέcennie — jak powiadają — przerabia na styl włoski...”

<sup>\*\*\*</sup> **Salle** wróciła do Paryża, gdzie zaczęła występować w Akademii Muzyki od sierpnia 1735 r. w *Indes galantes* Rameau. Rzecz szczególnie, że niektóre strony tego dzieła, jak wspaniała *chaconna* z finału, mają charakter bardzo haendlowski.

do ruiny. „Ale — mówił Hawkins — był to człowiek o nie-  
ulęklwym duchu, nie powodujący się w niczym interesem  
osobistym. Pogrążał się coraz bardziej w walce, byleby nie  
uchylić czoła przed tymi, których uważał za nieskończenie  
niższych od siebie.” Nie mogąc być zwycięzcą i— chciał  
przynajmniej przetrącić krzyże przeciwnikom. I pobił ich,  
w rzeczy samej, ale niewiele brakowało, żeby sam nie  
zginął od tego ciosu.

Obstawał więc przy pisaniu oper<sup>\*\*\*</sup>, których seria prze-  
ciągnęła się aż do 1741 r., wykazując z każdym dziełem  
coraz wyraźniejszą tendencję w kierunku opery komicz-  
nej i stylu „romances”<sup>\*\*\*</sup>, tak popularnego w drugiej po-  
łowie XVIII wieku. Jednakże wyczuwa się już dobrze, że  
od 1735 roku prawdziwym dramatem muzycznym jest  
dlań oratorium. Powraca do niego zwycięsko z *Ucztą Alek-  
sandra*, opartą na *Odzie do św. Cecylii* Drydena<sup>\*\*\*</sup> i wy-  
stawioną po raz pierwszy 19 lutego 1736 roku w teatrze  
Covent Garden.

Któż by uwierzył, że to dzieło, krzepkie i zdrowe jak  
mało które, zostało napisane w dwadzieścia dni, niczym  
w zabawie, pośród utrapień, o krok od ruiny i ciężkiej  
choroby, która omal że nie pozbawiła go władz umysło-  
wych?

Od wielu lat nosił w sobie zarodki choroby; praca i nad-  
mierne troski podkopywały to żelazne zdrowie. Próbował ką-  
pieli w Tunbridge podczas lata 1735 roku i prawdopodobnie  
także w 1736 roku, ale bez rezultatów. Nie mógł po-  
zwolić sobie na odpoczynek. Jego teatr był w przededniu

« *Atalanta* (22 V 1736), *Arminio* (12 I 1737), *Giustino* (16 II 1737),  
*Berenlka* (18 V 1737), *Faramonde* (7 I 1738), *Serse* (15 IV 1738), *Imeneo*  
(22 XI 1740), *Deidamia* (10 I 1741).

<sup>\*\*\*</sup> Zwłaszcza w *Serse* i *Deidamii*.

> Dryden napisał ten świetny poemat w 1697 r. w ciągu jednej,  
pełnej podniecenia nocy. Clayton dorobił do niego muzykę w 1711 r.  
Następnie około 1720 r. Benedetto Marcello napisał kantatę w stylu  
antycznym do włoskiej adaptacji angielskiej ody pióra księdza Con-  
tlego. Przyjaciel Haendla, Newburgh Hamilton, przystosował bardzo  
ogólnie tekst Drydena do oratorium Haendla.

Haendel wielokrotnie już pisał na cześć świętej Cecylii. Znajdzie-  
my w LII tomie wielkiego wydania Breitkopfa (*Cantate italiane con  
strumenti*) fragmenty czterech kantat do świętej Cecylii, wszystkie  
pisane w Londynie, pierwsza w 1713 r.

upadku. Aby go utrzymać, czynił nadludzkie wysiłki. Od stycznia 1736 do kwietnia 1737 prowadził dwa sezony operowe, dwa sezony oratoriów, napisał jedno oratorium, jeden psalm, cztery opery<sup>240</sup>.

12 czy 13 kwietnia machina trzasła. Schwycił go paraliż. Prawa strona była zaatakowana, nie mógł włączyć ręką, choroba objęła także umysł. Wystarczyła jego nieobecność, żeby teatr zamknął swe podwoje i zbankrutował<sup>241</sup>. Przez całe lato pozostawał Haendel w stanie żalosnej depresji. Nie chciał się leczyć. Uważano go za straconego. Wreszcie udało się przyjaciółom wysłać go pod koniec sierpnia na kąpiele do Aix-la-Chapelle. Kuracja dała efekt cudowny. W kilka dni wyzdrowiał. W październiku powrócił do Londynu i wkrótce zmartwychwstały olbrzym podjął walkę na nowo: napisał w ciągu trzech miesięcy dwie opery i wspaniałe psalm pogrzebowy (*Funeral Anthem*) na śmierć królowej<sup>242</sup>.

Nastaly smutne dni. Wierzycciele ścigali go, groziło mu więzienie. Na szczęście wokół artysty prześladowanego przez los wytworzyła się atmosfera sympatii. Koncert na jego benefis, na który niechętnie zezwoliła jego duma<sup>243</sup>, przyniósł mu w końcu marca 1738 roku nieoczekiwany sukces: mógł uwolnić się od najbardziej palących długów. W następnym miesiącu otrzymał dowód publicznego podziwu: wzniesiono jego statwę w ogrodach Vauxhall<sup>244</sup>.

Wiosną 1738 roku wraz z przyływem sił powróciła mu wiara w przyszłość. Horyzont się przejaśniał. Otrzymywał

<sup>240</sup> Uczta *Aleksandra* (styczeń 1736), *Atalanta* (kwiecień), *Wedding Anthem* (kwiecień), *Giustino* (sierpień), *Arminia* (wrzesień), *Berenka* (grudzień).

<sup>241</sup> 1 VI 1737. Ale 11 VI zrujnowana konkurencyjna opera zamknęła także swoje podwoje. Haendel w swój własny upadek wciągnął wroga, który usiłował go zniszczyć.

<sup>242</sup> 15 XI 1737 Haendel zaczyna *Faramonda*. Od 7 do 17 XII pisze *Funeral Anthem*. 24 XII kończy *Faramonda*, 25 XII zaczyna *Serse*.

<sup>243</sup> Mówił, że tego rodzaju koncerty są tylko pewną iormą próśby o jałmużnę.

<sup>244</sup> Vauxhall był pięknym ogrodem nad Tamizą, miejscem spotkań sosjety londyńskiej. Słuchano tam co wieczór, z wyjątkiem niedziel, od końca kwietnia do początku sierpnia, koncertów orkiestrowych, wokalnych i organowych. Przedsiębiorca prowadzący tam rozrywki, Tyers, umieścił w niszy wielkiej grotty statwę Haendla z białego marmuru, wykończoną przez rzeźbiarza Roubiliaca, tego samego, który miał później wykonać pomnik Haendla w Westminsterze.



dowody wiernej sympatii. Powracał do życia. Rychło mia-  
no się o tym przekonać.

23 lipca rozpoczął *Saula*; 8 sierpnia miał już napisane  
dwa akty; 27 września dzieło zostało ukończone. 7 paź-  
dziernika rozpoczął *Izraela w Egipcie*; 28 października  
utwór był skończony. W trakcie tego, 4 października wy-  
dał u Walsha pierwszy zbiór swych *Koncertów na organy*,  
a 7 października dostarczył mu siedem triów, czyli *Sona-  
tas for two Violins and Bass* op. 5. Każdemu, kto zna te  
dzieła radosne, nad którymi górują dwa olbrzymy — dwa  
zwycięskie oratoria, ten nadludzki pęd twórczy przywo-  
dzi na myśl siły natury, ziemi, która pokrywa się kwieciami  
w ciągu jednej nocy wiosennej.

*Saul* to wielki dramat epicki, wybujały i porywczy,  
gdzie komizm przeplata się z tragizmem. *Izrael* jest epo-  
peją chóralną najbardziej gigantyczną, jaką kiedykolwiek  
stworzono, próbą oratorium nie tylko z udziałem chórów,  
ale całkowicie powierzoną chórom<sup>242</sup>. Zuchwała oryginal-  
ność tego pomysłu, jego surowa wielkość nie przemówiły  
do ówczesnej publiczności. Dzieło to nigdy nie znalazło  
uznania za życia Haendla.

Nadzieje, jakie Haendel pokładał w Anglii, wkrótce znów  
okazały się zwodnicze. Czasy były ciężkie. Podczas zimy  
1739 roku widowiska, nawet koncerty, zostały na kilka  
miesiący zawieszono z powodu wojny i zimna. Haendel na  
rozgrzewkę napisał w osiem dni małą *Odę do św. Cecylii*  
(29 listopada 1739), w szesnastcie — *L'Allegro, il Pensie-  
roso ed il Moderato* (styczeń—luty 1740), w miesiąc — *Con-  
certi grossi* op. 6<sup>243</sup>. Powodzenie tych czarujących utwo-  
rów, cyzelowanych z lubością, w które Haendel włożył,  
być może — więcej swoich wrażeń osobistych, swych poe-

<sup>242</sup> W pierwszej części *Izraela* znajdujemy zaledwie jedną arię, za-  
topioną niemal wśród chórów. W całości — 19 chórów na 4 arie so-  
lowe i 3 duety. Tekst poetycki *Saula*, który Chrysander przypisywał  
początkowo Jennensowi, wydaje się być, jak to później uznał, tekstem  
Newburgha Hamiltona. Co do *Izraela*, to Haendel obszedł się bez  
librecisty. Czerpał wprost z Biblii.

<sup>243</sup> Pisane od 29 IX do 30 X 1739 r. Haendel wydał poza tym w li-  
stopadzie 1740 r. drugi zbiór *Koncertów organowych* (sześć koncertów).  
W tym samym miesiącu otworzył swój ostatni sezon operowy, dając  
22 XI *Imeneo*, który był grany tylko dwa razy, i 14 I 1741 r. *Deida-  
mię*, graną tylko trzy razy.

tycznych i humorystycznych notatek z natury<sup>247</sup> niż w jakiegokolwiek inne, nie wystarczyło do poprawienia jego interesów na nowo pogmatwanych. Znowu, jak za czasów *Debory* i *Ariadny* natknął się na koalicję światowców. Nie wiadomo, czym ich zraził<sup>248</sup>, ale gotowi byli zniszczyć go. Postarano się, żeby pustki były na jego koncertach; opłacano ludzi do zdzierania jego afiszów na ulicach. Haendel pełen wstrętu i znużony zrezygnował nagle z dalszej walki<sup>249</sup>. Zdecydował się opuścić Anglię, gdzie żył od blisko trzydziestu lat i którą wzbogacił swą chwałą. Na dzień 8 kwietnia 1741 roku zapowiedział swój ostatni koncert<sup>250</sup>.

W życiu wielkich ludzi często się zdarza, że w chwili, gdy wszystko wydaje się im stracone, gdy wszystko upada, są właśnie bliżej szczytu niż kiedykolwiek. Haendel zdawał się być zwyciężony. I w tej samej godzinie napisał dzieło, które mu miało przynieść sławę nieśmiertelną.

Opuścił Londyn<sup>251</sup>. Lord-namiestnik Irlandii zaprosił go do Dublina, aby poprowadził tam kilka koncertów. I właśnie, żeby — jak powiedział Haendel — „ofiarować temu szlachetnemu i uprzejmemu narodowi coś nowego”,

2\*7 Zwłaszcza w *Allegro* i w kilku *Concerti grossi*.

<sup>247</sup> Anonimowy list opublikowany przez „London Daily Post” 4 IV 1741 r. czyni aluzję do jakiegoś określonego faktu: „Jednego faux pas wprawdzie popełnionego, ale bez premedytacji”.

<sup>248</sup> W nędzy swej myślał o bardziej od siebie nieszczęśliwych. W kwietniu 1738 założył wraz z innymi znanymi muzykami angielskimi — Arnem, Greenem, Pepuschem, Careyem itd., „Society of Musicians”, dla niesienia pomocy biednym i starym muzykom. Mimo trudnych warunków, w jakich się znajdował, był bardziej hojny niż wszyscy inni. 20 III 1739 dyrygował na benefis Towarzystwa Ucztą Aleksandra z nowym koncertem organowym, 28 III 1741 Acisem i Galateą i małą Odą do Św. Cecylii, 14 III 1741, w swych najgorszych dniach, dał *Parnasso in festa*, spektakl galowy bardzo dla niego kosztowny, z pięcioma koncertami solowymi najslawniejszych instrumentalistów. Później zostawił Towarzystwu legat na tysiąc funtów.

<sup>249</sup> » Niezręczny przyjaciel próbował wzbudzić dla niego litość publiczności, zamieszczając w „London Daily Post” (patrz wyżej) list anonimowy, w którym chce wytłumaczyć Haendla. List ten był najokrutniejszym afrontem, Jaki można było wyrządzić Haendlowi — prawdziwie niedźwiedzią przysługą. Znajduje się on na końcu trzeciego tomu Chryсандera.

<sup>250</sup> 4 XI 1741. Zdążył jeszcze zobaczyć przed wyjazdem otwarcie Opery włoskiej pod dyrekcją Galupiego, którego popierała szlachta angielska.

skomponował *Mesjasza* do tekstu swego przyjaciela Jennensa<sup>232</sup>. W Dublinie kilkakrotnie już wykonywano jego utwory religijne na koncertach dobroczynnych<sup>233</sup>. Przyjęto go z entuzjazmem. List pisany 29 grudnia do Jennensa kipi radością. Czas, jaki spędził w Dublinie, należał, wraz z młodzieńczymi latami pobytu we Włoszech, do najszcześniejszych okresów w jego życiu. Od 23 grudnia 1741 roku do 1 kwietnia 1742 dał dwie serie po sześć koncertów, zawsze z takim samym powodzeniem. I wreszcie 12 kwietnia odbyło się w Dublinie pierwsze wykonanie *Mesjasza*. Dochód z tego koncertu przeznaczony był na cele charytatywne, a sukces — olbrzymi<sup>234</sup>. W osiem dni po ukończeniu *Mesjasza* (to znaczy zanim jeszcze przybył do Irlandii), rozpoczął Haendel *Samsona* i napisał go w ciągu pięciu tygodni (koniec września — koniec października 1741). Jednak nie wystawił go w Dublinie. Zapewne nie znalazł tam odpowiednich wykonawców do tego potężnego

» Haendel pisał *Mesjasza* od 29 VIII do 14 IX 1741. Niektórzy historycy chcieli przypisać mu także autorstwo tekstu poetyckiego. Nie ma jednak żadnego powodu, żeby odbierać ten zaszczyt Jennensowi, człowiekowi inteligentnemu, autorowi wyśmienitego libretta *Belsazara*, który zresztą nie zgodziłby się, żeby Haendel zrobił jakiegokolwiek zmiany w tekście, jaki mu dał. List z 31 III 1745 do pewnego przyjaciela (cytowany przez Schoelchera) wykazuje, że uznał on muzykę *Mesjasza* jako zaledwie godną jego poematu.

MS wielkie towarzystwo muzyczne Dublina „Philharmonie Society” dawało jedynie koncerty na cele dobroczynne. Dla Haendla zrobiono specjalną umowę. Zgodzono się, aby zarezerwował tylko jeden koncert na dobroczynność. Kompozytor zobowiązał się do tego z ochotą, przyrzekając „coś ze swej najlepszej muzyki”. Tym „czymś” był *Mesjasz*. Patrz o muzyce w Dublinie od 1730 do 1754 r. artykuł W. H. Grattan Flooda (Z. I. M. G. kwiecień-czerwiec 1910 r.).

» Ale nie w Londynie, gdzie Haendel wystawił *Mesjasza* tylko trzy razy w 1743 r., dwa razy w 1745 i ani razu aż do 1749 r. Intryga kilku dewotów usiłowała go zdusić. Nie wolno było umieścić tytułu oratorium na afiszu. Nazywano go: *A sacred Oratorio*. Dopiero od 1750 r. zwycięstwo *Mesjasza* stało się ostateczne. Haendel zachowuje przez całe życie przywilej wykonywania go na cele dobroczynne. Dyrygował nim raz do roku na benefis „Foundling Hospital” (zakład dla podrzutków). Nawet gdy oślepl, pozostał wierny temu szlachetnemu zwyczajowi. I aby lepiej zapewnić monopol na dzieło zakładowi, zakazał publikowania go aż do swej śmierci. Wiadomo, ile pojawiło się później wydań *Mesjasza*. Kolekcja Schoelchera w Konserwatorium Paryskim zgromadziła ich 70, publikowanych od 1763 do 1869 r.

dramatu obfitującego w sceny chóralne i trudne role<sup>255</sup>. A być może także, zachował utwór na przyszły sezon w Dublinie, dokąd zamierzał powrócić. Ale zaproszenie,, którego oczekiwał w Londynie, nie przyszło, i pierwsze wykonanie *Samsona* miało miejsce w Londynie 18 II 1743,

Po tym heroicznym oratorium, zbudowanym na wzniosłym poemacie Milтона *Samson Agonistes*<sup>256</sup>, nastąpiła opera frywolna, jakkolwiek nosząca nazwę oratorium, do której libretto zostało zapożyczzone z poematu Congreve'a: *Semele* (3 czerwca — 4 lipca 1743). Była to jakby rozrywka między dwoma herculesowymi dziełami. Tego samego miesiąca, kiedy kończył *Semele*, napisał Haendel swoje monumentalne *Dettingen Te Deum* dla uczczenia zwycięstwa księcia Cumberland nad Francuzami<sup>257</sup>. *Józef*, napisany na przełomie sierpnia i września tegoż roku, do wzruszającego poematu Jamesa Millera, jest utworem przepojonym poezją melancholijną i łagodną, nieco bladą, na której tle zarysowuje się wyraziście dzika sylwetka Symeona.

Rok 1744 był dla Haendla jednym z najbogatszych w twórczość, a najuboższych w sukcesy. Napisał prawie jednocześnie swe dwa najbardziej tragiczne oratoria: wielki dramat szekspirowski *Belsazar* (lipiec — październik 1744), do którego bogatego tekstu dostarczył mu jego przyjaciel Jennens<sup>258</sup>, oraz wzniosłą tragedię w stylu antycznym *Herakles, a Musical Drama*<sup>259</sup>, który stanowi szczyt Haendlowskiego dramatu muzycznego, a nawet, można powiedzieć, całego teatru muzycznego przed Gluckiem.

<sup>255</sup> Postać Datili należy do najbardziej skomplikowanych spośród tych, jakie malował Haendel, a role Samsona i Harapha wymagają wyjątkowych głosów.

<sup>256</sup> Poemat Milтона został zaadaptowany przez Newburgha Hamiltona.

<sup>257</sup> Bitwa pod Dettingen miała miejsce 27 VI 1743. Haendel skończył już 17 VII swoje *Te Deum*, które zostało uroczystie wykonane 27 XI w Westminsterze.

<sup>258</sup> Zbyt wolno jak na Haendla, który komponował go w miarę, jak otrzymywał akty. Mamy pięć jego listów do Jennensa, datowanych 9 VI, 19 VII, 21 VIII, 13 IX i 2 X 1744, gdzie nalega nieustannie, aby ten wysłał mu dalszy ciąg libretta; wyraża swój podziw dla drugiego aktu, który „dostarczył mu nowych środków ekspresji i dał okazję do przedstawienia kilku szczególnych pomysłów”, wreszcie prosi go o skrócenie sztuki, nieco przydługiej (patrz Schoelcher).

<sup>259</sup> Haendel napisał go w czasie przymusowych przerw w komponowaniu *Belsazara*, a wystawił na początku 1745, r.

Nigdy wrogość publiczności angielskiej nie była bardziej zaciekle. Ta sama nienawistna klika, która trzykrotnie już usiłowała go zabić, przystąpiła znów do walki. Zmówiono się w Londynie, żeby zapraszać gości na przyjęcia w dni, kiedy miały się odbywać wykonania jego oratoriów po to, żeby odebrać mu słuchaczy. Bolingbroke i Smollet mówią o zawziętości pewnych dam w rujnowaniu Haendla. Horace Walpole opowiada, że weszło nawet w modę chodzić na operę włoską, kiedy Haendel dyrygował swymi koncertami oratoryjnymi. Haendel, który dzięki energii i geniuszowi wygrzebał się z pierwszego bankructwa w 1735 roku, pogrążył się w nowe na początku 1745 roku. Zmartwienia, niepokoje, nadmierne zużycie sił znów omal nie przyprawiły go o utratę zmysłów. Popadł w stan prostracji i rozstroju umysłowego, podobnie jak w 1737 r., który trwał 8 miesięcy: od marca do października 1745<sup>200</sup>. Cudem wyszedł jeszcze z dna tej otchłani, a nieprzewidziane wypadki, w których muzyka grała rolę podrzędną, miały uczynić go bardziej popularnym, niż był kiedykolwiek dotąd.

Pretendent do tronu, Karol Edward, wylądował właśnie w Szkocji. Kraj podniósł bunt, armia highlanderów maszerowała na Londyn. Miasto ogarnęła panika. Wielki ruch narodowy wstrząsnął Anglią.

Haendel przyłączył się doń. 14 listopada 1745 rozbrzmiewa w Drury Lane jego *Pieśń dla ochotników miasta Londynu*<sup>201</sup>. Napisał też dwa oratoria, które są w istocie dwoma potężnymi hymnami narodowymi: *Occasional Oratorio*<sup>202</sup>, gdzie wzywa Anglików do walki przeciw inwazji,

»o Niedawno opublikowane listy zapoznają nas z tym mało znanym okresem życia Haendla (Wilhelm Barclay-Squire: Handel in *ni5* w *H. Riemann-Festschrift*, Leipzig 1909).

<sup>201</sup> *A song Made for the Gentlemen Volunteers of the City of London*. (Dwa egzemplarze tej pieśni figurują w kolekcji Schoelchera w Konserwatorium Paryskim.) Haendel napisał również w lipcu 1746 r. na powrót księcia Cumberland *Pieśń o zwycięstwie (A Song on the Victory over the Rebels by His Royal Highness the Duke of Cumberland)*, która została wykonana w Vauxhall (jeden egzemplarz tej pieśni znajduje się również w kolekcji Schoelchera).

<sup>202</sup> Skończone w pierwszych dniach grudnia 1745 r. i grane w lutym 1746 r. Tekst do niego został w części zapożyczony z *Psalmsów* Milтона, w części z Biblii. Haendel podjął w trzeciej części wiele z najpiękniejszych stron *Izraela w Egipcie*. W jednej z arii znajduje

i *Jude Machabeusza*<sup>263</sup> (9 lipiec—11 sierpień) — hymn zwycięstwa napisany po zgnieceniu rebeliantów w Cullo-den i dla uczczenia powrotu zwycięzcy, okrutnego księcia Cumberlanda, któremu poemat jest dedykowany. Te dwa oratoria patriotyczne, w których serce Haendla bije unisono z sercem Anglii i z których *Juda* pozostał do naszych dni dziełem popularnym dzięki swemu szerokiemu stylowi i tchnieniu, jakie go ożywia<sup>264</sup> — uczyniły dla fortuny Haendla więcej niż inne jego dzieła. Po trzydziestu pięciu latach zaciekłych walk osiągnął wreszcie zwycięstwo na zawsze. Stał się, siłą rzeczy, narodowym muzykiem Anglii.

Uwolniony od trosk materialnych, które zatruwały mu życie<sup>265</sup>, podjął Haendel z większym spokojem pracę twórczą i oto w następnych latach wykwiła kilka jego najpo godniejszych dzieł. *Aleksander Balus* (1 czerwiec — 1 lipiec 1747)<sup>266</sup> jest podobnie jak *Semele* operą koncertową, się główny motyw z *Rule Britannia*, którą właśnie skomponował Arne.

«» Libretto, bardzo mierne, pióra wielbego doktora Thomasa Morella, który był librecistą ostatnich oratoriów Haendla.

IBI Nie ma wśród oratoriów Haendla drugiego, którego styl byłby równie ludowy i gdzie by było więcej wielkich, ansamblów i soli, ściśle związanych z chórami.

Gluck był w Londynie przejazdem pod koniec 1745 r. Miał wówczas trzydzieści jeden lat. Wystawił w Londynie dwie opery: *La Caduta de Giganti* i *Artamene* (kilka arii z tych oper znajdziemy w bardzo rzadkiej kolekcji *Delizie dell'opere*, 11 tomów, London, Walsh, którą posiada Biblioteka Konserwatorium Paryskiego). Ten pobyt Glucka w Anglii nie miał żadnego wpływu na historię Haendla, który odniósł się dość lekceważąco do jego muzyki. Inaczej natomiast było z Gluckiem, który żywił przez całe swoje życie najgłębszy szacunek dla Haendla. Uważał go za swego mistrza, wyobrażał sobie nawet, że go naśladuje. (Patrz Michael Kelly: *Reminiscences*, I, 255.) I istotnie, uderzające są analogie między niektórymi stronami oratoriów Haendla, wykonanymi w 1744—46 r. (zwłaszcza *Heraklesa* i *Judy Machabeusza*), a wielkimi operami Glucka. Patetyczne akcenty i harmonie *Orfeusza* znajdujemy już w dwóch scenach pogrzebowych pierwszego i drugiego aktu *Judy Machabeusza*.

... Od 1747 r. Haendel rezygnuje z systemu subskrypcji, odwraca się plecami do swej arystokratycznej klienteli, która potraktowała go tak niegodziwie, i otwiera swój teatr dla wszystkich. To mu się udaje. Burżuazja londyńska odpowiedziała na jego apel. Od 1748 r. Haendel ma salę pełną na wszystkich prawie koncertach.

m Tekst zaczerpnięty z Księgi Machabeuszóto Tomasza Morella. Pierwsze wykonanie 23 III 1748.

starannie wykończoną, o orkiestracji wyjątkowo bogatej i subtelnej. *Jozue* (30 lipiec — 18 sierpień 1747)<sup>288</sup> to nieco wyblakła replika *Judy Machabeusza*, w której pośród chórów epickich rozkwita idylla miłosna. *Salomon* (czerwiec 1748)<sup>289</sup> to znów uczta muzyczna promieniująca poezją i radością. *Zuzanna* (11 lipiec — 24 sierpień 1748) — poważna i wesoła zarazem, realistyczna i liryczna, jest dziełem nieco pogmatwanym, ale bardzo oryginalnym. Wreszcie na wiosnę 1749 roku, która — jak się zdaje — kończy ten szczęśliwy okres życia Haendla, napisał świetną *Firework Music (Muzykę ogni sztucznych)* — wzór dla zabaw ludowych w plenerze — wykonaną 27 kwietnia 1749 roku przez orkiestrę-monstrum, złożoną z trąbek, rogów, obojów i fagotów (bez instrumentów smyczkowych), z okazji puszczania ogni sztucznych w Greenpark dla uczczenia pokoju w Aix-la-Chapelle<sup>290</sup>.

Po tych utworach radosnych następują dzieła o charakterze poważniejszym. W tym momencie życia pojawia się u tego krzepkiego starca melancholia, jakby w przeczuciu nieszczęścia, które ma weń niebawem uderzyć.

27 maja 1749 roku dyrygował w Foundling Hospital<sup>291</sup> na rzecz dzieci opuszczonych swym pięknym *Anthem for the Foundling Hospital*<sup>292</sup>, zainspirowanym przez wielkie współczucie dla nieszczęśliwych. Między 28 czerwca a 31 lipca napisał prawdziwe arcydzieło — *Teodora*, swą naj-

<sup>288</sup> Tekst Tomasza Morella. Pierwsze wykonanie 9 III 1748.

<sup>289</sup> Tekst, jak się wydaje, Tomasza Morella, jakkolwiek nie mówi on o nim w swych notatkach. Premiera 17 III 1749.

<sup>290</sup> *Firework Music* została opublikowana w tomie XLVII *Dzieł wszystkich* Haendla. Na wykonaniu 27 IV 1749 r. orkiestra liczyła stu instrumentalistów. Schoelcher opublikował korespondencję wymienioną w związku z tym dziełem między lordem Montagu, naczelnym dowódcą artylerii, a Charles Frederickiem, kontrolerem królewskich ogni sztucznych. Widać z niej, że dość ciekawe różnice zdań istniały między Haendlem a lordem Montagu.

<sup>291</sup> Foundling Hospital został ufundowany w 1739 r. przez starego marynarza Thomasa Corama „celem utrzymania i wychowywania dzieci opuszczonych”. Haendel popierał gorąco to przedsięwzięcie, na rzecz którego dawał co roku koncert *Mesjasza*. W 1750 r. ofiarował zakładowi organy, za co w uznaniu wybrano go administratorem zakładu.

<sup>292</sup> Tom XXXVI *Dzieł loszysztlicich*. *Anthem*, którego niejedna karta pochodzi z Ody pogrzebotuej (*Funeral Anthem*), kończy się *Alleluja* z *Mesjasza*, w jego pierwotnej formie.

bardziej intymną tragedię muzyczną, jedyną, obok *Mesjasza*, tragedię chrześcijańską<sup>272</sup>. Na koniec tego roku przypada również muzyka sceniczna do *Alcesty* Tobiasza Smolleta, która nie była nigdy grana i którą wykorzystał Haendel w swym *Choice of Hercules* (*Wybór Herkulesa*)<sup>273</sup>.

Wkrótce potem udał się po raz ostatni do Halle. Na ziemi niemieckiej znalazł się w dniu śmierci Bacha — 28 lipca 1750 roku. Niewiele brakowało, żeby też nie umarł w tym samym tygodniu wskutek wypadku z powozem<sup>274</sup>.

Rychło przyszedł do siebie i 21 stycznia 1751 roku, kiedy rozpoczął partyturę *Jeftę*, wydaje się być w pełni zdrowia, mimo swych sześćdziesięciu sześciu lat. Pierwszy akt napisał za jednym zamachem, w trzynaście dni. Po następnych jedenastu dniach doszedł do przedostatniej sceny drugiego aktu. Tu musiał przerwać. Już na końcowych stronach widać, że z trudem idzie naprzód. Jego pismo, tak czyste i pewne na początku, staje się niewyraźne, zamazane i drżące<sup>275</sup>. Rozpoczął chór końcowy II aktu: „Jakże ciemne, o Panie, są twe wyroki!” Zaledwie napisał początkowe *Largo*, musiał się zatrzymać. Piszze na partyturze:

„Doszedłem dotąd w środę 13 lutego; nie mogę dalej pisać z powodu osłabienia wzroku mego lewego oka”<sup>276</sup>.

Przerywa na dziesięć dni. 23 lutego (był to dzień jego urodzin) zaznacza:

„Czuję się trochę lepiej, zabieram się do pracy”.

I pisze muzykę do tych złowróżbnych słów:

„Nasza radość przechodzi w ból, jak dzień przechodzi w noc”.

Pięć dni trzodzi się nad ukończeniem tego wspaniałego zresztą chóru. I na tym zatrzymuje się, trwa to cztery

<sup>272</sup> Libretto zainspirowała *Théodore, vierge et martyre* Corneille'a.

<sup>273</sup> Pisany od 23 VI do 5 VII 1750 r. i grany 1 III 1751 Jako „dodany nowy akt” na końcu *Uczty Aleksandra*.

- Wzmianka w „General Advertiser” z dnia 21 VIII 1750 r. powiadamia nas, że Haendel został poważnie raniony między Hagą i Amsterdamem, ale że już niebezpieczeństwo minęło.

<sup>274</sup> Faksymile własnoręcznego rękopisu zostało opublikowane przez Chryсандера na dwusetną rocznicę urodzin Haendla w 1885 r.

- Strona 182 rkp.



miesiące<sup>277</sup>. 18 czerwca zabiera się do trzeciego aktu. Znów musi przerwać w połowie<sup>278</sup>. Cztery ostatnie arie i chór końcowy zabierają mu więcej czasu niż zwykle całe oratorium: skończył je dopiero 30 sierpnia 1751 roku. Utracił wzrok.

Potem wszystko się skończyło. Oczy Haendla zamknęły się. Światło zgasło. Pełne zaćmienie... Świat znikł<sup>279</sup>.

Nigdy nie cierpiał tyle, co w pierwszym roku choroby, kiedy nie był jeszcze całkiem ślepy. W 1752 roku nie ma siły grać na organach w czasie wykonań swych oratoriów, a publiczność, wzruszona, widzi go, jak blednie i drży, słuchając cudownej skargi swego oślepego Samsona. Począwszy od 1753 roku, gdy choroba okazała się nieuleczalna, Haendel odzyskuje równowagę ducha. Znowu zasiada do organów na dwunastu seansach oratoriów, jakie daje co rok podczas wielkiego postu; koncerty te dawał będzie aż do śmierci. Ale ze wzrokiem stracił najlepsze źródło swego natchnienia. Tego człowieka, który nie był ani intelektualistą, ani mistykiem, tego człowieka, który kochał światło, naturę, piękne obrazy, widok rzeczy — który żył oczami bardziej niż którykolwiek z muzyków niemieckich — ogarnęła noc. Od 1752 do 1759 roku zapadł w półsen, który poprzedza jego śmierć. Dyktuje tylko, w 1758 roku, duet i chór do *Judy Machabeusza*: „Sion now her head shall raise” i — przeżywając w myślach szczęśliwe niegdyś dni — podejmuje utwór młodzieńczy *Trionfo del tempo*<sup>280</sup>, by stworzyć jego nową wersję w marcu 1757 roku: *The Triumph of Time and Truth (Triumf Czasu i Prawdy)*<sup>281</sup>.

Aby się rozerwać, dyrygował dwoma wykonaniami *Mesjasza* na rzecz zakładu dla podzuteków 18 kwietnia i 16 maja, „z improwizacją organową”. Próbował także kuracji w Cheltenham.

- Strona 244 rkp.

m Trzykrotnie poddał się operacji katarakty, ostatni raz 3 XI 1752 r. Wiadomość z gazety w styczniu 1753 r. brzmi: „Haendel oślepl całkowicie”.

Napisany w 1708 r. w Rzymie.

- Haendel podejmował ten utwór już w 1732 r., z aranżacjami i dodatkami. Tomasz Moreli dokonał adaptacji tekstu na angielski i z dwóch aktów zrobił trzy.

Dnia 6 kwietnia 1759 r. grał jeszcze na organach na wykonaniu *Mesjasza*. W połowie utworu zasłabł. Opanował się jednak i improwizował, jak mówią, z właściwą sobie wzniosłością. Powróciwszy do domu, położył się. 11 kwietnia dorzucił ostatni kodycył do swego testamentu<sup>222</sup>, zapisując wspianałomyślnie tysiąc funtów szterlingów stowarzyszeniu pomocy biednym muzykom i wyrażając ze spokojem życzenie, aby go pochowano w Westminsterze. Powiedział: „Chciałbym umrzeć w Wielki Piątek, w nadziei połączenia się z mym dobrym Bogiem, mym słodkim Panem i Zbawcą w dniu Jego Zmartwychwstania”.

Życzenie spełniło się: W Wielką Sobotę 14 kwietnia o godzinie ósmej rano piewca *Mesjasza* zasnął w swym Bogu.

Sława jego wzrosła po śmierci. 20 kwietnia został pochowany w Westminsterze, jak sobie tego życzył<sup>223</sup>. Coroczne wykonania oratoriów Haendla w czasie wielkiego postu odbywały się pod dyрекcją jego przyjaciela Christoph'a Smitha. Wkrótce zaczęto je dawać na koncertach popularnych. Wielkie uroczystości „Commemoration”, celebrowane w Westminsterze i Panteonie od 26 maja do 5 czerwca 1784 roku, w setną rocznicę jego urodzin<sup>224</sup>, znalazły oddźwięk w całej Europie. Dalsze uroczystości miały miejsce w Londynie w latach 1785, 1786, 1787, 1790 i 1791. Na tych ostatnich, w których wzięło udział ponad tysiąc wykonawców<sup>225</sup> — obecny był Haydn, który płakał, mówiąc: „On jest mistrzem nas wszystkich”.

- Testament ten był sporządzony już w 1750 r. Haendel dorzucił doń kodycyle w sierpniu 1756 r., marcu i sierpniu 1757 r. i kwietniu 1759 r. Główną spadkobierczynią mianował swą siostrzenicę, Johanne Fryderykę Floerchen z Gothy, z domu Michaelsen. Pozostawił dużo darów swym przyjaciołom, między innymi Christophowi Smithowi, Johnowi Richowi, Jennensowi, Newburgh Hamiltonowi, Tomaszowi Morellowi. Nie zapomniał o żadnym ze swych licznych służących. Pozostawił po śmierci majątek wynoszący około 500 000 franków, który zdobył w ciągu ostatnich dziesięciu lat życia. Posiadał także kolekcję pięknych instrumentów muzycznych oraz galerię obrazów, między innymi dwa Rembrandty.

<sup>222</sup> Wystawiono mu dość nieszczególny pomnik, będący dziełem Roubiliaca, który też jest autorem posągu Haendla w ogrodach VauxhaUu.

<sup>223</sup> W rzeczywistości obchodzone były o rok za wcześniej. Burney poświęcił opisowi tych uroczystości całą książkę.

<sup>224</sup> Liczba wykonawców stale wzrastała, od uroczystości z 1784 r., kiedy było ich 530 czy 540, aż do słynnych festiwali w Crystal Palace



ESTETYKA I DZIEŁO



## UWAGI OGÓLNE

Nie ma drugiego wielkiego muzyka, którego by było równie trudno jak Haendla ująć w jedną czy nawet parę definicji. Mimo że bardzo wcześnie (o wiele wcześniej niż Bach) doszedł do mistrzostwa w swym stylu, nigdy nie zastępnął w jakiejś jednej formule sztuki. Trudno jest nawet uchwycić w nim jakąś świadomą i wyrozumowaną ewolucję.

Jego geniusz nie jest z rodzaju tych, które kroczą jedną tylko drogą i idą prosto przed siebie, aż dojdą do celu. Jedynym jego celem jest wszystko robić dobrze: wszystkie drogi uważa za słuszne. Już pierwsze kroki prowadzą go na skrzyżowanie, skąd wlatuje ponad ziemię i promieniuje we wszystkie strony, nigdzie nie osiadając dłużej. Haendel nie należy do tych, co swoją wolą gwałtowną czy cierpliwą narzucają życiu czy sztuce jakiś ideał, do tych, którzy wpisują w księgę życia formułę swego życia. Jest geniuszem, który pije życie całego świata i przyswaja je sobie. Jego wola artystyczna jest zdecydowanie obiektywna. Przystosowuje się do tysiąca aspektów rzeczy przemijających, do narodu, do czasu, w jakim żyje, nawet do mody, dopasowuje się do wpływów, w razie potrzeby do przeszkód, przyswaja sobie cudze style i myśli. Ale taka jest potęga asymilacji i niezachwiana równowaga tej natury, że nigdy nie daje się ona zatopić tą masą elementów przejściowych — wszystko jest natychmiast wchłaniane, opanowywane, klasyfikowane. Jego wspaniała dusza jest jak morze: wszystkie rzeki świata nie potrafiłyby zaspokoić jej pragnienia ani też zmącić jego pogody.

Geniusze niemieccy często wykazywali zdolność absorbowania obcych myśli i form<sup>1</sup>, ale wśród nich do wyjąt-

<sup>1</sup> Lessing w przedmowie do swych *Beiträge zur Historie und Aufnahme des Theaters* (1750) za główną cechę Niemca uważa to, „że umie on ocenić, co jest dobre, wszędzie, gdzie je znajdzie, i wyciągnąć z tego korzyści”.

kowych trzeba zaliczyć ów wielki obiektywizm, ową wyższego rzędu bezosobowość, która jest — jeśli tak można rzec — znamieniem Haendla. Ich uczuciowy liryzm bardziej nadaje się do opiewania świata myśli niż do malowania świata form i żywych rytmów. Haendel jest całkiem inny i o wiele bliższy niż ktokolwiek w Niemczech geniuszowi śródziemnomorskiemu, temu homeryckiemu duchowi, co się nagle objawił Goethemu od jego pierwszych kroków w Neapolu<sup>1</sup>, temu oku szeroko otwartemu na świat, w którym się wszechświat maluje jak oblicze odbijające się w wodzie spokojnej i czystej. Ów obiektywizm zawdzięcza w znacznej mierze Włochom, gdzie spędził wiele lat. Ich czar nigdy nie zatarł się w jego pamięci. Zawdzięcza go również męskiej Anglii, co tak dumnie ujarzmił swe wzruszenia i pogardza sentymentalnymi i gadatliwymi wylewami, w jakich lubuje się często dewocja i sztuka niemiecka. Ale wszystkie zarodki tego nosił w sobie, gdyż kiełkowanie ich czuje się już w jego pierwszych utworach powstałych w Hamburgu.

Od dzieciństwa, w Halle, Zachow uczył go nie jakiegoś jednego stylu, ale wszystkich stylów różnych narodów, zaprawiając go nie tylko do pojmowania ducha każdego wielkiego kompozytora, ale i do przyswajania go sobie pisaniem w jego stylu. Ta wybitnie kosmopolityczna edukacja została dopełniona trzema podrózami do Włoch i półwiekowym pobytem w Anglii. Nigdzie nie zaniedbywał, stosownie do nauk otrzymanych w Halle, czerpania z artystów i ich dzieł tego, co najlepsze. Jeżeli nawet nigdy nie był we Francji (co nie zostało dowiedzione), to w każdym razie znał ją dobrze. Starał się opanować jej język i styl muzyczny: mamy tego dowody w jego rękopisach<sup>2</sup>, a także w zarzutach, jakie stawiali mu niektórzy krytycy francuscy<sup>3</sup>. Wszędzie, gdzie przebywał, gromadził skarbiec wspomnień muzycznych, kupując, zbierając obce utwory, kopiując je lub raczej (gdyż nie miał cierpliwej pracowitości Bacha, który przepisywał skrupulatnie własną ręką całe partytury organistów francuskich lub skrzypków włos-

<sup>1</sup> Patrz *Podróż do Wioch*, 18 V 1787 r., list do Herdera.

\* *Chansons françaises* (manuskrypty w Fitzwilliam Museum w Cambridge, kopie w kolekcji Schoelchera w Bibliotece Konserwatorium Paryskiego).

<sup>3</sup> Patrz książkę Prévost: *Le Pour et le Contre*, 1733 r.

kich) odnotowując w szkicach pośpiesznych i często niedokładnych zwroty i pomysły, jakie go uderzały w trakcie lektury. Ta obszerna kolekcja myśli europejskiej, z której pozostały nam zaledwie nikłe szczątki w Fitzwilliam Museum w Cambridge, była zbiornikiem dostarczającym pokarmu jego geniuszowi twórczemu. Głęboko niemiecki z rasy i charakteru, stał się w sztuce, jak jego ziomek Leibniz poznany w Hanowerze, *Weltbürgerem* — Europejczykiem z przewagą kultury łacińskiej. Wielcy Niemcy z końca wieku, taki Goethe czy Herder, nie czuli się bardziej swobodni i bardziej uniwersalni, niż był nim w muzyce ten Sas, przepojony wszystkimi myślami artystycznymi Zachodu.

Czerpał on nie tylko ze źródła muzyki uczonej i wyrafinowanej, z muzyki muzyków. Pił także ze strumieni muzyki ludowej, najprostszych, najbardziej wiejskich<sup>1</sup>. Kochał je. Można znaleźć zanotowane w jego rękopisach okrzyki zasłyszane na ulicach Londynu. Do pewnej przyjaciółki mawiał, że zawdzięcza im pomysły do wielu swych najlepszych pieśni<sup>2</sup>. Niektóre z jego oratoriów, jak *L'Allegro, il Pensieroso ed il Moderato*, utkane są z tych wspomnień ze spacerów po wsi angielskiej. A któż nie pamięta *Tiferari* z *Mesjasza*, dzwoneków flamandzkich z *Saula*, wesółych pieśni ludowych włoskich z *Heraklesa* i *Aleksandra Balusal*

Haendel nie był artystą zamkniętym w sobie — patrzył, słuchał, obserwował. Wzrok był dla niego źródłem inspiracji nie mniej ważnym niż słuch. Nie znam drugiego wiel-

<sup>1</sup> Nie są to cechy właściwe wyłącznie jemu. Podwójny nurt, encyklopedyczny i uczonej z jednej strony, ludowy i pseudoludowy z drugiej, odnaleźć można w stopniu o wiele jeszcze silniejszym w Londynie u muzyków w czasach Haendla. W kręgu Academy of Ancient Music panowała mania eklektyzmu archaicznego, którego jednym z najlepszych przykładów był kompozytor Roseingrave, dotknięty szaleństwem palestrinowskim: wszystkie meble i ściany jego pokoju sypialnego pokryte były pięcioliniami i naniesionymi na nie wyjątkami z dzieł Palestriny. W tym samym czasie dała się odczuć w całej Europie reakcja smaku ludowego przeciwko smakowi uczonej: była to moda na małe *Lieder* à la Bononcini czy Keiser. Haendel nie popadł w przesadę w żadnym z tych kierunków — ale wziął z nich to, co miały w sobie ożywcze.

\* List lady Luxborough do poety Shenstone'a z 1748 r., cytowany przez Chrysandera.



kiego muzyka niemieckiego, który by w tym co on stopniu był „wzrokowcem”. Podobnie jak Hasse i Corelli, uwielbiał piękne obrazy, znał się na nich i zgromadził kolekcję; po jego śmierci znaleziono w niej płótna Rembrandta<sup>1</sup>. Zauważono, że ślepotą, która podnieci twórczość czystego „słuchowca”, skoncentrowanego na swych dźwiękowych marzeniach, sparaliżowała go natychmiast, tłumiąc główne źródło jego natchnienia.

Tak więc nabrzmiały wszystkimi sokami muzycznymi Europy swojego czasu, nasycony muzyką muzyków i jeszcze bogatszą muzyką, jaka unosi się w przyrodzie, jaka rozproszona jest wszędzie, w cieniu i w świetle, ów śpiew źródeł, lasów, ptaków, który dostarczył mu natchnienia dla tylu stron malowniczych, o kolorycie na pół romantycznym<sup>2</sup> — pisał, jak się mówi, komponował, jak się oddycha, i nie rzucał żadnych szkiców na papier, aby przygotować ostateczny kształt dzieła. Pisał od jednego rzutu, jak gdyby improwizował. I istotnie — jest chyba największym improwizatorem, jaki istniał kiedykolwiek. Jako improwizator w grze organowej na nabożeństwach popołudniowych u świętego Pawła lub kiedy grał *Capricci* podczas antraktywów w oratoriach w Covent Garden, jako improwizator na klawikordzie w orkiestrze opery Hamburga i Londynu, „kiedy bez nut akompaniował śpiewakom w cudowny sposób, dostosowując się do ich temperamentu i wirtuozostwa” — zdumiewał znawców swego czasu i Mattheson, którego nie można posądzać o pobłażliwość, głosił, że „nie miał w tym równego sobie”. Można było słusznie powiedzieć, że „improwizował w każdej minucie swojego życia”. Muzykę pisał z tak namiętną porywcznością, z takim nawałem pomysłów, że jego myśl bezustannie wyprzedzała rękę i musiał notować za pomocą skrótów<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> Namiętność kolekcjonerska wzrosła z wiekiem i majątkiem. List z 1750 r. ukazuje go nam zakupującego piękne obrazy, wśród nich dużego Rembrandta. Było to na rok przedtem, zanim dotknęła go ślepotą.

<sup>2</sup> Począwszy od Wysokich lip w *Almirze* aż do Chóru nocy z *Salomona*.

<sup>3</sup> Studium nad manuskryptem *Jefty* (opublikowanym w formie faksymile przez Chrysandera) pozwala uchwycić na żywo pracę kompozytorską Haendla. Na tych samych kartkach czytamy różne wzmianki pisane ręką Haendla. Na końcu pierwszego aktu na przykład za-

Ale jednocześnie — co wydaje się z tym sprzeczne — miał znakomite poczucie formy. Żaden Niemiec nie przewyższył go w sztuce pięknych linii melodycznych; jedynie Mozart i Hasse dorównują mu. Temu umiłowaniu doskonałości należy przypisać fakt, że mimo swej bujnej inwencji podejmował wielokrotnie te same motywy — pośród najbardziej sławnych, najbardziej mu drogich — za każdym razem wprowadzając jakąś niedostrzegalną zmianę, lekkie pociągnięcie piórem, które czyniły je doskonalszymi. Przyjrzenie się tym swego rodzaju akwafortom muzycznym w ich kolejnych stadiach jest bardzo pouczające dla muzyka rozkochanego w pięknie plastycznym<sup>10</sup>. Wykazuje również, jak niektóre melodie, raz napisane, nie przestają żyć w podświadomości Haendla całymi latami, dopóki nie wnuknie w ich wewnętrzny sens. Użyte zrazu w przypadkowym porywie inspiracji, w takiej czy innej sytuacji, niezupełnie odpowiedniej, pozostają, jeśli tak można powiedzieć, w oczekiwaniu formy, w jaką mogłyby się wcielić, szukając sytuacji prawdziwej, uczucia, którego są ukrytym wyrazem, i wreszcie znalazłszy je, rozwijają się z całą swobodą<sup>11</sup>.

Nie inaczej postępuje Haendel z cudzymi kompozycjami, które wykorzystuje w swoich. Gdybyśmy mieli tutaj; miejsce na przestudiowanie tego, co powierzchowni czytelnicy nazywają plagiatami, w szczególności *Izraela w Egipcie*, gdzie te zapożyczenia występują najbardziej zuchwale, zobaczylibyśmy, z jak genialnym wizjonerstwem Haendel

znacza: „Geendiget (skończone) 2 lutego”. Potem, na tej samej stronie, czytamy: „Völlig (wykończone) 13 VIII 1751 r.” Istniały zatem dwie różne prace: praca inwencji i praca wykończenia. Łatwo je tu rozróżnić, a to na skutek choroby, która zmieniła pismo Haendla, począwszy od 13 II 1751. Dzięki tej okoliczności zauważa się, że na początku pisał dla chórów motywy w całości we wszystkich partiach głosowych, później gubił po drodze najpierw jedną partię, potem drugą, by wreszcie w pośpiechu pozostawić tylko jeden głos lub nawet poprzestać na samym basie.

<sup>10</sup> Patrz, jak melodia *Dolce amor che mi consola* z Rodryga staje się melodią *Ingannata una sol volta* z Agrypiny lub jak melodia *l'Alma mia* z Agrypiny podjęta Jest w Zmartwychstaniu, Rinaldzie i *Jozuem*.

<sup>11</sup> I tak — Taniec Azjatoto z Almiry staje się sławnym *Lascia ch'io pianga* z Rinalda lub wesola i pospolita melodia z *Wiernego pasterza* przemienia się we wzruszającą frazę z *Trauer Ode: Wessen Ohr sie hörte*.

wywołał z głębi tych fraz muzycznych utajoną duszę, której ich pierwsi twórcy nawet nie przeczuwali. Trzeba było dopiero jego oka czy ucha, aby odkryć w *Serenadzie* Stradelli kataklizmy Biblii. Każdy czyta i rozumie dzieło sztuki tak, jak go na to stać, nie zaś, jakim jest ono w istocie, i może się zdarzyć, że bynajmniej nie twórca ma jego najpełniejsze odczucie. Przykład Haendla jest tego dowodem. Tworzył nie tylko swoją muzykę, ale bardzo często tworzył muzykę innych. Stradella i Erba byli dlań tylko tym (jakkolwiek upokarzające byłoby to porównanie), czym dla Leonarda płomienie ogniska i rysy na murze, w których widział żywe postacie. Haendel słyszał szalejące huragany w brząkaniach gitary Stradelli<sup>12</sup>.

O tym ewokacyjnym charakterze geniuszu Haendla nie należy nigdy zapominać. Kto zadowala się słuchaniem tej muzyki, nie widząc tego, co ona wyraża, kto wydaje o niej sąd jako sztuce czysto formalnej, kto nie odczuwa jej siły ekspresyjnej i sugestywnej, dochodzącej aż do halucynacji, nie zrozumie jej nigdy. Jest to muzyka, która maluje uczucia, dusze, sytuacje, nawet epoki i miejsca będące ramą dla uczuć, i która nadaje im właściwy koloryt poetycki i moralny. Słowem, jest sztuką z natury malowniczą i dramatyczną.

Dopiero przed dwudziestu czy trzydziestu laty [pisane w 1910 r. — przyp. tłum.] odnaleziono do niej klucz w Niemczech, dzięki „Haendel Musikfeste”. Jak to powiedział A. Heuss w związku z niedawnym wykonaniem Samsona w Lipsku, „żaden mistrz, żeby być zrozumianym, nie wymaga w takim stopniu jak Haendel wykonań, i to dobrych wykonań. Można studiować Bacha u siebie i doznawać przy tym rozkoszy większej niż na dobrym koncercie. Kto nie słyszał nigdy dobrego wykonania Haendla, z trudem może domyślić się, czym on jest”. Otóż dobre wykonania Haendla są niezwykle rzadkie. Właściwy sens jego dzieł został sfalszowany w stuleciu, jakie nastąpiło po jego śmierci, przez interpretację angielską, umocnioną

<sup>12</sup> Należałoby zbadać tu szczegółowo, w jaki sposób na przykład dwa mało charakterystyczne interludia instrumentalne z *Serenati/a 3 con strumenti* Stradelli mogły się stać strasznymi chórami o gradzie i pladze much w Izraelu. Staralem się przeprowadzić takie badanie w artykule ogłoszonym w czasopiśmie *S. I. M.*, V i VII 1910, pod tytułem *Plagiatu Haendla*.

w Niemczech przez Mendelssohna i jego niezliczonych uczniów. Systematyczne usuwanie i lekceważenie wszystkich oper Haendla, eliminowanie wszystkich prawie oratoriów dramatycznych (najpotężniejszych i najbardziej nowatorskich), szczupły wybór, ograniczający się coraz bardziej do czterech czy pięciu oratoriów i przyznający spośród nich przesadną wyższość *Mesjaszowi*, wreszcie sama interpretacja tych paru dzieł, a zwłaszcza Mesjasza, wykonywanych w sposób pompatyczny i napuszony przez orkiestrę i chóry zbyt liczne i źle zrównoważone, ze śpiewakami poprawnymi może i odnoszącymi się do dzieła z pietyzmem, ale bez jakiegokolwiek wewnętrznej pasji i zrozumienia — wszystko to doprowadziło do powstania legendy, że Haendel był muzykiem kościelnym w stylu epoki Ludwika XIV, z jej świątyniami pełnymi ozdób, z pompatycznymi kolumnadami, szlachetnymi posągami i zimnymi malowidłami na modłę Lebruna. Nic dziwnego, że z tej twórczości zredukowanej do garstki utworów wykonywanych według takich zasad wydobywała się monumentalna nuda, podobna do tej, jaką wywołują w nas Aleksandrowie w perukach i nienaganni Chrystusowie Lebruna.

Trzeba z tym skończyć, Haendel nigdy nie był muzykiem kościelnym i prawie nigdy nie tworzył dla kościoła. Oprócz *Psalmów* i *Te Deum*, skomponowanych dla kaplic magnackich lub na wyjątkowe okazje, pisał tylko muzykę instrumentalną na koncerty lub uroczystości na wolnym powietrzu, opery, i to, co nazywamy „oratoriami”, które wszystkie przeznaczone były dla teatru. Pierwsze, jakie skomponował, zostały rzeczywiście wystawione: *Ácis i Galatea* w maju 1732 roku w teatrze Haymarket, z użyciem maszyn, dekoracji i kostiumów, pod tytułem *Angielska opera pastoralna*, a znów w lutym 1732 roku w Akademii Dawnej Muzyki — *Estera*, na sposób tragedii starożytnej, z chórem umieszczonym między sceną a orkiestrą. I jeśli później Haendel wyrzekł się ostatecznie przedstawień teatralnych<sup>13</sup> — które jedynie mogłyby oddać pełne znaczenie takich na przykład scen, jak orgia i wizja w Belsazarze,

<sup>13</sup> Wszystko wskazuje na to, że było to niezupełnie dobrowolne. W 1732 r., kiedy księżniczka Anna pragnęła, aby wystawiono *Esterę* w Operze, arcybiskup doktor Gibson sprzeciwił się temu i tylko z braku lepszego dano to dzieło w formie koncertowej.

napisanych właśnie z myślą o grze aktorów — to obsta-  
wał zawsze, wbrew wszelkim sprzeciwom, przy tym, aby  
jego oratoria były grane w teatrze, a nie w kościele.  
A przecież nie brakłoby mu kościołów, choćby innowier-  
czych, gdzie mógłby wykonywać swe utwory. Postępując  
inaczej, rozpętywał przeciwko sobie opinię ludzi poboż-  
nych, którzy uważali za świętokradztwo przenoszenie re-  
ligijnych tematów na scenę<sup>15</sup>. Haendel jednak w ten  
właśnie sposób pragnął podkreślić, że nie były to kom-  
pozycje kościelne, lecz dzieła teatralne, dzieła przema-  
nane dla wolnego teatru<sup>16</sup>.

Ten wybitnie dramatyczny charakter twórczości Haen-  
dla właściwie zrozumieli historycy niemieccy, którzy się  
ostatnio poświęcili jej badaniom. Chrysander porównuje go  
do Shakespeare'a<sup>16</sup>, Kretzschmar nazywa go reformatorem  
dramatu muzycznego, F. Volbach i A. Heuss widzą w nim  
muzyka dramatycznego i domagają się wykonywania jego  
dzieł przez śpiewaków dramatycznych. Ryszard Strauss,  
w swym wstępie do *Traité d'orchestration* Berlioza, prze-  
ciwstawia wielkiemu prądowi polifonicznemu i symfonicz-  
nemu, wywodzącemu się z Bacha, prąd homofoniczny  
i dramatyczny pochodzący od Haendla. Spodziewamy się,  
że czytelnicy tej małej książeczki znajdą na wszystkich  
prawie jej stronach potwierdzenie tego sądu.

## OPERY

Po tej próbie nakreślenia ogólnego charakteru sztuki  
Haendla trzeba nam naszkicować estetykę tych rodza-  
jów, jakie uprawiał.

Co prawda, trudno mówić o operze czy oratorium  
Haendla. Trzeba mówić o operach i oratoriach, gdyż nie

M List anonimowy, ogłoszony w „London Daily Post” w kwietniu  
1739 r. w związku z *Izraelem w Egipcie*, broni Haendla przed bardzo  
gwałtowną wówczas opozycją bigotów. Autor listu zapewnia, że  
„przedstawienie, które oglądamy, jest najszlachetniejszym sposobem  
uczczenia Boga... To nie dom uświęca modlitwę, ale modlitwa dom”.

„Czyż on sam nie nazwał *Józefa* „a sacred drama”, a *Herkulesa*  
„a musical drama”?

<sup>16</sup> Na końcu drugiego tomu *Vie de Haendel*.

da się ich sprowadzić do jakiegoś jednego typu, i tu znajdujemy właśnie potwierdzenie tego, cośmy powiedzieli na początku rozdziału o wyniosłej obojętności Haendla dla sprawy wyboru spośród form artystycznych i różnorodnych kierunków muzyki swego czasu.

Wszystkie tendencje ówczesnej Europy znajdują odbicie w jego operach: wzór Keisera — w utworach początkowych, wzór wenecki — w *Agrypinie*, wzór Scarlattiego i Steffaniego — w pierwszych operach londyńskich, gdzie dochodzą wkrótce wpływy angielskie, szczególnie w rytmice; następnie Bononcini, z którym rywalizuje; dalej wielkie, genialne próby stworzenia nowego dramatu muzycznego: *Juliusz Cezar*, *Tamerlan*, *Orlando*, następnie czarujące opery-balety inspirowane przez Francję: *Ariodante*, *Alcyna*; wreszcie te opery, w których kielkuje opera komiczna i lekki styl drugiej połowy wieku: *Serse*, *Deidamia*... Haendel kontynuowałby prawdopodobnie i próbował innych jeszcze rodzajów, nie wybrałszy sobie, w przeciwieństwie do Glucka, żadnego, by móc w pełni nim zawładnąć.

Bez wątpienia — i w tym leży największa wada jego teatru — zmuszony był, wskutek konwencji ówczesnej opery włoskiej i składu swego zespołu śpiewaków, obywać się bez chórów i pisać opery dla solistów, gdzie główne role dzierżyły primadonna i *contralto*<sup>7</sup>. Ale gdy tylko mógł, pisał opery z chórami, jak *Ariodante* czy *Alcyna*,

<sup>7</sup> Oto obsada głosowa w jego niektórych operach londyńskich [nazewnictwo z praktyki wykonawczej XVII i XVIII w.]:

*Radamisto* (1720): 4 soprały (w tym 3 role męskie), 1 alt, 1 tenor i 1 bas;

*Fiondante* (1722): 2 soprały, 2 kontralt, 2 basy;

*Juliusz Cezar* (1724): 2 soprały, 2 alty, 1 kontralt (rola Cezara), 2 basy;

*Tamerlano* (1724): 2 soprały, 1 kontralt (rola męska), 1 alt (*Tamerlan*), i tenor, 1 bas;

*Admeto* (1727): 2 soprały, 2 alty, 1 kontralt (*Admet*), 2 basy;

*Orlando* (1732): 2 soprały, 1 alt (*Medor*), 1 kontralt (*Orlando*), 1 bas;

*Deidamia* (1741): 3 soprały (w tym rola *Achilla*), 1 kontralt (*Ulises*), 2 basy;

Nawet w oratoriach znajduje się takie dzieło, jak *Józef* (1744), napisane na 2 soprały, 2 alty i 1 kontralt (*Józef*), 2 tenory i 2 basy.

Tak więc, nie mówiąc już o szokującym nieprawdopodobieństwie ról w ten sposób „trawestowanych”, równowaga głosów przesuwiała się wciąż albo bardzo w górę, albo właśnie ku niższym rejestrom.

i od niego tylko zależało, żeby zwrócić tenorowi i basowi należne im miejsca w koncercie głosów<sup>18</sup>. Jeśli nie miał możliwości zerwać z uniformizmem solowych partii wokalnych przez dodanie chórów, ożywiał je przynajmniej obfitością i urozmaiceniem akompaniamentu instrumentalnego. Tak więc jego najsłynniejsze arie, jak na przykład scena ogrodowa w *Rinaldzie: Angelleti che cantate*, są w rzeczywistości malowidłami orkiestrowymi: głos włącza się tam tylko jak instrument<sup>19</sup>. A z jakąż sztuką umie zawsze Haendel narysować swe melodie, wydobyć ich piękne linie, wykorzystać czystość brzmień każdego instrumentu i głosu, oddzielnie i razem — a także cisze.

Co do kroju jego arii, to jest on o wiele bardziej urozmaicony, niż się zazwyczaj sądzi. Jeśli forma *da capo* często występuje w jego twórczości<sup>20</sup>, daleko do tego, aby była ona jedyną, jaką się posługuje. Począwszy od *Almiry*, stosuje Haendel z powodzeniem formę małych *Lieder* stroficznych, których wzory stworzył Keiser, i nigdy nie zrezygnuje ze stosowania tych krótkich melodii, prostych i wzruszających, prawie bez ozdób, w których przemawia sama dusza; wydaje się nawet z upodobaniem do nich wracać w swych ostatnich operach: *Atalanta*, *Giustino*, *Serse*, *Deidamia*<sup>21</sup>. Daje także Hassemu i Graunowi wzory owych kawatyn (arii dwuczęściowych<sup>22</sup>), które

<sup>18</sup> W 1728 udał się do Włoch, żeby znaleźć tenora bohaterskiego — Pio Fabri. Niestety, zdołał go zatrzymać jedynie przez dwa lata. *Acls i Galateo* (1720) napisana jest na 2 tenory, 1 sopran i 1 bas. Najtragiczniejsza rola Tamerlotta, *Bajazet*, napisana była dla tenora Borosini. *Kodeiinda*, *Scypion* i *Aleksander* mają role tenorowe. Z drugiej znów strony Haendel nie zadowolął się posiadaniem w swym teatrze najsłynniejszych basów tego stulecia — Boschi i Montagnana, dla których napisał wspaniałe role Zoroastra w *Orlandzie* i Polifema w *Acisie i Galatei*; dążył do tego, żeby w tej samej operze szereg ważnych ról obsadzać basami. W swej pierwszej wersji *Atalii* (1733) napisał duet basowy dla ról Joady i Mathana. Ale ustąpienie Montagnana zmusiło go do porzucenia tego pomysłu, który mógł zrealizować tylko w Izraelu i w Egipcie.

» Patrz także *Juliusz Cezar*, *Atalanta* czy *Orlando*.

<sup>19</sup> Zwłaszcza w niektórych operach „koncertowych”, jak *Alcyna* (1735), a także w ostatnim dziele Haendla, który czuje już na sobie ciężar lat, *Triumf Czasu*.

<sup>20</sup> Nawet w oratoriach, gdzie w razie potrzeby nie waha się włączyć małych piosenek ludowych, jak choćby w *Zuzannie* (1749).

<sup>21</sup> Jak na przykład aria *Medei* na początku drugiego aktu *Tezeusza: Dolce riposto*. Patrz także *Ariadante* i *Herakles*.

mieli oni później spopularyzować. Znajdujemy również u niego arie dramatyczne bez części drugiej i bez re-pryzy<sup>28</sup>.

Nawet w *da capo* cóż za różnorodność form! Haendel używa tu nie tylko wszelkich stylów — to każąc konkuro-wać głosowi z instrumentami, w ariach pełnych blasku i swobodnego wirtuozostwa<sup>29</sup>, to znów snując z upodoba-niem piękne i surowe tkaniny kontrapunkcyjne, jak *Cara Sposa* w *Rinaldzie* lub *Ombra cara* w *Radamiście* — ale również szuka nowych kombinacji w starych formach. Jest jednym z pierwszych, którzy zaadoptowali małe arietki *da capo*, wprowadzone, jak się zdaje, w modę na po-czątku XVIII wieku przez Bononciniego, a których piękne przykłady znajdujemy już w *Agrypinie* i *Ottonie*<sup>30</sup>. Dru-giej części arii nadaje charakter i tempo odmienne niż części pierwszej<sup>31</sup>. Nawet w każdej części występują róż-  
ne tempa<sup>32</sup>. Niekiedy druga część jest recytatywem<sup>33</sup>, bądź też jest znacznie skrócona<sup>34</sup>. Kiedy Haendel może dysponować chórami, w swych oratoriach reprzyżę *da capo*<sup>35</sup> powierza często właśnie chórom. Idzie nawet dalej:

Jak aria na początku *Radamsta: Sommi Del*. Wspomną także o ariach napisanych z akompaniamentem basu *ostinato*, bez *da capo*, których najpiękniejszym typem jest Spirto amato Cleofidy w Poro.

\* Na przykład aria: *Per dar pregio* w Rodrygu. Obój odgrywa dużą rolę w tych popisach muzycznych. Aria z *Tezeusza* jest Jakby małym koncertem na obój.

<sup>28</sup> Są one niezwykle krótkie. Niektóre z nich to po prostu piosenki popularne; niektóre, na przykład w *Agrypinie*, mają zaledwie jedną frazę. Wiele tych arietek *da capo* w *Tezeuszu* czy *Ottonie* każe myśleć o *Iigenii w Aulldzie* Glucka.

« w arii *Rinalda: Ah crudel il pianto mio*, pierwsza część jest bolesnym *Largo*, druga szaleńczym *Presto*. Najwspanialszym przykła-dem tej swobody jest aria Tymoteusza na początku drugiego aktu *Uczty Aleksandra*. Obie części arii podobne są tylko pod względem tempa, ale pod względem kolorytu instrumentalnego, charakteru harmonicznego, samej istoty myśli — są to dwa oddębne poematy, które łączą się z sobą, choć każdy z nich stanowi całość samą w sobie.

" Przykłady: *Tezeusz* — aria *Medei: Morino, ma vendicata; Amadys* — aria: *T' amai quant'il mio cor*.

'» *Ryszard I* — aria: *Morte, vieni*.

<sup>31</sup> W ariach *da capo* z *Ariodante* druga część ogranicza się do pięciu taktów, a nawet do trzech.

" *L'Allegro, il Penseroso ed il Moderato* — pierwsza aria trze-ciej części, *Come luith natine*: po drugiej części idzie recytatyw, po-tem chór śpiewa *da capo*. W *Uczcie Aleksandra* aria: *He sung Darius*,



w *Samsonie*, po odśpiewaniu przez Micha w drugim akcie dwóch pierwszych części arii: „Przyjdź, o Boże!”, chór podejmuje drugą część, podczas gdy Micha wraca do pierwszej. Próbuje wreszcie rozdzielić *da capo* między dwie osoby. Tak więc w II akcie *Saula* aria Jonathana: „O, nie grzesz więcej przeciwko młodzieńcowi”, po której następuje wspańska aria Saula, znów powtarza się dosłownie.

Ale najchlubniejszym tytułem Haendla do chwały w solo wokalnym są recytatywy.

Keiser był tym, który nauczył go sztuki owych wzruszających recytatywów *ariosi* z orkiestrą, jakich używa już w *Almirze* i których styl miał przejąć po nim Bach. Nie zaniechał ich również w swych operach londyńskich, gdzie nadał im wspańską pełnię. Nie są to już tylko odosobnione recytatywy czy wstępy do wielkiej arii<sup>11</sup>. Opowiadanie Cezara w trzecim akcie *Juliusza Cezara: Doll'ondoso periglio*, jest prawdziwym freskiem muzycznym, obejmującym w swych ramach preludium symfoniczne, recytatyw, dwie pierwsze części arii z akompaniamentem „symfonii” początkowej, drugi recytatyw, wreszcie *da capo*. Scenę śmierci Bajazeta w ostatnim akcie *Tamerlana*, złożoną ze stopionych razem serii recytatywów z orkiestrą i arii i przechodzącą przez wszystkie odcienie uczuć, tworzy od początku do końca ten sam nurt płynącego życia. Scena agonii Admeta, na początku opery o tej samej nazwie, dorównuje głębią emocji i swobodą dramatyczną najpiękniejszemu recytatywom Glucka. Scena szaleństwa w *Orlandzie*<sup>12</sup> i scena rozpaczki Dejaniry w trze-

po drugiej części przychodzi recytatyw, następnie *da capo* z chórem, ale zupełnie swobodnie; w rzeczywistości *da capo* występuje tylko w akompaniamencie instrumentalnym.

<sup>11</sup> Haendel poszukiwał języka muzycznego przechodzącego niedostrzegalnymi stopniami od *recitativo secco*, prawie mówionego, do *recitativo accompagnato*, następnie do arii. w *Scypionie* (1726) frazy recytatywu akomp--wanego obramowują jakby ramami fragmenty recytatywu mówionego i Filtr s. 23 *Dzieł wszystkich*, aria: *Oh sventurati*.) Aria końcowa pir-ws' ?o aktu jest kompromisem między mową a śpiewem. Recytatyw akompaniowany przechodzi w sposób naturalny w arię.

<sup>12</sup> W szeregu recytatywów i arii wszelkiego rodzaju, które następują po sobie lub przeplatają się z ad^iwiającą swobodą, odzwierciedlając na przemian lub nawet jednocześnie sprzeczne myśli kłębiące się w mózgu Rolanda, Haendel nie obawia się stosować rytmów nie używanych, jak na przykład 5, który daje wrażenie szaleństwa bohatera.

cim akcie *Heraklesa* przewyższają je swym zuchwałym realizmem i żywiołową namiętnością. W pierwszej burleska i tragizm przeplatają się z sobą kunsztem iście szekspirowskim. Druga jest dzikim potokiem szału i nieokielzanego bólu. Ani jedna, ani druga z tych scen nie ma sobie podobnej w całym teatrze muzycznym XVII wieku. A *Tezeusz*, *Rodelinda*, *Aleksander*, *Alcyna*, *Semele*, *Józef*, *Aleksander Bolus*, *Jefta* posiadają nie mniej oryginalne sceny z recytatywami lub też połączenia w tej samej scenie recytatywów, bardzo swobodnych arii i interludów instrumentalnych. Zanotujmy wreszcie coś w rodzaju przeczucia *leitmotivu* i jego zastosowania psychologicznego w *Belsazarze*, gdzie niektóre frazy instrumentalne i recytatywowe zdają się być związane z charakterem Nitocris<sup>33</sup>.

Studiowanie arii i recytatywów Haendla nasuwa dość ważki problem interpretacji artystycznej, mianowicie — ornamentacji wokalne.

Wiadomo, że śpiewacy Haendla zdobili swoje melodie niekiedy dość obficie fioriturami, figurami melizmatycznymi lub kadencjami, które po większej części znikły. Chrysander, wydając na nowo Haendla, stanął przed alternatywą: albo znieść je (co fałszowałoby wygląd historycz-

<sup>33</sup> Należałoby także przestudiować oddzielnie arie buffa. Haendlowi odmawiano daru komizmu. Ci, którzy tak sądzą, źle go znają. On sam był pełen humoru i często wyrażał go w swych dziełach. W jego pierwszej operze, *Almirze*, rola Tabarco utrzymana jest w stylu komicznym Keisera i Telemanna. Do tegoż stylu zaliczyć można niektóre nieco karykaturalne cechy roli świętego Piotra w Pasji *według Brockesa*. Polifem z Aeisa i Galatei jest pełen dzikiego błazeństwa. Ale poczawszy od Agrypiny Haendel przejął z Włoch ich subtelną ironię, a od *Tezeusza* (1713) pojawia się u niego lekki styl, o oszczędnych gestach, urywanych rytmach, styl Vincięgo i Pergolesego. *Radamisto*, *Rodelinda*, *Aleksander*, *Ptolomeusz*, *Partenope*, *Orlando*, *Atalanta* dają również liczne tego przykłady. Scena z Aleksandrem i Roksaną uspiozną czy udającą uspienie jest małą sceną z komedii muzycznej. *Serse* i *Deidamia* są tragikomediami, których akcja i styl prowadzą do opery komicznej. Jednakże zmysł komizmu nabierze wkrótce zupełnie innego lotu w oratoriach, gdzie Haendel narysuje typy nie tylko skomplikowane czy potężne, jak Dalila i Harapha w *Samsonie*, lub jak dwóch starców w *Zuzannie*, ale gdzie jego śmiech olimpijski znajdzie ujście w chórach *Allegra*, wstrząsając swą nieodpartą radością całą widownię.

ny tekstu), albo też wpisać je na nowo samemu. Wybrał to ostatnie, otaczając się wszystkimi możliwymi gwarancjami dokładności lub przynajmniej prawdopodobieństwa. Ale te rekonstrukcje znalazły mało zwolenników i niedawno wywiązała się na ten temat polemika między niemieckimi muzykologami<sup>54</sup>. Ten spór, na którego roztrząsanie nie pozwala nam szczupłość miejsca, upoważnia, jak się zdaje, do wyciągnięcia następujących wniosków: 1. ornamenty wokalne nie były improwizowane i pozostawione fantazji śpiewaka, jak to często utrzymywano, lecz zaznaczone dokładnie na roli śpiewaka i na partyturze akompaniującego klawesynisty<sup>55</sup>, 2. nie były zwykłym kaprysem pustego wirtuozostwa, lecz owocem wirtuozostwa przemyślanego i podległego ogólnemu stylowi utworu, oraz służyły do głębszego zaakcentowania ekspresji głównych linii melodycznych<sup>56</sup>.

A teraz, jaką korzyść może przynieść odnowienie tych ornamentów? Smak nasz zmienił się od tamtych czasów i ciasny pietyzm może szkodzić wielkim dziełom przeszłości, jeśli się przywiązuje zbyt dużą wagę do tych szczegółów ich przybrania, które wyszły z użycia i stały się przestarzałe. Czy lepiej przedstawić publiczności dzisiejszej dawne dzieła ze wszystkimi ich zmarszczkami uwytatnionymi przez światło wieków, czy też przystosować je z umiarem do obecnego sposobu odczuwania, aby mogły w dalszym ciągu wywierać na nas swój dobroczynny wpływ? Obie tezy były podtrzymywane<sup>57</sup>.

" Patrz zwłaszcza Hugo Goldschmidt: *Die Lehre von der vokalen Ornamentik*, t. I, 1907; Max Seiffert: *Die Verzierung der Sologesänge in Haendels Messias, Sammelbände der I. M. G.*, lipiec-wrzesień 1907, i *Z. I. M. G.* luty 1908; Rudolf Wustmann: *Ztoet Messias-Probleme*, Z. I. M. G., styczeń-luty 1908.

" M. Seiffert zasygnalizował istnienie całej serii kopii oper i oratoriów Haendla, należącej do kolekcji Lennarda z Fitzwilliara Museum w Cambridge. Są tam zaznaczone ołówkiem ornamenty i wokalizy wykonywane przez śpiewaków. Według M. Seifferta są to notatki Christoph Schmidta, przyjaciela i „totumfackiego” Haendla. Według H. Goldschmidta pochodzą one z końca XVIII w. W każdym razie świadczą o tradycji wokalne, która ma szanse zachowania dla nas fizjonomii wykonań muzycznych z czasów Haendla.

" Jest to szczególnie prawdziwe dla oratoriów. W operach instrumentalna była o wiele gęstsza i bardziej obojętna na ekspresję.

" Pierwsza przez M. Seifferta, druga przez H. Goldschmidta.

Co do mnie, sędzę, że pierwsza narzuca się przy publikacji tekstów, druga przy wykonaniach muzycznych. Umysł powinien starać się poznać dokładnie, jaka była przeszłość. Ale gdy tego dokona, życie może i powinno odzyskać swe prawa po to, aby odrzucić zużyte mody, a zachować z geniuszów to, co w nich wiecznie żywe.

Zespołowe partie wokalne zajmowały bardzo ograniczone miejsce w operze włoskiej i również Haendel mniej nowego wprowadził do tej dziedziny niż do solów wokalnych. Znajdujemy u niego wszakże kilka ciekawych prób. Jego duety, poważne i nieco smutne, pisane są najczęściej w stylu imitacyjnym dawnej szkoły włoskiej — Provenzalego i Steffaniego\*\* lub w stylu Lully'ego, gdzie oba głosy idą razem, sztywno nuta w nutę\*\*. Ale *Atalanta* i *Poro* posiadają również duety o wyjątkowo swobodnym toku i rzadkiej subtelności. A w duecie z trzeciego aktu *Orlanda* Haendel stara się wyodrębnić różnice w charakterach płaczącej Angeliki i oszalałego Rolanda. Podobnie, obok triów pisanych w uczonym stylu imitacyjnym, jak na przykład z *Alcyny* (w trzecim akcie), trio z *Acisa i Galatei* odcina od pary kochanków potężną postać Polyfema, trio z *Tamerlana* przeciwstawia zrozpaczonego Tamerlana Bajazetowi i Asterii, którzy go prowokują, a trio w scenie sądu z *Salomona* zarysowuje trzy odrębne indywidualności: spokojną siłę Salomona, napastliwe wrzaski złej matki i bolesne błagania dobrej matki. Trio z *Zuzanny* jest nie mniej swobodne, ale w stylu komicznym: jeden z dwóch starców prawi komplementy, drugi grozi — całość tworzy małą, bardzo żywą scenkę, której nie wyparłby się Mozart<sup>10</sup>. Kwartety są rzadkie. Dwa małe występują w *Triumfie Czasu*, napisanym w Rzymie. W *Radamiście* daje Haendel dość niezręczną próbkę kwartetu dramatycz-

\*\* *Tezeusz* — duet: *Addio, mio caro bene; Estera* — duet Estery i Ahasverusa: *Wer ruft zum Leben*.

" *Arminia* (1737) — duet z trzeciego aktu. Należy zauważyć, że Arminio zaczyna się również duetem, co jest wyjątkowe. Inne duety są w rytmach sycyliany, jak duet z Juliusza Cezara, lub w stylu ludowym angielskim, w rodzaju hornpipe, jak duet Teofany i Ottona w *Ottonie*: *A teneri affetti*.

" Znajdujemy również piękne tercety w powściągliwym i męskim stylu w *Pasji według Brockesa* (tercet dusz wierzących: *O Donnerwort!*) i w *Chandos' Anthems*.

nego powtórzonego da capo<sup>11</sup>. Najbardziej wzruszający jest kwartet z drugiego aktu *Jejty*. W tymże *Jefcie* w trzecim akcie znajduje się jedyny, o ile nam wiadomo, kwintet, jaki napisał.

Chóry we włoskiej operze XVIII wieku zredukowane są do minimum<sup>12</sup>. Ich rolą jest tylko dopełnianie głosu solistów przy końcu sztuki lub wnoszenie banalnych i hałaśliwych okrzyków w trakcie akcji. Niemniej u Haendla mamy kilka pięknych chórów w *Alcynie*, zaś chóry w *Juliuszu Cezarze*, *Ariodante* i *Atalancie* należą do wyjątków wśród ówczesnych oper. Nawet w chórach finałowych Haendel potrafił uniknąć banalności. Chór w *Tamerlanie* utrzymany jest w melancholijnej barwie dramatu; w *Orlandzie* stara się zachować poszczególnym postaciom ich osobowość; w *Jidiuszu Cezarze* jest oprawą dla duetu. Są także chóry ludowe marynarzy w *Giustino*, myśliwych w *Deidamii*, w których zespół podejmuje w refrenie melodię zaintonowaną przez solite. Podobnie jest w *Aleksandrze*; tu chór żołnierzy podejmuje hymn walczącego Aleksandra.

Wreszcie Haendel wielokrotnie próbował budować konstrukcje muzyczne wnoszące się stopniowo od solów do ansamblów i chórów. W finale pierwszego aktu *Ariodante* gawot śpiewany przez duet podjęty jest przez chór, potem tańczony bez śpiewu i następnie śpiewany i tańczony. Koniec aktu II tejże opery przedstawia kolejno orszaki, tańce i chóry. Ostatnie sceny z *Aleksandra* tworzą prawdziwy finał operowy: dwa duety, tercet i chór przeplatają się wzajem.

Ale dopiero w oratoriach mógł Haendel stosować szerzej kombinacje ansamblów wokalnych, a zwłaszcza łączenie lub mocne przeciwstawianie solów i chórów zgrupowanych w tym samym obrazie.

Oto więc jaka różnorodność form i stylów. Haendel był zbyt uniwersalny i -zbyt obiektywny, aby sądzić, że jeden tylko rodzaj sztuki jest prawdziwy. Uważał tylko, że są dwa gatunki muzyki: dobra i zła. Poza tym — każdy rodzaj jest dobry. Toteż pozostawił arcydzieła we wszystkich.

<sup>11</sup> Patrz także kwartet z pierwszego aktu *Semele*.

<sup>12</sup> Z wyjątkiem oper włoskich granych w Wiedniu, gdzie dzięki Fuxowi ustaliła się tradycja polifonii wokalne, której piękne zastosowanie dali później Hasse, a zwłaszcza Jommelli.

Ale nie torował żadnych nowych dróg w operze, mimo że posunął się naprzód niemal we wszystkim. Nieustannie próbuje, wynajduje i zawsze z niezwykłą pewnością. Wydaje się, jakby miał absolutną świadomość swej inwencji. A jednak nie trzymał się prawie żadnej ze swych zdobyczy artystycznych. Wprawdzie z mistrzostwem stosuje recytatyw à la Gluck czy arioso à la Mozart, pisze akty *Tamerlana*, które są najbardziej zwartym i wstrząsającym dramatem na modłę *Ifigenii w Taurydzie*, sceny przelewające się namiętą muzyką, jak niektóre części *Admeta* czy *Orlanda*, gdzie komizm miesza się z tragizmem na sposób *Don Juana*; wprawdzie próbuje tu nowych rytmów<sup>15</sup>, tam nowych form: duetu czy kwartetu dramatycznego, sinfonii opisowej otwierającej operę<sup>16</sup>, wyszukanej orkiestracji<sup>17</sup>, chórów i tańców<sup>18</sup>, ale nigdy się tego nie trzyma. W następnej operze znajdujemy go znów przy zwykłych formach ówczesnej opery włoskiej lub niemieckiej.

## ORATORIA

Gdyby jeszcze chodziło tylko o operę, można by powiedzieć, że te ciągle zmiany spowodowane były zmiennością gustów publiczności teatralnej oraz koniecznością dostosowania się do śpiewaków, jakimi dysponował. Ale podobnie postępuje, kiedy porzuca operę dla oratorium.

Są to nieustanne próby nowych form w obszernych ramach tego swobodnego teatru, tego dramatu koncertowego, i instynktowny rytm jego twórczości sprawia, że dzieła, jakie pisze kolejno, nie stanowią grup utworów podobnych lub pokrewnych, lecz wręcz przeciwnie — każde następne różni się całkowicie od poprzedniego w nastroju i stylu. W każdym wyładowuje Haendel nurtujące go w danej chwili uczucia i uczyniwszy to, odnajduje w sobie nowe namiętności, które nagromadziły się w czasie, gdy wyrzucał z siebie poprzednie. Stąd bierze się to stałe wahanie, które jest jakby samym pulsowaniem życia. Po realistycznym *Saulu* następuje bezosobowa epopeja

<sup>15</sup> ξ w *Orlandzie*, | w *Berenice*.

<sup>16</sup> Introdukcja do *Ryszarda I* przedstawia statek przybijający do brzegu przy wzburzonym morzu.

<sup>17</sup> *Juliusz Cezar*, scena na Parnasie.

<sup>18</sup> *Ariodante*, *Alcyona*.

*Izraela*. Po tym potężnym monumencie chóralnym pojawiają się dwa małe obrazki rodzajowe: *Oda do św. Cecylii* i *L'Allegro, il Pensieroso ed il Moderato*. Po heraklesowym *Samsonie*, bohaterskiej i ludowej tragikomedii, zakwita czarująca *Semele*, opera romantyczna i dworska.

Ale mimo wszystkiego, co je różni, oratoria te mają jedną cechę wspólną: w większym jeszcze stopniu niż opery są dramata muzycznymi. Tematy ich są w dużej części zaczerpnięte z Biblii, ale w wyborze swoim Haendel nie kierował się bynajmniej uczuciami religijnymi, lecz — jak to słusznie zauważył H. Kretzschmar — tym, że historia bohaterów biblijnych weszła w krew narodu, do którego chciał przemawiać. Znali ją wszyscy, podczas gdy legendy starożytne i fantastyczne mogły interesować wyłącznie amatorów wyrafinowanych i zepsutych.

Zapewne oratoria te, nie przeznaczone na scenę, nie gonią za efektem scenicznym, poza nielicznymi wyjątkami, jak na przykład scena orgii w *Belsazarze*, gdzie czuje się, że Haendel dał się ponieść bezpośredniej wizji akcji teatralnej. Ale uczucia i dusze przedstawiane są w sposób dramatyczny. Haendel jest wielkim malarzem charakterów; Dalila z *Samsona*, Nitocris z *Belsazara*, Kleopatra z *Aleksandra Balusa*, dobra matka w *Salomonie*, Dejanira z *Heraklesa*, wreszcie Teodora — świadczą o wnikliwości i głębi jego geniuszu psychologicznego. Jeśli w biegu akcji i malowaniu uczuć przeciętnych chętnie daje się ponieść fali czystej muzyki, w momentach kryzysu uczuciowego dorównuje największym mistrzom dramatu muzycznego. Czy trzeba przypominać straszliwe sceny z trzeciego aktu *Heraklesa*, końcowe sceny z *Aleksandra Balusa*, wizję z *Belsazara*, scenę z Junoną i śmierć *Semele*, rozpoznanie Józefa i jego braci, zawalenie się świątyni w *Samsonie*, drugi akt *Jefty*, sceny z więzienia w *Teodorze* czy pierwszy akt *Saula* oraz dominujące nad wszystkim niektóre chóry z *Izraela*, *Estery*, *Jozuego* i *Psałmów Chandosa*, które zdają się być burzami namiętności, kataklizmami natury zbuntowanej i ujarzmionej?

Te właśnie chóry różnią zasadniczo oratorium od opery. Jest ono przede wszystkim tragedią chóralną. Te chóry, wyeliminowane niemal z opery włoskiej od czasu Barberiniego, zajmują ważne miejsce w operze francuskiej. Ale i tu rola ich ogranicza się do statystowania lub pozostaje

dekoracyjną. W oratorium Haendlowskim są one duszą dzieła. Czasami spełniają rolę chóru antycznego, który wydobywa myśl dramatu, ukryty fatalizm prowadzący bohaterów, jak w *Saulu*, *Heraklesie*, *Aleksandrze Balusie*, *Zuzannie*. Kiedy indziej znów wydobywają ze starcia namiętności potężny krzyk wiary i wieńczą dramat ludzki nadziejską aureolą, jak w *Teodorze* i *Jefcie*. Bądź wreszcie wcielają samych sprawców dramatu — lud lub wrogie ludy i Boga, który ich prowadzi. Godny uwagi jest fakt, że tę genialną ideę powziął Haendel już w swym pierwszym oratorium — *Esterze*. Chóry wspaniale szkicują tutaj dramat gnębionego ludu i Boga przybywającego na jego wezwanie. W *Deborze* i w *Atalii* występują dwa narody; w *Belsazarze* są nawet trzy. Ale arcydziełem rodzaju jest *Izrael w Egipcie*, największa epopeja chóralna, jaka istnieje, cała wypełniona przez Jehowę i jego lud.

Chóry te pisane są w różnych stylach. Jedne w stylu kościelnym i nieco archaicznym<sup>17</sup>, inne zbliżają się do opery, bądź opery buffa<sup>18</sup>, niektóre<sup>19</sup> mają posmak madygałów szesnastowiecznych, którym londyńska Akademia Dawnej Muzyki usiłowała przywrócić pierwotny blask. Wbrew ówczesnym gustom Haendel wielokrotnie używał melodii chorałowych lub ich opracowań<sup>20</sup>. Genialnie stosował zwłaszcza podwójne fugi chorałowe<sup>21</sup>, posługując się nimi z niesłychanym rozmachem, który wzbudzał zachwyt u najsurowszych nawet sędziów owych czasów, jak Matteson. Jego instynkt wielkiego konstruktora lubował się w stosowaniu na przemian śpiewów homofonicznych i fugowanych<sup>22</sup>, potężnych chorałowych słupów harmonicznych i ruchomych płaszczyzn kontrapunktycznych, nawarstwionych jedna na drugiej, lub też oprawiał dramatyczne chóry w ramy okazałej architektury o charakterze dekoracyjnym i bezosobowym. Jego chóry są bądź scenami tragedii<sup>23</sup> czy komedii, bądź też wodewilu<sup>24</sup>, kiedy indziej

<sup>17</sup> Patrz *Izrael*, *passim*.

<sup>18</sup> *Belsazar*, *Zuzanna*, *L'Allegro*, *Samson*.

<sup>19</sup> *Saul*, *Teodora*, *Atalia*.

<sup>20</sup> *Passion nach Broches*, *Chandos' Anthems*, *Funeral Anthem*, *Foundling Anthem*.

<sup>21</sup> *Anthems*, *Jubilate*, *Izrael*.

<sup>22</sup> *Izrael*, *Mesjasz*, *Belsazar*, *Chandos' Anthems*.

<sup>23</sup> *Samson*, *Saul*, *Izrael*.

<sup>24</sup> *Allegro*, *Zuzanna*, *Belsazar*, *Aleksander Salus*.



znów obrazami rodzajowymi<sup>55</sup>. Haendel potrafi w zadziwiający sposób wykorzystywać motywy ludowe<sup>56</sup> lub tańce połączone ze śpiewem<sup>57</sup>.

Co natomiast jest jego wyłączną własnością — nie żeby to był jego pomysł, lecz że potrafił dać temu genialne zastosowanie — to budowa ustępów solowych i chóralnych używanych na przemian lub pospołu. Purcell i Francuzi mogli naprowadzić go na tę myśl. Wypróbował ją w swych pierwszych utworach religijnych, szczególnie począwszy od *Birthday Ode for Queen Anne (Oda na urodziny królowej Anny, 1713 r.)*, gdzie niemal każdą melodię solową podejmują z kolei chóry<sup>58</sup>. Namiętnie kochał światło i lubił wprowadzać w środek mas śpiewy solowe <— jakby prąd świeżego powietrza<sup>59</sup>. Jego geniusz dramatyczny umiał wyciągać z tej kombinacji efekty niekiedy zdumiewające, jak na przykład w *Pasji według Brockesa (1716)*, której dialog córki Syjonu z chórem: *Eilt, ihr angefochten Seelen*, z jego pytaniami, odpowiedziami i aischylosowskimi wykrzyknikami, posłużył za wzór Bachowi w *Pasji według św. Mateusza. W zakończeniu Izraela w Egipcie*, u szczytu gór chóralnych rozlega się przejmującym kontrastem głos kobiecy, sam jeden, bez akompaniamentu, i jego hymn alternuje z chórami, które go powtarzają. Podobnie dzieje się w zakończeniu małej *Ody do św. Cecylii. W Occasional Oratorio* duet sopranu z altm śpiewa na przemian z chórami. Najlepiej jednak spójnię fragmentów solowych z chóralnymi realizuje *Juda Machabeusz*. Indywidualności występujące w tej zwycięskiej epepei ludu podbitego, który powstaje do walki i wymiata najeźdźcę, mało się różnią od heroicznej duszy narodu, a wodzowie ludu są tylko koryfeuszami, którzy wprawiają swym śpiewem w ruch gigantyczne masy wspinające się w górę ciężko i niezłomnie, niczym olbrzymie stopnie schodów triumfalnych.

<sup>55</sup> *Salomon, Allegro.*

<sup>56</sup> *Herakles, Saul, Semele, Aleksander Balus, Salomon.*

<sup>57</sup> Mówilem wyżej o chórach tańczonych Juliusza Cezara, *Orlanda, Ariodanty, Alcyny*. Były także prawdziwe tańce śpiewane w *Heraklesie, Belsazarze, Salomonie, Saulu* (scena z dzwonami), *Jozue* (tańiec sakralny z drugiego aktu na tle basu ostinato).

<sup>58</sup> *Idem, Atalia, Uczta Aleksandra, Allegro, Samson* (rola Micha).

<sup>59</sup> *Jubilate, Funeral Anthem.*

Zdarza się wreszcie, że orkiestra dorzuca do solów i chó-rów trzeci element psychologii dramatycznej, czasami w pozornej sprzeczności z dwoma pierwszymi. I tak na przy-kład w drugim akcie *Judy Machabeusza* orkiestra roz-brzmiewająca zapalem bojowym stanowi kontrast z żalob-nymi niemal chórami, które się na nią nakładają (*War's zum Tal wie schön, o Freiheit*) lub, lepiej mówiąc, uzu-pełnia je, wykańcza obraz. Obok śmierci — chwała.

Ponieważ oratorium jest „teatrem wolnym”, muzyka w nim musi być sama dla siebie oprawą. Dlatego też stro-na malownicza i opisowa jest tu bardzo rozwinięta. I tym przede wszystkim geniusz Haendla poruszył publiczność angielską. Saint-Saëns tak pisał w interesującym liście do C. Bellaigue'a<sup>100</sup>:

„Doszedłem do przekonania, że właśnie stroną malow-niczą i opisową, wówczas całkowicie nową i nieoczekiwaną, zdobył sobie Haendel zadziwiająco łaski, jakimi się cieszył. Ten mistrzowski sposób pisania chó-rów i traktowania fug — inni też znali. Co wniósł nowego — to barwę, ele-ment nowoczesny, którego my nie umiemy już dojrzeć u niego... Nie może tu oczywiście być mowy o egzotyzmie. Ale niech Pan popatrzy na «Tjczte Aleksandra», «Izraela w Egipcie», a zwłaszcza «Allegro e Pensieroso» i postara się zapomnieć wszystko, co zrobiono potem. Odnajdzie Pan na każdym kroku poszukiwanie malowniczości i efek-tów naśladowczych. Jest ono rzeczywiste i bardzo inten-sywne jak na środowisko, w którym wystąpiło i gdzie, jak się zdaje, nie było przedtem znane”.

Być może, Saint-Saëns trochę nie docenia „tego mi-strzowskiego sposobu pisania chóru”, który wcale nie był taki pospolity w Anglii, nawet u Purcella. Być może także, nie docenia on bardzo istotnego wkładu Francuzów, jeśli chodzi o muzykę malowniczą i opisową, i wpływu, jaki mogli oni wyrzeć na Haendla<sup>101</sup>. Wreszcie nie trzeba so-bie wyobrażać tych tendencji opisowych Haendla jako wy-jątkowych w jego epoce. Wielki powiew natury przeszedł

<sup>100</sup> Cytowany przez C. Bellaigue'a w *Époques de la Musique*, t. I, 109.

<sup>101</sup> Za czasów Lully'ego i jego szkoły Francuzi byli mistrzami ma-larstwa dźwiękowego, szczególnie burz. Addisona śmieszyło to, i pa-rodie Teatru Jarmarcznego często zabawiają się karykaturalnym przed-stawianiem burz operowych.

przez muzykę niemiecką, by skierować ją ku *Tonmalerei* (malarstwo dźwiękowe). Telemann był jeszcze bardziej niż Haendel malarzem w muzyce i sławniejszym od niego z efektów malarskich. Ale Anglia XVIII wieku pozostała w muzyce konserwatywna i przeniknięta kultem mistrzów przeszłości. Sztuka Haendla musiała więc tu uderzać bardziej niż gdzie indziej „barwą”, „efektem naśladowczym”. Nie powiedziałbym jak Saint-Saëns, że „nie może być mowy o egzotyzmie u niego”. Haendel niejednokrotnie wydaje się go poszukiwać, zwłaszcza w orkiestracji niektórych scen z obu Kleopatrami w *Juliuszu Cezarze* i *Aleksandrze Balusie*. Ale co występuje stale u niego, to *Tonmalerei*, malowanie muzyką pejzaży i wrażeń z natury. Malarstwo bardzo stylizowane i, jakby powiedział Beethoven, „raczej wyraz doznań niż malarstwo”, ewokacja poetycka burz gradowych, morza spokojnego lub wzburzonego, głębokich cieni nocy, zmierzchu zapadającego nad angielską wsią, parków w świetle księżyca, wiosennego świtu i przebudzenia ptaków. *Ācis i Galatea, Izrael w Egipcie, Allegro, Mesjasz, Semele, Józef, Salomon, Zuzanna* stanowią bogatą galerię obrazów natury, zdradzających u Haendla talent zarazem malarza flamandzkiego i poety romantycznego. Ten romantyzm uderzał silnie i brutalnie w jego epoce, ściągał zachwyty i gwałtowne krytyki. Pewien list z 1751 roku opisuje go jak jakiegoś Berlioza czy Wagnera rozpętującego burze orkiestry i chóru.

„Mógliby sprawiać przyjemność ludziom wedle ich gustu — powiada anonimowy autor tego listu — ale jego zły duch nie ścierpiałby tego. Wobec tego wymyślił nowy rodzaj muzyki okazałej i pysznej i, żeby zrobić więcej wrzawy i hałasu, dawał ją do wykonania tak wielkiej liczbie głosów i instrumentów, jakiej się nigdy przedtem nie słyszało w teatrze. Chciał w ten sposób dotrzymać kroku nie tylko bogowi muzyków, ale i innym bogom, jak: Eolowi, Neptunowi i Jupiterowi, gdyż czasami spodziewałem się, że albo dom runie od jego burzy, albo morze wystąpi ze swych brzegów i pochłonie nas. Najbardziej zaś nieznośny ze wszystkiego był ten jego grzmot — nigdy nie wyjdzie mi z pamięci ów potworny huk...<sup>62</sup>”.

<sup>62</sup> Wyciąg z broszury o *Sztuce komponowania muzyki na zupełnie nowy sposób, przystosowany do najslabszych nuiet zdolności*, wydanej w Londynie w 1751 r.

Podobnie Goethe, zirytowany i zaskoczony po usłyszeniu pierwszej części *Symfonii c-moll* Beethovena, powiedział: „To bez sensu! Zupełnie jakby się miał dom zawalić!”

Nie przypadkiem łączę nazwisko Haendla i Beethovena. Haendel jest jakby spętany Beethovenem. Na pozór jest równie niewzruszony jak otaczający go artyści włoscy: Porpora, Hasse, a jednak między nimi a nim jest przepaść<sup>63</sup>. Pod powłoką klasyczną, w jaką się przyodziął, płonął duch romantyczny, prekursor epoki *Sturm und Drang*, i niekiedy ów ukryty demon wybuchał w gwałtownych uniesieniach, być może — wbrew samemu Haendlowi.

Muzyka instrumentalna Haendla zasługuje na to, by zatrzymać się przy niej z głębszą uwagą, ponieważ była ona prawie zawsze niewłaściwie oceniana przez historyków i źle rozumiana przez artystów, którzy widzieli w niej przeważnie tylko pustą formę.

Pierwszą jej cechą jest nieustanna improwizacja. Jeżeli ją drukowano, to w wielu wypadkach wbrew woli Haendla lub bez jego wiedzy<sup>64</sup>. Nie nadawała się do czytania i osądzania na zimno, lecz do podawania publiczności „na go-

Już Pope w 1742 r. porównywał Haendla do Briarée. Począwszy od Rinaldo (1711), Addison wyrzucał Haendlowi, że zbyt delektuje się halasem.

\* „Odmawia Pan poddania się regułom — mówi doń Hurlothrumbo-Johnson w słynnym pamflecie dr Arbuthnota — sprzeciwia się Pan temu, żeby ograniczały Pański geniusz... O ty, Gocie i Wandalu!... Wolelibyśmy sprowadzić słowiki i kanarki na scenę i kazać im wykonywać ich dzikie opery natury, niż przyznać, że Pan jest kompozytorem. Ciesła ze swą linijką i ekierką zajdzie dalej w kompozycji niż ty, ty wzorze nieładu!” (*Harmony in an Uproar: A letter to Frederic Haendel, Esquire,... from Hurlothrumbo-Johnson, Esquire*, luty 1734.)

\*\* Haendel albo był zmuszony do wydawania swych dzieł, ponieważ publikowano je w sposób podstępny i do tego błędny (tak było z pierwszym zbiorem *Suit na klawesyn* wydany w 1720 r. i z pierwszym zbiorem *Koncertów organowych* wydany w 1738 r.), albo też wydania te były robione całkowicie i po prostu poza plecami Haendla przez wydawców, którzy kradli jego utwory. (To zdarzyło się np. z drugim zbiorem *Suit na klawesyn*, które Walsh przywłaszczył i opublikował w 1733 r. tak, że Haendel nie mógł nawet poprawić błędów.) Jest dość znamienne, iż mimo wielkiego sukcesu, jaki osiągnął w Europie jego pierwszy zbiór na klawesyn, Haendel nie starał się o opublikowanie innych.

raço". Były to swobodne szkice, których forma nie była nigdy ustalona, lecz pozostawała zawsze płynna i żywa, zmieniająca się na koncercie zależnie od aktualnego układu tych dwóch czynników wrażliwości, jakimi są z jednej strony artysta, z drugiej publiczność<sup>65</sup>. Trzeba by więc postarać się o zachowanie, w pewnej mierze, charakteru żywych improwizacji. Tymczasem to, co się nam ofiarowuje, to są skamieliny. Nie można nawet powiedzieć, by one były karykaturą dzieł Haendla — są po prostu jego zaprzeczeniem. Gdyby nawet zadać sobie trud starannego przestudiowania każdego szczegółu utworu, uzyskać od orkiestry precyzję wykonania, dokładność, nienaganne wykończenie, nie dojdzie się do niczego, dopóki nie zdoła się wydobyć z dzieła ducha genialnego improwizatora.

Co więcej, z muzyką instrumentalną Haendla jest tak, jak i z jego muzyką wokalną: prawie zawsze jest ona intymnym lub malowniczym wyrazem. Dla Haendla, jak i dla jego przyjaciela Geminianiego, „celem muzyki instrumentalnej była nie tylko radość dla ucha, ale także wyrażenie uczuć i malowanie namiętności”<sup>66</sup>. Odbija ona nie tylko świat zewnętrzny, zwrócona jest również ku zewnętrznej stronie rzeczy<sup>67</sup>. Jest ona ścisłą poezją i gdyby udało się ustalić zapiski muzyczne, które były inspirującymi ją bodźcami, odnalazłoby się w tym czy innym z jego dzieł instrumentalnych wspomnienie dni, pejzaży, scen widzianych lub przeżytych przez Haendla. Są wśród nich wyraźnie inspirowane przez naturę<sup>68</sup>, inne spokrewnione

“ Wszyscy współcześni zgodnie sławią niezwykłą zdolność Haendla w instynktownym przystosowywaniu się w swych improwizacjach do nastroju słuchaczy. Podobnie jak najwięksi wirtuozi, odczuwał natychmiast duchową łączność z publicznością i — rzecz można — była to jakby wzajemna współpraca.

“ Przedmowa Geminianiego do jego *Szkoły na skrzypce*, czyli *The Art of Playing on the Violon. Containing All the Rules necessary to attain to a Perfection on that Instrument, with great variety of Compositions, which will also be very useful to those who study the violoncello, harpsichord etc.* Composed by F. Geminiani, opera IX, London, MDCCLI.

“ Geminiani sam podjął się przedstawienia za pomocą muzyki obrazów Rafaela i poezji Tassa.

“ Na przykład allegro pierwszego koncertu organowego (z drugiego zbioru, wydanego w 1740 r.), ze swym czarującym dialogiem między słowikiem i kukulką, lub też pierwsza część drugiego koncertu organowego (z tegoż zbioru), albo liczne *Concerti grossi* (patrz dalej).

z utworami wokalnymi i dramatycznymi. Wiele bohater-  
skich fug z czwartego zbioru *Klavierstücke*, wydanych  
w 1735 roku, podjął Haendel w *Izraelu w Egipcie* i opa-  
trzył słowami określającymi ich ukrytą duszę. Pierwsze  
*Allegro* z *IV Koncertu organowego* (z pierwszego zbioru  
opublikowanego w 1738 r.) stało się wkrótce jednym z naj-  
piękniejszych chórów *Alcyny*. Drugi, monumentalny kon-  
cert na dwa chóry instrumentów (*Concerto a due cori*  
*F-dur*)<sup>9</sup> jest reinkarnacją najwspanialszych kart *Estery*.  
Było rzeczą jasną dla ówczesnej publiczności, że te utwory  
instrumentalne miały swój sens ekspresyjny i że, jak to  
pisał Geminiani, „każda dobra muzyka powinna być naśla-  
dowaniem pięknego dyskursu”. Tak dalece, iż wydawca  
Walsh wydał sześć tomów ulubionych arii z oper i orato-  
riów Haendla opracowanych jako sonaty na flet, skrzypce  
i klawikord, a sam Haendel, czy też jego uczeń W. Babeli,  
znakomicie opracował na cembalo suity arii operowych,  
łącząc je preludiami, interludiami lub wariacjami. Nie na-  
leży nigdy tracić z oczu tego wewnętrznego pokrewieństwa  
utworów instrumentalnych z resztą jego muzyki. Ono musi  
kierować naszą uwagę na zawartość ekspresyjną tych  
dzieł.

## KOMPOZYCJE KLAWESYNOWE I ORGANOWE

Muzyka instrumentalna Haendla dzieli się na trzy ka-  
tegorie: 1. muzyka na instrumenty klawiszowe (klawesyn  
i organy), 2. muzyka kameralna (sonaty i tria), 3. muzyka  
na orkiestrę.

Kompozycje na instrumenty klawiszowe są najpopular-  
niejszymi z utworów Haendla i miały najwięcej wydań  
w Europie. Jakkolwiek zawarte są one w trzech zbiorach,  
tylko pierwszy daje prawdziwą miarę Haendla; jest bo-  
wiem jedynym, którego edycję Haendel osobiście przygo-  
tował i nadzorował. Inne, publikowane mniej lub więcej  
podstępnie, sprzeniewierzają się jego myśli twórczej.

Ten pierwszy zbiór, wydany w listopadzie 1720 roku  
pod francuskim tytułem: *Suites de pieces pour le clavecin*  
*composées par G. F. H.*, pozwala ocenić dwa najbardziej

<sup>9</sup> Tom XLVII *Dzieł wszystkich*.

uderzające rysy Haendla: jego wczesną dojrzałość, która nie rozwinęła się już bardziej w następnych latach, i uniwersalny, europejski charakter, jaki wyróżnia jego sztukę nawet w epoce, kiedy wielcy artyści nie mieli tak wyraźnych cech narodowych jak dziś. Co do pierwszego rysu, to należy zwrócić uwagę, że utwory klawesynowe wydane w 1720 roku napisane były już dawniej, niektóre przed 1700 rokiem. Część z nich znajduje się w *Jugendbuch* w kolekcji Lennarda<sup>70</sup>. Inne pochodzą z *Almiry* (1705). Oczywiście Haendel poszerzył, oczyścił, a przede wszystkim inaczej je zgrupował w edycji z 1720 roku. Wartość *Jugendbuch* polega właśnie na pokazaniu nam pierwszych szkiców dzieła oraz sposobie, w jaki je Haendel udoskonalił. Obok starszych stron znajdujemy świeższe, skomponowane bądź we Włoszech, bądź w Anglii<sup>71</sup>. Można poprzez nie tropić ślady najróżniejszych wpływów. Seiffert i Fleischer wynotowali niektóre z nich<sup>72</sup>: niemieckie, francuskie, włoskie<sup>73</sup>. Nawet w Anglii przeważają raz

" Jest to manuskrypt o 21 stronach, którego pismo zdaje się pochodzić z ok. 1710 r., który Jest z pewnością kopią dzieła dawniejszego pochodzenia. Chrysander opublikował go w tomie XLVIII swej wielkiej edycji. Jest możliwe, że Haendel dał jakiemuś przyjacielowi angielskiemu wybór swych kompozycji z najwcześniejszych lat. Rozeszły się one, przechodząc z rąk do rąk, i były nawet bez jego wiedzy publikowane, o czym mówi przedmowa Haendla do wydania z 1720 r.: „Zostałem zmuszony do wydania kilku z tych utworów, ponieważ krążą za granicą nieprawnie egzemplarze wadliwe”. Do ich liczby należą na przykład: *III Suita*, sarabanda z *VII Suty* itd.

" Mówiono, że Haendel napisał te ostatnie dla księżniczki Anny, której był metrem w grze na klawesynie, ale Chrysander zwrócił uwagę, że księżniczka miała wówczas zaledwie Jedenaście lat. Możliwe, że te dzieła zostały napisane dla księcia Chandosa lub dla Burlingтона. Utwory łatwe, pisane dla księżniczek, znajdzie się raczej w drugim zbiorze utworów na klawesyn.

Ts w reedycji ich w *Geschichte der Klaviermusik Weitzmanna* (1899), gdzie rozdział poświęcony Haendlowi należy do najbardziej rzeczowych, jakie napisano o jego muzyce klawesynowej.

" Wpływy Kriegera i Kuhnaua, zwłaszcza w czasach Halle (patrz t. XLVIII, s. 146, 149). Wpływy francuskie z czasów hamburskich (s. 166, 170). Wpływy Pasquiniego (s. 162) i Scarlattiego (s. 148, 152) w okresie podróży do Włoch. Wpływ Kuhnaua jest bardzo wyraźny. Haendel miał przez całe życie pamięć pełną tej muzyki, a szczególnie *Klavier-Übung* z 1689—92 r. i *Frischen Klavier-Früchte* z 1696, bardzo wówczas sławnych i szeroko rozpowszechnionych przez liczne wydania. Ta sama przejrzystość stylu, ta sama wyraźna powściągliwość linii. Sarabandy zwłaszcza są już zupełnie haendlowskie u Kuhnaua. Również niektóre preludia, niektóre gigues i arie jakby ludowe.

wpływy włoskie, raz niemieckie<sup>71</sup>. Kolejność tańców zmienia się z każdą suitą, jak również centrum — rdzeń dzieła. Utworami wstępnymi są bądź preludia, bądź fugi, uwertury itd. Tańce i arie są albo pokrewne sobie, albo niezależne. A jednak dominującym wrażeniem, jakie daje to tak urozmaicone dzieło, jest jego absolutna jedność. Osobowość Haendla łączy i stapia najróżnorodniejsze elementy: „polifonię i pełnię harmonii niemieckiej, homofonię włoską i technikę Scarlattiego, rytmikę i ornamentację francuską”<sup>72</sup>. Tym właśnie dzieło to wyróżnia się w swej epoce. Przed nim istniały, być może, zbiory bardziej oryginalne, ale ich inspiracja była prawie zawsze zamknięta w granicach własnej sztuki narodowej. Haendel był pierwszym z wielkich klasyków niemieckich XVIII wieku, którzy uczynili dla muzyki to, co francuscy pisarze i myśliciele XVII i XVIII wieku dla literatury: pisał dla wszystkich i jego pierwszy zbiór był od dnia publikacji tym, czym pozostał dotąd: klasycznym dziełem europejskim.

Następne zbiory są mniej interesujące z powodów, o których już była mowa. Drugi zbiór, wydany w 1733 roku przez Walsha, bez wiedzy Haendla i z wielu błędami, zawiera małe suity pochodzące z *Jugendbuch* lub z czasów Hamburga czy Halle<sup>73</sup>. Brak mu obramowania, w które Haendel z pewnością by je oprowił: preludium i fug.

<sup>71</sup> Co się tyczy wpływu niemieckiego — patrz Suita I, IV, V, VIII (cztery utwory taneczne, poprzedzone introdukcją). Co do włoskiego — patrz Suita II, III, VI, VII (których forma wiąże się z *Sonata da camera*).

<sup>72</sup> M. Seiffert dorzuca, że żaden z tych elementów nie ma przewagi, co do mnie, przyłączyłbym się raczej do zdania Chrysandera, który dostrzega w tej mieszaninie stylów trzech narodów przewagę stylu włoskiego, podobnie jak u Bacha — stylu francuskiego.

<sup>73</sup> Znajdują się tu cykle wariacji na temat menuetów, gawotów, a zwłaszcza chaconn, oraz dużo form włoskich. Gigue z VI Suita *g-moll* wywodzi się z arii z *Almiry* (1705). Warto wskazać także na VIII Suitę *g-moll*, która jest w stylu francuskim (zwłaszcza gawot w formie rondo z pięcioma wariacjami).

Do tego drugiego zbioru należy dołączyć trzeci, zawierający utwory z bardzo różnych epok: *Fantazję, Capriccio, Preludio e Allegro, Sonata*, wydane w Amsterdamie w 1732 r. i pochodzące z lat młodości (II Suita zainspirowana jest allemanda Matthesona); *Lessons composed for the Princess Louisa* (wówczas w wieku dwunastu czy trzynastu lat) z około 1736 r.; *Capriccio en sol mineur*



Tymczasem obramowanie było gotowe i Haendel, zwiezdziony przez swego wydawcę, musiał się zgodzić już po fakcie na opublikowanie *Six Fugues or Voluntarys for Organ or Harpsicord* op. 3 (1735) jako dodatku do poprzedniego dzieła. Fugi te datują się z czasów pobytu Haendla w Cannons przed 1720 rokiem; druga, w *G-dur*, pochodziła nawet z pierwszego okresu jego pobytu w Anglii. Zdobyły one od razu sławę i rozeszły się w manuskryptach wszędzie, do Niemiec włącznie<sup>11</sup>. Haendel kształcił się w fudze na wzorach Kuhnaua, a szczególnie Johanna Kriegera<sup>12</sup>. Jak oni, przepaja swe fugi elementem melodycznym; nadają się one tak dobrze do śpiewania, że dwie z nich, jak już powiedzieliśmy, posłużyły do dwóch chórów w pierwszej części *Izraela*<sup>13</sup>. Ale kompozycje Haendla posiadają zupełnie inne życie niż utwory jego niemieckich poprzedników. Mają niepowstrzymany pęd, zapal, żar — jemu tylko właściwe. Żyją. „Każda nuta jest słowem” — powiedział Mattheson. Fugi te mają charakter genialnych improwizacji i w rzeczy samej były improwizacjami. Haendel nazywa je *Voluntarys*, swobodne i uczone kaprysy. Robił częsty użytek z podwójnych fug i to z mistrzowską swobodą. „Taka sztuka radowała słuchacza, a jednocześnie rozgrzewała kompozytora i wykonawcę” — mówił jeszcze Mattheson, który po usłyszeniu Bacha uznał Haendla za największego w kompozycji podwójnej fugi i w improwizacji.

Ten zwyczaj — można by powiedzieć: ta potrzeba improwizowania, była źródłem jego wielkich *Koncertów organowych*. Haendel dyrygował swoimi operami i oratoriami —

z tego samego czasu i *Sonate en ut majeur* z około 1750 r. Wreszcie dorzucenie do tych zbiorów różne utwory klawesynowe, wydane w tomie XLVIII *Dziel wszystkich* pod tytułem: *Klaviermusik und Cembalo Bearbeitungen*. Znajduje się w nich wybór najlepszych opracowań sinfonii i arii operowych Haendla, dokonanych przez Babela (około 1713 lub 1714).

„Mattheson w 1722 cytuje poczwórną fugę w e-moll, jako zupełnie świeżą.

„Haendel powiedział to sam do swego przyjaciela Bernarda Granville'a, wręczając mu pracę Kriegera *Anmutige Klavier-Übung*, wydaną w 1699 r.

„Fuga g-moll utworzyła chór: *Er schlug alle Erstgeburt Aegyptens*, a fuga a-moll, chór: *Mit Efcet erfüllte der Trank*. Inna jeszcze (czwartą) posłużyła do uwertury z *Pasji ujedług Brockesa*.

zgodnie z ówczesnym zwyczajem — przy klawesynie. Akompaniował śpiewakom z niezwykłą sztuką, naginając się do ich fantazji i oddając się własnej, kiedy śpiew milkł<sup>80</sup>. Od tych interludii na klawesyn w operach przeszedł do fantazji lub kaprysów na organy w antraktach oratoriów, a sukces ich był tak wielki, że odtąd nigdy nie zaniedbywał tego zwyczaju. Można powiedzieć, że publiczność przychodzącą na wykonanie oratoriów bardziej ściągały improwizacje Haendla na organach niż same oratoria. Dwa zbiory koncertów organowych zostały wydane za życia Haendla w latach 1738 i 1740, trzeci — wkrótce po jego śmierci, w 1760 roku<sup>81</sup>.

Aby wydać o nich sąd — trzeba pamiętać o ich przeznaczeniu dla teatru. Byłoby absurdem oczekiwać od tych utworów surowego, ścisłego i zwartego stylu Bacha. Są to błyskotliwe *divertissements*, których łatwość nieco pusta, ale świetna i okazała, zachowuje charakter improwizacji oratoryjnych, mających na celu wywarcie bezpośredniego efektu na wielkim tłumie. „Haendel rozpoczynał zwykle — mówi Hawkins — swobodnym preludium, długim i uroczystym, o harmonii gęsto tkanej i zarazem pełnej. Całość,

» Znaki: *ad libitum* lub cembalo, Jakże znajduje się od czasu do czasu w jego partyturach, wskazują miejsca przeznaczone do improwizacji.

Mimo siły fizycznej Haendla, jego gra była niezwykle łagodna i równa. Burney powiada, że „kiedy grał, palce jego były tak zgięte i tak zlepione razem, że nie można było dostrzec żadnego ruchu ręki, a nawet nieomal palców”. M. Seiffert sądzi, że „jego technika, która spełnia dezyderaty Rameau, wymagała zapewne systematycznego używania kciuka na sposób nowoczesny” i że „można doszukiwać się związku między przybyciem Haendla do Anglii a palcowaniem włoskim, które wkrótce zostało powszechnie wprowadzone w użycie”.

» Czwarty został wydany przez Arnolda w 1797, ale część dzieł w nim umieszczonych nie jest oryginalna. Haendel nie miał nic wspólnego z publikacją drugiego zbioru.

Tom XXVIII dużej edycji zawiera 6 koncertów z pierwszego zbioru, op. 4 (1738) i 6 z trzeciego, op. 7 (1760). Tom XLVIII *Dzieł wszystkich* zawiera koncerty z drugiego zbioru (1740), szkic koncertu na dwoje organów z orkiestrą i dwa koncerty z czwartego zbioru (1797). Dużo koncertów jest datowanych. Większość została napisana między 1735 a 1751 r. i wiele na specjalne okazje: szósty z pierwszego zbioru jako antrakt w *Uczcie Aleksandra*, czwarty z pierwszego zbioru na krótko przed *Alcyną*, trzeci z trzeciego zbioru dla Foundling Hospital. Koncert b (nr 3) kojarzył się publiczności angielskiej z Esterq, gdyż menuet nazywano menuetem Estery.

doskonale jasna, sprawiała zawsze wrażenie ogromnej prostoty. Potem przychodził koncert wykonywany przez Haendla ze znajomością rzeczy, pewnością, ogniem, w czym nikt nie mógł mu nigdy dorównać. Jego zadziwiająca władza nad instrumentem, wielkość i godność jego stylu, pełnia harmoniczna orkiestry kontrastującej z wymownymi solami organów, przedłużającej kadencje i utrzymującej ucho w przyjemnym napięciu, wywierały efekt nadzwyczajny... W chwili, gdy Haendel miał dotknąć klawiszy, zapadała cisza tak głęboka, że wstrzymywano oddech i życie wydawało się zatrzymane w swym biegu".

Nawet w czasie największego nasilenia intryg przeciwko Haendlowi „Grubstreet Journal” opublikował entuzjastyczny wiersz o koncertach organowych Haendla<sup>82</sup>:

„O wiatry łagodne, poruszajcie swymi złocistymi skrzydłami wśród gałęzi! Niech wszystko ucichnie, nawet westchnienie zefira! Źródła życia, wstrzymajcie wasz bieg! Słuchajcie! Słuchajcie, oto gra niezrównany Haendel!... O, spójrzcie, jak ten potężny mąż każe rozbrzmiewać organom... radość zbiera swe hufce, zawiść się uspokaja... Jego ręka, jak ręka Stwórcy, prowadzi swe dostojne dzieło z ładem, wzniosłością i umiarem. Zamilczcie, partacze sztuki! Na nic się tu nie zda łaska lordów. Ten Haendel jest królem”.

Należy więc traktować te koncerty organowe we właściwym sensie — jako wspaniałe koncerty dla szerokiej publiczności<sup>83</sup>. Wielkie cienie, wielkie światła, mocne i radosne kontrasty — wszystko pojęte tu jest z myślą o efekcie monumentalnym. Orkiestra składa się zazwyczaj z dwóch obojów, dwojga skrzypiec, altówki i basów (wiolonczele, fagoty i cembalo), czasami dwóch fletów, kontrabasów i harfy<sup>84</sup>. Koncerty mają trzy lub cztery części

<sup>82</sup> 8 V 1735. Był to właśnie rok, w którym Haendel pisał i wykonywał pierwsze koncerty z pierwszego zbioru.

<sup>83</sup> Hawkins mówi leszcze: „W tym czasie, kiedy muzyka była mniej rozpowszechniona niż dziś, wiele osób przyznawało się naiwnie, że się na niej nie zna. Mówiło: «Nie mam ucha do muzyki». Otóż ci ludzie nie tylko pograżali się w milczeniu i zachwycie, słysząc grę Haendla, ale najgłośniejszym zwykłym go oklaskiwali”.

<sup>84</sup> W X *Koncerte* występują dwie wiolonczele i dwa fagoty. Podobnie w *Koncerte na dwoje organów*. W długim *Koncerte F-dur* (t. XLVIII *Dziel tosz/stkłcFi*) są dwa chóry instrumentów.

złączone zazwyczaj parami. Na ogół zaczynają się *Pomposo* lub *Staccato* w stylu uwertury francuskiej<sup>55</sup>, często następuje potem *Allegro* w tym samym stylu. Na zakończenie *Allegro moderato* lub dosyć żywe *Andante*, niekiedy tańce. Środkowego *Adagia* często brak, a zamiast niego jest improwizacja organowa. Forma ma pewne pokrewieństwo z formą trzyczęściowej sonaty: *Allegro, Adagio, Allegro*, poprzedzone introdukcją-uwerturą. Pierwsze wyjątki z dwóch pierwszych koncertów, wydane w tomie XLVIII dużej edycji (drugi zbiór), są w stylu malowniczym i opisowym. Długi *Koncert F-dur* z tego samego zbioru robi wrażenie muzyki przeznaczonej na uroczystości, niemal muzyki do wykonania na wolnym powietrzu. W końcu należy zanotować piękną próbę, niestety nie ponawianą, *Koncertu na dwoje organów*<sup>56</sup>, i jeszcze bardziej zadziwiająca — *Koncertu na organy* zakończonego chórem<sup>57</sup>, otwierającego drogę Beethovenowi z *IX Symfonii* i jego epigonom: Berliozowi, Lisztowi i Mahlerowi.

## MUZYKA KAMERALNA

Muzyka kameralna Haendla dowodzi tej samej wczesnej dojrzałości, co jego muzyka na instrumenty klawiszowe.

*Sześć sonat lub triów na dwa oboje i klawesyn*<sup>58</sup> zdaje się pochodzić z około 1696 roku, kiedy miał jedenaście lat i był jeszcze w Halle, gdzie pisał „jak diabli — mówił — zwłaszcza na obój, swój ulubiony instrument”. Mają one cztery części: *Adagio, Allegro, Adagio, Allegro*. Części wolne są bardzo krótkie, a druga z nich służy czasami jako zwykłe przejście.

<sup>55</sup> Niekiedy nazwa jest zaznaczona, jak np. w *VIII Koncercie* z tomu XXVIII i w *Koncercie F-dur* w tomie XLVIII.

» T. XLVIII, s. 51.

<sup>56</sup> Sądzę, że Streatleild pierwszy zasygnalizował istnienie własnoręcznego manuskryptu *IV Koncertu na organy*, do którego Jest dołączony chór *Alleluja*, zbudowany na temacie koncertu. Manuskrypt ten, znajdujący się w *British Museum*, datuje się z 1735 r. i zdaje się użyty był podczas wznowienia w 1737 r. *Triumfu Czasu*, któremu koncert posłużył za zakończenie.

<sup>57</sup> 6 *Sonatas or Trios for tiao Hoboys with a thorough bass for the Harpsicord* opublikowanych w tomie XXVII.

*Sonata per viola da gamba e cembalo concertato C-dur*<sup>19</sup> pochodzi prawdopodobnie z 1705 r., z czasów pobytu Haendla w Hamburgu. Jest jedyną w swoim rodzaju w twórczości Haendla, który okazuje się w niej prekursorem Bacha. Sonata ta napisana jest w fakturze triowej. Klawesyn gra obok partii basu także drugą partię — obligatoryjną. Jak to zaznacza M. Seiffert, „na dziesięć lat zanim Bach przystąpił do sonat z obligatoryjnym akompaniamentem cembalo, Haendel już jasno uświadamiał sobie tę konieczność”.

*Trzy sonaty na flet i continuo*<sup>20</sup>, o elegijnym wdzięku, pochodzą prawdopodobnie z czasów Halle, i według Chrysandera były, zdaje się, popularne około 1710 roku w Hanowerze.

Ale główne dzieła kameralnej muzyki instrumentalnej Haendla zostały wydane w Londynie między 1732 a 1740 rokiem i zawierają trzy zbiory<sup>21</sup>.

1. *15 Sonatas or Solos for a german Flute, Hoboy, or Violin, with a thorough Bass for the Harpsicord or Bass Violin*, op. 1.

2. *9 Sonatas or Trios for two Violins, Flutes, or Hoboys, with a thorough Bass for the Harpsicord or Violoncello*, op. 2.

3. *7 Sonatas or Trios for two Violins or german Flutes, with a thorough Bass of the Harpsicord or Violoncello*, op. 5.

Pierwszy zbiór zawiera utwory dość stare, z których kilka pochodzi z czasów pobytu Haendla u Burlingтона i Chandosa, inne były, być może, przeznaczone dla księcia Walii, którego profesorem skrzypiec był przyjaciel Haendla, John Dubourg, i pochodzą z około 1730 roku.

Drugi zbiór pojawił się najpierw w Amsterdamie, następnie, w 1733 roku w Londynie u Walsha, z francuskim tytułem<sup>22</sup>.

Trzeci zbiór był skomponowany w 1738 roku i ukazał się na początku 1739 roku<sup>23</sup>.

» T. XLVIII, s. 112.

» T. XLVIII, s. 130.

» τ. XXVII.

<sup>19</sup> VII Sonates à 2 violons, 2 hautbois, ou 2 flûtes traversières et basse continue, composées par G. F. Haendel. Second ouvrage.

<sup>20</sup> Później Walsh dał do zaaranżowania ulubione arie operowe i oratoryjne Haendla jako *Sonaty* na flet, skrzypce, klawikord (6. tom).

Pierwsza uwaga, jaka się w ogóle nasuwa, to niezdecydowanie, na jakie instrumenty muzyka ta została napisana. Stosownie do nieco abstrakcyjnej estetyki tych czasów, kompozytor pozostawił to decyzji wykonawców. A jednak nie ulega wątpliwości, że w pierwszej koncepcji Haendla niektóre z tych utworów były napisane na flet, inne na skrzypce, a jeszcze inne na obój.

W zbiorze sonat solowych op. 1 (na flet lub obój, lub skrzypce) z basem (klawesynem lub wiolonczelą) występuje przeważnie podział czteroczęściowy<sup>54</sup>: *Adagio*, *Allergro*, *Adagio*, *Allegro*. Części wolne są bardzo krótkie. Wiele z nich zostało zainspirowanych przez arie z włoskich kantat i oper. Niektóre części są pokrewne sobie<sup>55</sup>. Harmonizacja jest często uboga i wymaga dopełnienia.

O wiele większą wartość posiadają zbiory drugi i trzeci, zawierające tria lub sonaty dwuczęściowe (na dwoje skrzypiec lub dwa oboje, lub też dwa flety poprzeczne) z basem (klawesynem lub wiolonczelą). Wszystkie sonaty drugiego zbioru, z jednym wyjątkiem<sup>56</sup>, składają się z czterech części: dwie wolne i dwie szybkie, na zmianę jak w op. 1. Czasami powstałe pod natchnieniem arii operowych lub oratoryjnych, niekiedy same służą im za szkic. *Largo elegijne*, które otwiera pierwszą sonatę, odnajdujemy w *Aleksandrze*; *Allegro* kończące trzecią tworzy jedną z części uwertury do *Atalii*; *Larghetto* z czwartej posłużyło za drugą część uwerturze do *Estery*. Wiele innych fragmentów zaczerpniętych zostało z utworów klawesynowych lub innych dzieł instrumentalnych. Najpiękniejszymi z tych triów są: pierwsze i dziewiąte, przejmujące do głębi swą poezją. W drugiej części dziewiątego tria Haendel posłużył się z powodzeniem ludowym tematem angielskim.

Siedem triów z trzeciego zbioru posiada o wiele więcej różnorodności w formie i w ilości części.<sup>57</sup> Tańce zajmują

<sup>54</sup> W jedenastu sonatach na szesnaście jedna sonata (Iii) jest 3-częściowa, trzy są 5-częściowe (I, V i VII), jedna 7-częściowa (IX).

<sup>55</sup> W I Sonacie a-moll finałowe Presto w takcie na cztery podejmuje temat Andante na J stanowiące część drugą. W II Sonacie Presto finałowe w takcie na cztery zbudowane jest na nieco zmienionym temacie *Andante* na J.

4

<sup>56</sup> V Sonata, która składa się z pięciu części: *Larghetto*, *Allegro* \*, *Adagio*, *Allegro* C, *Allegro* \*\*.

<sup>57</sup> Od pięciu do siedmiu części.

tam ważne miejsce<sup>88</sup>. Są to prawdziwe suity. Haendel skomponował je w latach, kiedy nęciła go forma opery-baletu. *Musette* i *Allegro* w drugiej sonacie pochodzą z *Ariodanty*. Inne części, poważne lub pompatyczne, zapożyczone są z oratoriów: dwa *Allegra* otwierające czwartą sonatę wzięte są z uwertyury do *Atalii*. W zamian podejmuje Haendel w części finałowej *Belsazara* piękne *Andante* otwierające pierwszą sonatę.

Kto by sądził te utwory jako historyk lub z punktu widzenia intelektualisty, stwierdzi, podobnie jak Chrylander, że Haendel nie wynalazł tu nowych form i że raczej z biegiem lat powraca do formy suity, należącej już do przeszłości, zamiast kontynuować drogę do sonaty przyszłości. Ale kto będzie je sądził jako artysta, mając na uwadze ich wdzięk, dojrzy tu kilka najczystszych kreacji Haendlowskich i to, co zostało w nich najmłodsze: piękne linie włoskie, delikatną uczuciowość, prostotę arystokratyczną — wszystkie te elementy uzna za odświeżające umysł i serce. Nasza epoka, znużona sztuką pobeethovenowską i powagnerowską, może znaleźć w nich, jak w muzyce kameralnej Mozarta, poetyckie schronienie, aby uleczyć swój jałowy niepokój i zaznać znowu ciszy i zdrowia.

## MUZYKA ORKIESTROWA

Muzyka orkiestrowa Haendla liczy 12 *Concerti grossi* (1740), 6 *Concertos de hautbois* (*Koncertów na obój*, 1734), sinfonie z oper i oratoriów i muzykę plenerową: *Water Music* (1715 lub 1717), *Firework Music* (1749) i *Concerti a due cori*.

Mimo że Haendel jest w sztuce wzrokowcem i że jego muzyka posiada siłę opisową i ewokacyjną, kolorytem instrumentalnym posługuje się w ograniczonym tylko stopniu<sup>89</sup>. Jednakże tam, gdzie ma po temu okazję, wykazuje

\*> Gawot kończy pierwsze, drugie i trzecie trio. Menuet kończy czwarte, szóste i siódme. Bourrée kończy piąte. Poza tym są tam dwa musettes i marsz w drugim trio; sarabanda, allemanda i rondo w trzecim, passacaglia i gigue w czwartym.

" Taka była estetyka epoki. Jak mówi Mennicke, „neutralność kolorytu orkiestralnego charakteryzuje czasy Bacha, Haendla. Instrumentacja odpowiada rejestrom organów". Orkiestra symfoniczna jest

niemalę wyrafinowanie w użyciu brzmień. Dwa oratoria — *Triumf Czasu* i *Zmartwychwstanie*, z 1708 roku — pisane w Rzymie, w okresie gdy przebywał w towarzystwie kardynała Ottoboniego i jego wielkich wirtuozów, posiadają subtelny i urozmaicony koloryt<sup>100</sup>. W Londynie był jednym z pierwszych, którzy wprowadzili rogi do orkiestry operowej<sup>101</sup>. Pierwszy też — jak powiada F. Volbach — ujawnia ekspresyjny charakter wiolonczeli<sup>102</sup>. Umie wydobyc z altówki ciekawe efekty półcieni chwiejnych i przy-mglonych<sup>103</sup>. Fagotom nadaje charakter posępny i fantastyczny<sup>104</sup>. Próbuje nowych instrumentów — małych<sup>105</sup> i dużych<sup>106</sup>. Używa bębna solo w sposób dramatyczny, na

zasadniczo złożona ze smyczków. Instrumenty dęte służą przede wszystkim jako ripieno. Jeśli używa się drzewa obligé, to już przez cały czas trwania części, a nie dla dorzucenia tu i ówdzie barwnej plamy.

<sup>100</sup> W środku *Triumfu Czasu* znajduje się sonata instrumentalna na 2 oboje, 2 skrzypiec, altówkę, wiolonczelę, kontrabas i organy. W arii Magdaleny ze Zmartwychwstania Haendel używa 2 fletów, 2 skrzypiec z surdynekami, wioli da gamba i wiolonczeli. Wiolonczela ma na początku 39 taktów pauzy, po czym łączy się z klawesynem. Pośrodku arii wiola da gamba i flety koncertują same.

<sup>101</sup> W Radamiście (1720) aria Tiridata: Alzo al uolo i chór końcowy. W Juliuszu Cezarze — 4 rogi.

Utrzymywano, że Haendel był jednym z pierwszych, który użył klarnetów w orkiestrze, co wydaje mi się bardzo wątpliwe. Opierano się na kopii *Tamerlana* sporządzonej przez Schmidta, gdzie można przeczytać: dar. e clarini (zamiast *cornetti* w własnoręcznym manuskrypcie). Ale wiele przemawia za tym, że nawet co się tyczy *clarinettes* użytych przez Rameau w *Acanthe et Céphise*, chodzi o wysokie trąbki. Streatfeild wspomina także o koncercie na z *clarinettes* i *corni di caccia*, którego manuskrypt znajduje się w Fitzwilliam Museum w Cambridge.

<sup>102</sup> *Alcyna*, *Semele*, *Allegro*, *Uczta Aleksandra*, mała Oda do św. Cecylii ttd. Na ogół powierza wiolonczeli oddawanie nastroju miłosego pragnienia lub elegijnego pocieszenia.

- I tak na przykład w słynnej scenie otwierającej drugi akt *Uczty Aleksandra* druga część arii w g-moll wywołującej wizję gromady zmarłych, którzy błądzą po nocy, nie mając własnych grobów. Bez skrzypiec i bez blachy: 3 fagoty, 2 altówki, wiolonczela, kontrabasy i organy.

<sup>103</sup> W *Saulu* scena u czarownicy, pojawienie się cienia Samuela.

« Violette marine (małe, łagodne altówki) w *Orlandzie* (1733).

<sup>104</sup> Olbrzymie instrumenty wykonane na wielkie koncerty w Westminster. Podwójny fagot Stanesby'ego skonstruowany był w 1727 r. na uroczystości koronacyjne. Od głównodowodzącego artylerią pożyczył Haendel największe kotły przechowywane w Tower, na wystawienie *Saula* i Dettingen Te *Deum*. Co więcej, podobnie jak Berlioz, nie bał się używania w orkiestrze broni palnej. Mrs. Elisabeth Carter



przykład przy przysiędze Jupitera w *Semele*. W niektórych wypadkach od brzmień instrumentów domaga się efektów nie tylko ekspresji dramatycznej, ale egzotyizmu i kolorytu lokalnego: w obu scenach z Kleopatą w *Juliuszu Cezarze* i *Aleksandrze Balusie* <sup>107</sup> (1748).

Ale wielkość Haendla jako malarza polega nie tyle na blasku, różnorodności i nowości kolorytu, co na pięknie rysunku i efektach światła i cienia. Posługuje się paletą świadomie ograniczoną i zadowolając się jasnoszarą barwą smyczków, osiąga efekty przejmujące i pełne rozmaitych odcieni. F. Volbach wykazał<sup>108</sup>, iż osiągał to nie tyle przez użycie różnych instrumentów, co przez podział tej samej rodziny instrumentów na liczne grupy. W części wstępnej drugiej wersji *Estery* z 1732 roku skrzypce podzielone są na pięć grup <sup>109</sup>; w *Zmartwychwstaniu* (1708) — na cztery<sup>110</sup>. Altówki dzieli niekiedy na dwie grupy, wzmacniając drugą trzecimi skrzypcami lub wiolonczelami<sup>111</sup>. Natomiast, gdy uzna za lepsze, potrafi także zredukować swoje siły instrumentalne, znieść na przykład altówkę i drugie skrzypce i zastąpić je klawesynem. Cała jego sztuka orkiestracji polega na nieomylnym poczuciu równowagi i ekonomii, dzięki czemu przy bardzo ograniczonych środkach potrafi, posługując się zręcznie pewnymi barwami, osiągać efekty równie potężne jak te, które osiągają nasi dzisiejsi muzycy przy użyciu swej przeładowanej

pisze: „Haendel wprowadził dosłownie broń palną w Judzie Machabeuszu, i to z dobrym efektem” (*Carter Correspondence*, s. 134). A Sheridan w pewnym szkicu komicznym (Jupiter) przedstawia autora, który nakazuje strzelanie z pistoletu za sceną, mówiąc: „zapożyczam to od Haendla”.

OT w scenie pojawienia się Kleopatry na Parnasie — na początku drugiego aktu *Juliusza Cezara* — Haendel ma dwie orkiestry: jedną na scenie — obój, 2 skrzypiec, altówka, harfa, wiola da gamba, teorbán, fagoty, wiolonczela; drugą — na sali. Pierwszej arii Kleopatry w operze *Aleksander Balus* akompaniują 2 flety, 2 skrzypiec, altówka, 2 wiolonczele, harfa, mandolina, kontrabas, fagoty i organy.

w p. volbach: *Die Praxis der Haendel-Aufführung*, 1899.

ko plus dwie grupy fletów, dwie obojów, dwie fagotów, altówki, wiolonczele i kontrabas, cembalo, teorbán i harfa, organy — w sumie piętnaście grup orkiestrowych dla towarzyszenia Jednemu tylko głosowi Estery.

<sup>107</sup> W śpiewie anioła.

<sup>108</sup> W *Saulu*, „wiola II *per duol* violoncelli ripieni”. Patrz Volbach, *ibid.*

palety<sup>112</sup>. Nic nie jest tak ważne — jeśli się chce dokładnie odtworzyć tę muzykę — jak to, by nie zmieniać równowagi proporcji orkiestry pod pretekstem wzbogacenia jej czy też zmodernizowania. Najgorszym błędem byłoby odebranie muzyce tej, przez zbędne przeciążenie barwami, płynności odcieni, a więc tego, co stanowi jej główny urok.

Nazbyt chętnie wyobrażamy sobie, że cieniowanie jest przywilejem muzyki nowoczesnej i że orkiestra Haendla знаła tylko grube efekty teatralnego kontrastowania siły i łagodności. Otóż wcale tak nie jest. Skala odcieni u Haendla jest niesłychanie urozmaicona. Znajdujemy u niego *pianissimo*, *piano*, *mezzopiano*, *mezzoforte*, *un poco più forte*, *un poco forte*, *forte*, *fortissimo*. Nie widzi się wprawdzie oznaczeń *crescendo* i *decrescendo* orkiestry, te bowiem pojawiają się dopiero od Jommellego<sup>113</sup> i szkoły mannhemskiej, ale nie ulega wątpliwości, że praktyka wyprzedziła tu znacznie notację<sup>114</sup>. De Brosses pisał w 1739 r. w Rzymie: „Głosy, jak również skrzypce, używają tego światłocienia, tego nieuchwytnego wzmacniania dźwięku, które przybiera na sile z każdą nutą aż do najwyższego nasilenia, po czym znów powraca do odcienia niezmiernie łagodnego i czułego”. I u Haendla także liczne są przykłady szerokich *crescendi* lub *diminuendi*, mimo że w partyturach nie znajdzie się tego określenia<sup>115</sup>.

Za czasów Haendla rozpowszechniony był bardzo inny rodzaj *crescenda* i *diminuenda* — dla tej samej nuty, a przyczynił się do wprowadzenia go w modę przyjaciel

<sup>112</sup> Warto zapoznać się z progresją w stosowaniu tak prostych środków instrumentalnych w Uczcie *Aleksandra*, gdzie używane są zrazu 2 oboje ze smyczkami, potem występują kolejno 2 fagoty (aria nr 6), 2 rogi (aria nr 9), 2 trąbki i kotły (II część) i na zakończenie, z pojawieniem się nieziemskiej postaci świętej Cecylii — 2 flety.

<sup>113</sup> Hermann Abert znalazł pierwszą wskazówkę *crescendo il forte* w *Artaxergsesle* Jommellego, granym w 1749 r. w Rzymie. W XVIII w. Już ksiądz Vogler i Schubart przypisywali Jommellemu pomysł *crescenda*.

Patrz Lucjan Kamieński: *Mannheim und Italien, Sammelbände der I. M. G.*, styczeń-marzec 1909.

<sup>114</sup> F. Volbach znajduje w uwerturze do *Die Wahl des Heralcles* w drugiej części: *piano*, *mezzoforte*, *poco più forte*, *forte*, *mezzopiano*, *piano* — wszystko w 14 taktach. W chórze z *Acisa* i *Galatei*: *Klag* und *Wehgeschrei*, widzimy *forte*, *piano*, *pp*. Introdukcja do *Zadocha* kapłana przedstawia monumentalne *crescendo*, część wstępna chóru finałowego *Debory* — wielkie *diminuendo*.

Haendla — Geminiani. Fritz Volbach, a za nim Hugo Riemann<sup>116</sup> wykazali, że Geminiani w reedycjach swych pierwszych sonat skrzypcowych (1739) i w szkole skrzypcowej (1751) używa dwóch następujących znaków:

Swelling the sound (wzmocnić dźwięk) [ / ]

Diminishing (falling) the sound (ściszyć dźwięk) [ \ ]



Jak to wyjaśnia Geminiani, „dźwięk musi zaczynać się cicho i wzmagać stopniowo do połowy, po czym opadać aż do końca. Ciąg smyczka powinien trwać bez przerwy”.

Zdarza się nawet, że przez wyrafinowanie ekspresji — które przeszło w szkole mannheimskiej w manieryzm, ale które będzie także źródłem potężnych kontrastów beethovenowskich — *swelling* zatrzymuje się raptownie, by ustąpić miejsca nagłemu *piano*, jak to ma miejsce w następującym przykładzie z sonat triowych Geminianiego:



Jest bardziej niż prawdopodobne, że wirtuosi w orkiestrze Haendla też używali owych środków ekspresji<sup>117</sup>, nie sądzę jednak, żeby Haendel stosował je równie często jak Geminiani czy symfonicy mannheimscy, których smak musiałby niewątpliwie wydawać mu się nieco pretensjonalny i wymuszony. Co jednak jest pewne, to to, że zarówno dla niego, jak i dla Geminianiego, a także dla wszystkich wielkich artystów tego czasu, zwłaszcza zaś Włochów i tych, którzy italianizowali, muzyka była dyskursem i musiała mieć modulacje nie mniej swobodne i urozmaicone niż język<sup>118</sup>.

<sup>116</sup> H. Riemann: *Zur Herkunft der dynamischen Schwellzeichen*, Z. I. M. G., luty 1909.

<sup>117</sup> C. Mennicke zauważa akurat ten sam znak decrescendo > na długiej nucie w uwerturze do *Acanthe et Céphis* Rameau, z 1751 r.

<sup>118</sup> Geminiani mówi o forte i piano: „One są absolutnie konieczne dla oddania ekspresji melodii — gdyż wszelka dobra muzyka powin-

W jaki sposób ta giętkość mowy mogła być zrealizowana przez orkiestrę? Aby to zrozumieć, trzeba sobie uzmysłowić, jak wyglądała ówczesna orkiestra. Nie była ona — jak dziś — skupiona w rękę jedyne go dyrygenta. Max Seiffert powiada<sup>119</sup>, że w czasach Haendla panowała zasada decentralizacji. Chóry miały swoich kierowników, którzy uważali na znaki dawane im przez dyrygenta siedzącego przy organach podtrzymujących głosy. Orkiestra podzielona była na trzy części na sposób włoski: 1. *concertino* — zawierało pierwsze i drugie skrzypce oraz wiolonczelę solo, 2. *concerto grosso* — chór instrumentów,, 3. ripieniści — mający za zadanie wzmacniać *grosso* <sup>120</sup>.

Znajdujący się w British Museum obraz, który — jak mówią — przedstawia Haendla wśród swoich muzyków<sup>121</sup>, ukazuje nam kompozytora siedzącego przy klawesynie (cembalo o dwóch klawiaturach i zdjętej przykrywie). Otaczają go: po prawej stronie wiolonczelista, przed nim zaś dwaj skrzypkowie i dwaj fleciści. Śpiewacy-soliści stoją również blisko niego, po lewej ręce, przy klawesynie. Reszta instrumentów znajduje się za nim, a zatem poza zasięgiem jego wzroku. Tak więc jego rozkazy i wskazówki dawane oczami kierują *concertinem*, które z kolei wolę

na być naśladowaniem pięknego dyskursu; te dwie ozdoby mają na celu wywołanie efektu głosu, który nabrzmiewa i spada w mówieniu".

Telemann pisze: „Śpiew jest podstawą muzyki we wszystkim. Kto gra na instrumentach, musi posiadać pełną znajomość śpiewu".

F. Volbach wskazuje, że zasady te panowały wówczas w Niemczech u muzyków wszelkiego rodzaju, między innymi u trompocisty Altenburga, którego szkoła trąbki opierała się na zasadzie, że wykonanie instrumentalne musi być podobne do mowy śpiewnej.

<sup>119</sup> M. Seiffert: *Die Verzierung der Sologesänge In Haendels Messias (Sammelbände der I. M. G., lipiec-wrzesień 1907)*.

<sup>120</sup> F. Volbach zalicza do *concerto grosso* 8 pierwszych skrzypiec, 8 drugich, 6 altówek, 4 do 6 wiolonczel, 4 kontrabasy, a do ripieniści — 6 pierwszych skrzypiec, 6 drugich, 4 altówki, 3 do 4 wiolonczel, 3 kontrabasy.

Cyfry te są znacznie wyższe od tych, jakimi dysponowały zwykle wykonania Haendla. Rachunki z wykonania *Mesjasza* w Foundling Hospital 3 V 1759, wkrótce po śmierci Haendla, wykazują tylko 56 wykonawców, w tym 33 instrumentalistów i 23 śpiewaków. Podział instrumentalistów jest następujący: 12 skrzypiec, 3 altówki, 3 wiolonczele, 2 kontrabasy, 4 oboje, 4 fagoty, 2 trąbki, 2 rogi i kotły. (Patrz „Musical Times”, maj 1902.)

<sup>121</sup> Obraz ten jest reprodukowany w cytowanym artykule M. Seifferta. (*Sammelbände der I. M. G., lipiec-wrzesień 1907, s. 688.*)

swego kierownika przekazuje *concerto grosso*, to zaś ripienistom. Zamiast wojskowej niemal dyscypliny nowoczesnych orkiestr, podległych pałeczce dyrygenta, przeróżne kółka mechanizmu orkiestry haendlowskiej kierowały jedne drugimi, a ostre wybijanie rytmu przez małe cembalo wprawiało w ruch całą tę masę. Taki system unikał mechanicznej sztywności naszych wykonawców; niebezpieczeństwo mogłoby przedstawiać co najwyżej zbyt zbytnia chwiejność, gdyby nie potężna i udzielająca się wola kierownika — zwłaszcza gdy na imię było mu Haendel, i gdyby nie wzajemne zrozumienie między nim a jego inteligentnymi subalternami z *concertina* i *grosso*.

Tę właśnie elastyczność trzeba starać się przywrócić dziełom instrumentalnym Haendla, gdy się je dziś wykonuje<sup>122</sup>.

W pierwszym zaś rzędzie dotyczy to *Concerti grossi*<sup>123</sup>. Żadne z dzieł Haendla nie jest bardziej sławne i mniej rozumiane. Kompozytor przywiązywał do nich szczególną wagę: sam je wydawał drogą subskrypcji, sposobem wprawdzie przyjętym w jego epoce, ale do którego uciekał się tylko wyjątkowo.

Wiadomo, że rodzaj *concerto grosso*, polegający zasadniczo na dialogu między grupą solistów (*concertino*) i chórem instrumentów (*concerto grosso*), do którego przyłącza się cembalo<sup>124</sup>, został, jeśli nie wynaleziony, to w każdym razie doprowadzony do klasycznej doskonałości przez

<sup>122</sup> „Leichtigkeit der Bewegung und Beweglichkeit des Ausdrucks” („Giętkość tempa i płynność ekspresji”) — powiada F. Volbach. Oto są dwie podstawowe jakości, które powinny cechować wykonanie dzieł Haendla.

<sup>123</sup> 12 toielkich koncertom na instrumenty smyczkowe i klawesyn (t. XXX Dzieł *wszystkich*) pisane od 29 IX do 20 X 1739 — między małą *Odą do św. Cecylii* i *Allegro e Penseroso* — ukazały się w kwietniu 1740 r. Inny zbiór, o którym powiemy później, znany jest pod nazwą *Oboe Concertos* i zawiera 6 *Concerti grossi* (t. XXI wielkiego wydania). M. Seiffert opublikował u Breitkopfa dobre wydanie praktyczne Koncertów;

<sup>124</sup> *Concertino* składa się z tria 2 skrzypiec i basu solowego z obliwatoryjnym akompaniamentem klawesynu. Niemcy wprowadzili drzewo do *concertino*, łącząc w ten sposób ze skrzypcami obój lub fagot. Włosi na ogół pozostali wierni zgrupowaniu samych tylko instrumentów smyczkowych.

Corellego<sup>125</sup>. Rodzaj ten rozpowszechnił się w Europie dzięki utworom Corellego i dzięki jego uczniom. Do Anglii wprowadził go Geminiani<sup>126</sup> i Haendel skorzystał niewątpliwie z przykładu Geminianiego, który był jego przyjacielem<sup>127</sup>. Wydaje się jednak rzeczą całkiem naturalną i pewną, że poznał *concerto grosso* u samego źródła, w Rzymie, u Corellego, w czasie swego tam pobytu w 1708 roku. Wiele jego koncertów z op. 3<sup>128</sup> pochodzi z lat 1710, 1716 i 1722. Są nawet takie, które zdają się pochodzić jeszcze z czasów terminowania w Hamburgu, co nie byłoby wcale niemożliwe, gdyż ze stylem Corellego mógł się już zapoznać dzięki Georgowi Muffatowi, który bardzo wcześniej rozpowszechnił go w Niemczech<sup>129</sup>. Po Corellim, Locatelli<sup>130</sup>, a zwłaszcza Vivaldi<sup>131</sup> znacznie zmienili *concerto grosso*, nadając mu charakter muzyki programowej<sup>132</sup> i skierowując go zdecydowanie ku formie sonaty trzyczęś-

»' *Concerti grossi* op. 6 Corellego, które pojawiły się w 1712 r., przedstawiają doświadczenie całego jego życia. Od 1682 r. Georg Muffat, bawiąc w Rzymie, miał możliwość zapoznać się z rodzajem *concerti grossi* Corellego, który pisywał je już na wielkie zespoły instrumentalne. Burney opowiada o koncercie 150 instrumentów smyczkowych, dyrygowanym przez Corellego u królowej Krystyny szwedzkiej w 1680 r. (Patrz doskonała książeczka A. Scheringa: *Geschichte des Instrumentalkonzerts*, 1905, Breitkopf.)

☞ Geminiani opublikował trzy zbiory *Koncertów*: op. 2 (1732), op. 3 (1735), op. 7 (1748).

<sup>125</sup> A. Schering wykazał pokrewieństwo istniejące między jednym z tematów Geminianiego a *Concerto grosso* nr 4 Haendla.

us Tom XXI *Dziel* wszystkich.

<sup>126</sup> Od 1682 r. Muffat publikuje w Salzburgu swoje *Armonico tributo*, sonaty kameralne, gdzie miesza formę tria lullystowskiego z rodzajem *concertina* włoskiego. A w 1701 r. w Passau ogłasza *Concerti grossi* w stylu włoskim, wg wzoru Corellego.

<sup>127</sup> *Concerti grossi*, Amsterdam 1721.

<sup>128</sup> Antonio Vivaldi z Wenecji (1680—1743), kapelmistrz w Ospedale della Pietà de Venise od 1714, zaczął być znany w Niemczech między 1710 a 1720 r. Aranżacje, jakie sporządził Bach z jego *Concerti grossi*, datują się z czasów jego pobytu w Weimarze, to znaczy między 1708 a 1714.

<sup>129</sup> Locatelli i Vivaldi ulegali wpływowi opery włoskiej. Vivaldi sam napisał 38 oper. Jeden z *Koncertów* Locatellego (op. 7, 1741) nosi nazwę *Il pianto d'Arianna*. W *Cimento dell'Armonia* Vivaldiego cztery koncerty opisują cztery pory roku, piąty maluje *Tempesta*, szósty *Il piacere*. W op. 10 Vivaldiego jeden koncert przedstawia *Notte*, inny *Il Cardellino*. A. Schering odnotowuje wpływ Vivaldiego w Niemczech na Graupnera z Darmstadtu i na Gregoriusa Wernera w Czechach.

ciowej. Jednakże, mimo iż grywano Vivaldiego w Londynie od 1723 roku, a jego utwory wzbudzające powszechny entuzjazm musiały być znane Haendlowi, zawsze większe upodobanie znajduje on w Corellim, w porównaniu z którym, pod pewnymi względami, jest nawet bardziej konserwatywny.

Forma jego *Concerti*, w których ilość części zmienia się od czterech do sześciu, waha się pomiędzy suitą, sonatą, a nawet sinfonia (uwerturą). O to mają do niego pretensje teoretycy. Ale właśnie za to zasługuje w moich oczach na pochwałę. Nie stara się bowiem nadać myśli schematycznych ram, przeciwnie — pozwala jej kształtować te ramy wedle potrzeby, dzięki czemu zmieniają się wraz z nią, stosownie do uczuć i nastrojów.

Spontaniczność jego myśli, na co wskazuje wyraźnie szybkość, z jaką te *Concerti* zostały skomponowane — każdy w jeden dzień<sup>133</sup> — stanowi o uroku tych dzieł. Są to, według określenia Kretzschmara, wielkie *Stimmungsbilder* (nastrojowe obrazy) podane w formie zwartej i giętkiej, gdzie wyczuwalna jest najmniejsza zmiana emocji.

Zapewne, nie mają one wszystkie tej samej wartości. Już sam fakt, że są wynikiem chwilowego natchnienia, jest przyczyną ich krańcowej nierówności. Trzeba przyznać, że na przykład *Vii Koncert B-dur* i trzy ostatnie są mało interesujące<sup>134</sup>. Nie należą mimo to do najmniej grywanych. Ale chcąc być sprawiedliwym, należy brać pod uwagę arcydzieła, a przede wszystkim *II Koncert F-dur*, który nazwałbym koncertem beethovenowskim, ponieważ znajduje się w nim coś z duszy mistrza z Bonn. Według Kretzschmara całość przywodzi na myśl piękny, jesienny dzień: ranek, kiedy słońce walczy jeszcze z ostatnimi

<sup>133</sup> Oto kilka dat: 20 IX 1739 — I *Koncert G-dur*, 4 X — II *Koncert F-dur*, 6 X — III *Koncert e-moll*, 8 X — IV *Koncert a-moll*, 12 X — VII *Koncert B-dur*, 15 X — VI *Koncert g-moll*, 18 X — VIII *Koncert c-moll*, 20 X — XII *Koncert b-moll*, 22 X — X *Koncert d-moll*, 30 X — XI *Koncert A-dur* (tom XXX *Dzieł wszystkich*).

<sup>134</sup> Czuje się tam wpływy francuskie, szczególnie w X *Koncertie d-moll* z uwerturą (Grane na ^ i Fugato na | ) o trudno uchwytnym, nie sprecyzowanym charakterze. Ostatnia z sześciu części — *Allegro moderato z wariacjami*, dość ładna, przypomina trochę melodię pozytywki.

chmurkami, popołudniowy radosny spacer, odpoczynek w lesie, wreszcie powrót szczęśliwy i czuły. Trudno jest, w istocie, słuchając tego koncertu, nie mieć przed oczami obrazów natury. Pierwsze *Andante larghetto*, przypominające chwilami *Symfonią pastoralną*, jest jakby rozmarzeniem pięknego dnia; dusza daje się kołysać szmerom natury, staje się ociężała i usypia. Tonacja przechodzi z F-dur do B-dur i do g-moll. Aby dobrze odtworzyć ten utwór, nie wolno się spieszyć, trzeba często zwalniać, poddać się bez pośpiechu marzeniu w jego łagodnej rezygnacji.

**Andante larghetto**

The image displays a musical score for the piece "Andante larghetto". It consists of three systems of staves. The first system has three staves (treble, alto, and bass clefs). The second system has four staves, with the first three in treble clef and the fourth in bass clef. The third system has three staves, with the first two in treble clef and the third in bass clef. The score includes various musical notations such as notes, rests, beams, and slurs. Dynamics markings include *mf*, *f*, and *p*. Trills are indicated by "tr" above notes. The tempo is marked "Andante larghetto".

*Allegro* w d-moll, które potem następuje, jest żywą i subtelną grą, dialogiem przeskakującym między dwójgim skrzypiec solowych *concertina*, potem między *concertino* i *grosso*. Tu znów niektóre pasáže basów, krzepkie, o charakterze ludowym, przypominają *Pastoralną*.



## Allep-ro

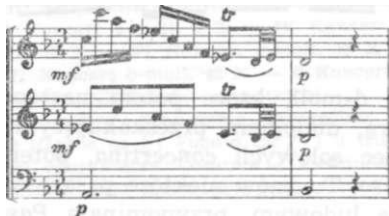


Trzecia część, *Largo* w B-dur, jest jednym z ustępów instrumentalnych, w które Haendel włożył najwięcej z siebie. Po siedmiu taktach *Largo*, w których *concertino* przeplata się marzycielsko z *tutti* —



— dwa takty *Adagio*, tęsknie przeciągające się, wprowadzają rozmarzenie w pewnego rodzaju ekstazę:

## Adairio



Potem *Larghetto andante e piano* wyprowadza śpiew melancholijny i czuły.

*Larghetto andante*

Musical score for 'Larghetto andante' in 3/4 time. It consists of two systems of three staves each. The first system shows the beginning of the piece with a piano (p) dynamic. The second system features trills (tr) in the upper staves. The music is characterized by a slow, expressive tempo and a melancholic mood.

I wraca *Largo*. Jest w tym małym poemacie melancholia, która zdaje się ożywiać osobiste wspomnienia. Końcowe *Allegro ma non troppo* ma charakter jowialnie dobrodusznym, także zupełnie beethovenowski. Wydaje się być śpiewane jakby w marszu, w silnie akcentowanym rytmie pizzicato na %.

*Allegro, ma non troppo*

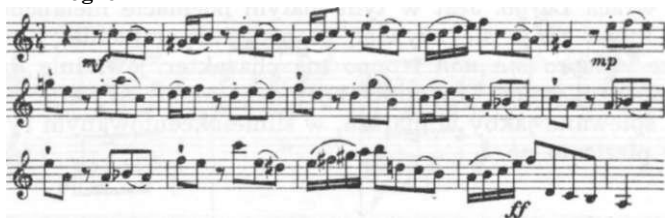
Musical score for 'Allegro, ma non troppo' in 3/4 time. It consists of two systems of two staves each. The music is in a more lively tempo and features a prominent pizzicato effect in the bass line, creating a rhythmic, march-like quality.

W środku tego marsza wznosi się fraza dwójga skrzypiec z *concertino*, będąca jakby hymnem dziękczynienia nabożnego i tkliwego.



IV *Koncert a-moll* jest nie mniej intymny ze swym *Larghetto affettuoso*, które powinno być grane z rubatami, *rallentandami* i półpauzami, ze swym *Allegro* fugowanym, które tnie i miażdży wszystko potężnym krokiem, a wreszcie po *Largo* o archaicznej powadze, z owym *Allegro* końcowym na \, prawdziwą ostatnią częścią sonaty beethovenowskiej — romantyczną, kapryśną, porywczą, coraz bardziej ekstatyczną w miarę zbliżania się ku końcowi, który trzeba grać w tempie bardzo swobodnym, *accelerando*, niemal *prestissimo* <sup>135</sup>.

### Allegro



Ale szczególnie wart poznania, z racji swej wspaniałej *musette*, jest VI *Koncert g-moll*, najsłynniejszy ze wszystkich. Zaczyna się pięknym *Larghetto*, pełnym owej melancholii, która jest jednym z dominujących uczuć w muzyce

» Patrz także III *Koncert e-moll*, tak żywy ze swym *Larghetto* na 3, melancholijnym i pogodnym, ze swym *Andante* na 'g', fugowanym, o temacie skomplikowanym i rysunku zawilim, który daje wrażenie labiryntu duszy kapryśnej i ponurej, ze swym *Allegro* na 1, o humorze nieco błazeńskim, ze swym malowniczym *Polonezem* na brzęczącym pedale, a wreszcie ze swym końcowym *Allegro ma non troppo* na ^, którego rytm i nieprzewidziane modulacje przywołują na myśl niektóre tańce ostatnich kwartetów Beethovena.

V *Koncert D-dur* można by nazwać *Koncertem świątecznym* Cecylii, gdyż trzy z jego sześciu części (dwie pierwsze i piękny menuet końcowy) znajdują się w uwerturze małej *Ody do św. Cecylii*.

Haendla i najmniej dotąd dostrzeganych, melancholii w tym sensie co *Malinconia* Durera czy Beethovena, mniej może mglista, ale równie głęboka. Spotykaliśmy ją już w II, III i IV *Koncertcie*. Tu znajduje ona wyraz w elegijnym monologu, przerywanym pauzami,

**Larghetto e affettuoso**

The image shows the first system of a musical score for three instruments: Violin I (Vni I), Violin II (Vni II), and Cello (Cb.). The music is in a 3/4 time signature and begins with a piano (*p*) dynamic. The Violin I part starts with a melodic line, while the Violin II and Cello parts provide harmonic support. The tempo and mood are indicated as *Larghetto e affettuoso*. The score includes the instruction *un poco p* for the second system.

a następnie w dialogach *concertina* z tutti, odpowiadających sobie niczym grupy chórów antycznych. Idące potem fugowane *Allegro ma non troppo*, o temacie chromatycznym i nieco rozwichrzonym, utrzymane jest w tych samych ciemnych barwach, ale uparty marsz fugi ujmuje w karby dziwne cienie.

**Allegro, ma non troppo**

The image displays three systems of a musical score for Violin I (Vni I), Violin II (Vni II), and Cello (Cb.). The tempo is marked *Allegro, ma non troppo*. The first system shows the Violin I part with a chromatic melody and a *mf* dynamic, while the Violin II and Cello parts are mostly rests. The second and third systems show all three instruments playing together in a more complex, fugue-like texture. The Violin I part continues with its chromatic theme, while the Violin II and Cello parts provide counterpoint and harmonic support.

I wówczas to przychodzi *Larghetto* w Es-dur na \*, które Haendel nazwał *musette* i które jest jedną z najbardziej świetlistych wizji sielankowego szczęścia<sup>130</sup>. Cały dzień, pełen poetycznych i kapryśnych epizodów, rozta-  
cza się z wolna na tle pięknego burdonującego refrenu:

*Larghetto*

Niekiedy tempo słabnie, niemal zasypia, niekiedy staje się nagłaçe, i wtedy jest to mocny i radosny rytm taneczny, marsz silnych młodych mężczyzn o pięknych ciałach.

**(Larghetto >**

W środek tego obrazu wchodzi epizod w c-moll, wię-  
ski i skoczny.

>> A. Schering przypuszcza, że pomysł tej *musette* nasunęło  
Haendlowi ritornello z *S. Elena al Calvario* Leonarda Leo.

### Un poco più allegro

Następnie wraca szeroki motyw początkowy ze swym refrenem pogodnej radości, uśmiechem natury<sup>137</sup>.

Tego rodzaju utwory są niewątpliwie obrazami muzycznymi. Aby je pojąć, nie wystarczy dobry słuch, trzeba także oczu, by widzieć, i serca, żeby czuć<sup>138</sup>.

w Dwa ostatnie *Allegro* kończą utwór nieco nagle. Porządek części zadziwia często u Haendla, tak jakby był powodowany chwilowym kaprysem.

<sup>137</sup> Nie możemy tu niestety przeprowadzić analizy innych zbiorów koncertów orkiestrowych. Ograniczę się do ich wyczenia: 6 *Concerti grossi con due violini e violoncello di concertino obbligati e due altri*

*Sinfonie* (uwertury) operowe i oratoryjne Haendla są niezwykle różnorodne, jakkolwiek przeważa w nich recepta lullystowska<sup>139</sup>. Forma ta zawiera, jak wiadomo, pierwszą część wolną, poważną, pompatyczną, po której następuje część druga, szybka, urywana i zazwyczaj fugowana, z nawrotem w zakończeniu pierwszej części poważnej. Pojawia się ona, począwszy od *Almiry* z 1705 roku, i Haendel używający jej z kilkoma odmianami w swych najsławniejszych dziełach okresu dojrzałości, jak *Mesjasz*, *Juda Machabeusz*, sięga do niej jeszcze w swym ostatnim utworze, *Triumfie Czasu* z 1757 roku. Ale bynajmniej nie ogranicza się do tej tylko formy. W *Sinfonii* z *Rodryga* (1707) dorzuca do lullystowskiej uwertury włoskiego *Balletto* prawdziwą suitę tańców: gigue, sarabanda, matelot, menuet, bourrée menuet, wielka passacaglia. Uwertura z *Triumfu Czasu* z 1708 roku jest świetnym koncertem, w którym *concertino* i *grosso* dialogują w sposób niezwykle żywy i wdzięczny. Uwertura z *Pastor fido* (1712) tworzy ośmioczęściową suitę, z *Tezeusza* (1713) — zawiera dwa *Larga*, a po każdym z nich następuje żart w stylu imitacyjnym. Uwertura z *Pasji według Brockesa* (1716)

*violini, viola e basso di concerto grosso*, op. 3, znanych pod nazwą *Koncerty obojowe* — jakkolwiek obój nie odgrywa tam przeważającej roli — pojawiło się w 1734 r., i jak się zdaje, wykonane było zrazu na weselu księcia Oranli z księżniczką Anną w 1733 r. Ale, jak już wspominałem poprzednio, ich powstanie jest wcześniejsze, gdyż nie tylko można znaleźć w trzecim i piątym repliki fug *Klavierstücke*, ale czwarty posłużył w 1716 r. do drugiej uwertury do *Amadysa*, a pierwsza część piątego była grana w 1722 r. w operze Otton. Forma tych koncertów, jeszcze mniej ustalona niż forma poprzednich *Concerti grossi*, oscyluje między dwoma a pięcioma częściami, a ich orkiestracja zawiera wraz ze smyczkami 2 oboje, do których dochodzą czasami 2 flety, 2 fagoty, organy i klawesyn. Wyjątkowo tylko obój odgrywa rolę solisty, najczęściej służy jedynie do wzmocnienia skrzypiec.

Do tego zbioru dorzucić trzeba pewną liczbę innych koncertów orkiestrowych, pojawiających się w różnych okresach i zebranych w XXI tomie *Dziel wszystkich*: przede wszystkim słynny koncert z *Ucztę Aleksandra*, napisany w styczniu 1736 r., który stylem nie odbiega w niczym od potężnego masywu oratorium, i cztery małe koncerty, z których dwa są o tyle interesujące, że były dziełami młodzieńczymi z lat 1703—10, jak podaje Chrysander.

<sup>139</sup> Te uwertury Haendla były tak lubiane, że wydawca Walsh zlecił sporządzenie z nich zbioru na klawesyn (65 utworów). Piękny wzór tych transkrypcji można znaleźć w tomie XLVIII *Dziel toszystfcich*.

jest allegrem fugowanym<sup>140</sup>, które wiąże się z pierwszym chórem za pośrednictwem sola deklamowanego przez obój<sup>141</sup>. Uwertura z *Acisa i Galatei* (1720) jest także jednoczęściowa, z *Juliusza Cezara* (1724) łączy się zaś z pierwszym chórem, który tworzy z niej trzecią część — menueta. Cudownie radosna uwertura z *Atalanty* (1736) zdaje się być instrumentalną suitą okolicznościową, podobnie jak *Firework Music*, o której powiem później. Uwertura z *Sauia* (1738) jest koncertem na organy i orkiestrę, a jej pierwsza część zapowiada formę sonaty. Widać więc u Haendla, zwłaszcza w jego latach młodzieńczych, wyraźny wysiłek, aby z każdym dziełem urozmaicać formy uwertur.

Nawet gdy używa typu uwertury lullystowskiej (a wydaje się coraz bardziej do niej skłaniać w wieku dojrzałym), przekształca jej ducha. Nie zadowala się jej czysto dekoracyjnym charakterem, lecz wprowadza do niej elementy ekspresyjne i dramatyczne<sup>142</sup>. Wprawdzie trudno



<sup>140</sup> Dwie inne części są tylko szczytkowe.

<sup>141</sup> Środek ten jest często używany przez Haendla jako przejście między orkiestrą i śpiewem.

<sup>142</sup> J. A. Scheibe, który był obok Matthesona największym estetykiem muzycznym Niemiec w epoce Haendla, powiada, że uwertura powinna w swych pierwszych dwóch częściach „podkreślić główny charakter utworu”, a w trzeciej części przygotować pierwszą scenę sztuki (*Critischer Musikus*, 1745). Sam Scheibe komponował od 1738 r. sinfonie, „które wyrażały, w pewnym sensie, treść sztuk” (*Poiveuct, Mitridat*).



powiedzieć, że wspaniała uwertura z *Agrypiny* (1709) jest już uwerturą programową, ale jakże jest ona dramatyczna! Druga część kipi życiem — to już nie wyszukana rozrywka, obca akcji muzyka. Ma ona charakter tragiczny, a odpowiedź w fudze spokrewnia się z motywem surowym i jakby niespokojnym pierwszej części. W zakończeniu wolna część wprowadza solo oboju, deklamujące patetycznie, jak niektóre recytatywy Bacha.



Próbowano dopatrzeć się w trzech częściach<sup>113</sup> uwertury do *Estery* (1720) całego programu, który Chrysander tak oto wyklada: 1. niegodziwość Hamana; 2. skargi Izraela; 3. uwolnienie. Co do mnie, poprzestałbym na stwierdzeniu, że całość *Sinfonii* jest w swym klimacie i duchu tragedią. Natomiast niepodobna wątpić, że w uwerturach do *Debory* i *Belsazara* Haendel chciał wyrazić pewien pro-

<sup>113</sup> « *Andante, Larghetto, Allegro fugato.*

gram, ponieważ z czterech części uwertury do *Debory* druga jest użyta później jako chór Izraelitów, czwarta jako chór kapłanów Baala. W ten sposób już od pierwszych stron zarysowuje się w uwerturze dwoistość ludów, których antagonizm stanowi przedmiot dramatu<sup>144</sup>.

Wydaje się również, że uwertura do Belsazara ma odmalować orgię na uczcie Sesacha i ukazanie się boskiej ręki piszącej słowa ogniste. W każdym razie intencje dramatyczne są tu widoczne: bezładny bieg orkiestry trzykrotnie pocięty jest akordami *staccato piano*, i w nagłej ciszy rozlegają się trzy takty poważne i *piano* niczym pieśń religijna<sup>145</sup>:

Jest wreszcie jeszcze jedna kategoria utworów instrumentalnych Haendla, której, jak mi się zdaje, historycy nie poświęcają dostatecznej uwagi, a gdzie Haendel jest przecież prekursorem i wzorem: jest to muzyka pełnowarowa.

<sup>144</sup> Podczas gdy jednak kompozytor nowoczesny nie omieszkałby przekazać swego programu w sposób organiczny, przedstawiając kolejno dwa kontrastujące z sobą tematy, a następnie doprowadzając je do konfliktu i wreszcie kończąc triumfem tematu Izraela — Haendel zadawała się jedynie ekspozycją obu tematów, bez szukania między nimi związku następstw. Jeśli kończy uwerturę tematem Baala, to dlatego, że jest on tematem *gigue*, a *gigue* doskonale nadaje się do finału. Natomiast pieśń Izraela, która jest chorałowem *Adagio*, bardziej jest na swoim miejscu jako druga część. Haendel kieruje się tu więcej racjami architektonicznymi niż dramatycznymi, podobnie jak nieomal wszyscy symfonicy XVIII w. Nawet jeszcze Beethoven w/ *Eroice* każe swemu bohaterowi umierać i grzebie go w II części, a potem dopiero wyśpiewuje jego przejścia i triumfy w III i IV części.

<sup>145</sup> Spośród innych uwertur mających charakter wstępów do dzieł przytoczyłbym uwerturę do *Atalii*, która pozostaje w doskonałej harmonii z tragedią, uwerturę do *Acisa i Galatei* — prawdziwą symfonię pastorałną, przywodzącą na pamięć pogańskie życie natury, uwerturę do *Occasional Oratorio* — wojenną, z dwoma marszami, sygnałami trąbek i lamentem błagalnym. Zarys programu zawiera także uwertura do *Judy Machabeusza*, którego pierwsza część pozostaje w związku ze sceną żalobną otwierającą pierwszy akt, a druga — fugowana — z jednym z wojowniczych chórów pierwszego aktu.

Z dwuczęściową uwerturą do *Ryszarda I* (1727) kojarzy się burza muzyczna *Tauridy*, odtworzona w sposób potężny i romantyczny, na której ostatnich pomrukach rozpoczyna się dialog między bohaterami.

Wreszcie można niekiedy znaleźć wewnątrz poszczególnych sztuk inne sinfonie o charakterze dramatycznym. Najbardziej zdumiewającą jest ta, która otwiera trzeci akt *Heraklesa*. Maluje ona kolejno gniew Heraklesa i smutną potęgę Przeznaczenia, która przygniata duszę.

Zajmowała ona ważne miejsce w życiu angielskim. Przedmieścia Londynu obfitowały w ogrody, w których, jak mówił już Pepys, koncerty wokalne i instrumentalne łączyły się z koncertami ptaków. Koncerty dawano w Vauxhall, na południe od Lambeth Palace nad Tamizą, w Ranelagh, w pobliżu Chelsea, o dwie mile od miasta w Marybone (lub Mary-le-Bone) Garden. Haendel cieszył się tam wielkim powodzeniem. W 1738 roku właściciel Vauxhall, Jonathan Tyers, wznosił w swych ogrodach statwę Haendla. *Concerti grossi* natychmiast po pojawieniu się stały się ulubionymi utworami na koncertach w Marybone, Vauxhall i Ranelagh. Burney często je tam słyszał, grane przez liczne orkiestry. Haendel pisał też utwory przeznaczone specjalnie na te koncerty w ogrodach. Na ogół przywiązywał do nich niewielką wagę: były to małe symfonie lub bezpretensjonalne tańce, jak *Horn-pipe composed for the concert at Vauxhall* (1740)<sup>146</sup>. Anegdota podawana przez Pohla i Chryсандera ukazuje Haendla żartującego z tej muzyki, która nie kosztowała go zbyt wiele trudu.

Ale i w tym rodzaju komponował dzieła na większą skalę: w 1715 lub 1717 roku słynną *Water Music*, napisaną z okazji przejażdżki króla po Tamizie<sup>147</sup>, i *Firework Music*, napisaną dla zilustrowania, jeśli można tak rzec, ogni sztucznych puszczanych w Green Park 27 kwietnia 1749 roku, na cześć pokoju w Aix-la-Chapelle<sup>148</sup>.

*Water Music* jest wielką serenadą w formie suity, za-

» Tom XLVIII *Dziel wszystkich*.

<sup>146</sup> Por. przyp. na s. 57. Utwór wcześniej stał się sławny. Pierwsze wydanie, bardzo niepoprawne i niepełne, pojawiło się w 1720 r. w Londynie u Walsha. Zrobiony został także wyciąg na klawikord z wariacjami przez Geminianiego. *Water Music*, podobnie jak *Firetuor Music*, została opublikowana w tomie XLVII *Dziel loszt/sticicri*.

<sup>148</sup> Do tych monumentalnych muzyk zaliczyć można *Sinfonie di-verse* (s. 140—143, t. XLVIII) i *Koncert F-dur* w formie uwertury i suity (s. 68—100 *ibid.*), a zwłaszcza 3 *Concerti für grosses Orchester* i 2 *Concerti a due cori* tomu XLVII (*Instrumentalmusic für grosses Orchester*).

*Concerti für grosses Orchester* były, jeśli tak można rzec, szkicami do *Water Music* i *FireoorJe Music*. Pierwszy *Koncert*, z około 1715 r., dostarczył dwóch części *Water Music* i napisany jest na 2 rogi, 2 oboje, fagot, 2 skrzypiec, altówki i basy. Drugi *Koncert F-dur* (na 4 rogi, 2 oboje, fagoty, 2 skrzypiec, altówkę, wiolonczelę, kontrabasy i organy) i trzeci *Koncert D-dur* (na 2 trąbki, 4 rogi, kotły.

wierającą ponad dwadzieścia części. Rozpoczyna się okazałą uwerturą operową. Potem idą dialogi echowe rogów z trąbkami lub blachy z resztą orkiestry, które tworzą jakby dwie rozmawiające z sobą orkiestry. Następnie przychodzą beztrioskie i pocrzepiające pieśni, tańce, bourrée, hornpipe, menuety, melodie ludowe, które przeplatają się i kontrastują z radosnymi i potężnymi fanfarami. Orkiestra jest mniej więcej taka sama jak w zwykłej sinfonii, z tą różnicą, że instrumenty blaszane nabierają tu dużej wagi. Można jeszcze dodać, że niektóre części tego utworu pisane są w stylu *da camera* lub w stylu teatralnym.

Wraz z *Firework Music* ustala się charakter muzyki plenerowej, zarówno przez swój szeroki styl poszczególnych części, jak i przez instrumentację zawierającą wyłącznie instrumenty dęte<sup>110</sup>. Kompozycja dzieli się na dwie części: uwerturę, która miała być grana przed puszczaniem wielkich ogni sztucznych, suitę małych utworów, granych w czasie uroczystości i odpowiadających niektórym alegorycznym sztuczным ogniom. Uwertura, rodzaj pompacyjnego marsza w D-dur, nie pozbawiona pewnych analogii z uwerturą do Ritterballett Beethovena, podobnie jak ta jest radosna, rycerska i świetnie brzmiąca. Suita zawiera: bourrée, largo alla siciliana, zatytułowane *Pokój*<sup>111</sup>, o pięknym, rozlewnym wdzięku; wesołe allegro, zatytułowane *Radość*, i dwa menuety na zakończenie. Jest to utwór godny przestudiowania przez naszych organizatorów uroczys-

2 oboje, fagoty, 2 skrzypiec, altówki, wiolonczelę, organy) zawierają już niemal całą *Ftreetoor/c Musie*, z orkiestrą wprawdzie mniej znaczną, ale za to z organami.

Oba *Concerti a due cori* powstały z wielkich chórów oratoryjnych transkrybowanych na podwójną orkiestrę (10 partii orkiestrowych — na pierwszą, 12 — na drugą, 4 rogi, 8 obojów, fagoty itd.). I tak np. odpowiednikiem pojawienia się Boga w Esterze — *Jehovah*, *crotun'd*, i następujące po tym chórze — *He comes*, są potężne dialogi między dwiema orkiestrami.

<sup>110</sup> Własnoręczny manuskrypt, opublikowany w tomie XLVII wielkiego wydania, zawiera: 2 grupy trąbek po 3 trąbki każda, czyli  $\beta$  trąbek, 3 prinzipalt (trąbki niskie), 3 kotły, 3 grupy rogów po 3 każda, czyli 9 rogów, 3 grupy obojów — 12 pierwsza grupa, 8 — druga, 4 — trzecia, czyli 24 oboje; 2 grupy fagotów — 8 — pierwsza 14 — druga, czyli 12 fagotów. W sumie 70 instrumentów dętych. Było ich 100 na wykonaniu 27 kwietnia 1749 r. Później Haendel podjął utwór z przeznaczeniem na koncerty, dodając doń orkiestrę smyczkową.

<sup>111</sup> Napisane na 9 rogów w 3 grupach, 24 oboje w 2 grupach i 12 fagotów.

tości ludowych i widowisk plenerowych<sup>151</sup>. Jeśli wziąć pod uwagę, że w zakresie muzyki instrumentalnej Haendel po 1740 roku napisał tylko *Firework Music* i dwa monumentalne *Concerti a due corij* to odnosi się wrażenie, że ostatnia ewolucja jego myśli i stylu instrumentalnego wiodła go ku muzyce dostępnej masom, przeznaczonej dla rozległych przestrzeni i szerokiej publiczności.

Zawsze było w nim ludowe źródło natchnienia. Wspominałem poprzednio o inspiracjach ludowych, którymi przepelniona była jego pamięć i które ożywiały jego oratoria. Sztuka Haendla, odradzająca się wiecznie w tych ludowych źródłach, zażywała w swoim czasie niesłuchanej popularności. Niektóre arie z *Otona*, *Scypiona*, *Ariadny*, *Bereniki* i wielu innych oper były rozpowszechnione i popularne zarówno w całej Anglii<sup>152</sup>, jak i za granicą, a nawet w tak odpornej na wszelkie wpływy z zewnątrz Francji<sup>153</sup>.

Jednakże chciałbym powiedzieć nie tylko o tej banalnej trochę popularności, chociaż i jej nie należy lekcewa-

<sup>151</sup> Nie byłoby rzeczą trudną dołączyć do tego inne analogiczne utwory Haendla i Beethovena. Istnieje już bowiem piękny repertuar popularnej muzyki klasycznej, przeznaczonej na uroczystości plenerowe. Ale jak dotąd nikt się tym nie zajął.

us Melodia gawota z uwertury do *Otona* grywana była w całej Anglii i na wszystkich instrumentach — „od organów aż do «boîte au sel» kuglarzy”. Spotyka się ją jeszcze w końcu XVIII w. jako melodię francuskiej piosenki wodewilowej. (Patrz *Anthologie française ou Chansons choisies* wydana przez Monnetta w 1765 r., t. I, s. 236.) Marsz ze *Scypiona*, podobnie jak i z *Rinalda*, służył przez pół wieku parodom gwardii królewskiej. Menuety uwertury do *Ariadny* i *Bereniki* były przez długi czas popularne. Widać też w powieściach angielskich tej epoki, a zwłaszcza w *Tomie Jonesie* Henry Fieldinga, do jakiego stopnia muzyka Haendla rozpowszechniona była po wsiach angielskich, i to aż do hreczkosiejów włącznie, równie obcych wszelkiej wrażliwości artystycznej, jak legendarny squire Western.

Isa Paul-Marie Masson zasygnalizował mi pod datą 1716 w *Recueil d'airs sérieux et à boire* (Bibl. Nat. Vm7 549) jedną Arie del *Signor Inden* (sic) — „melodię dodaną do baletu *Europe galante*”. *Meslanges de musique latine, française et italienne* Ballarda z 1728 r. zawierają wśród melodii włoskich dwie *Arie del Signor Endel* (s. 61). Wszystkie melodie *Chasse du cerf Séré de Rieux* z 1734 są melodiami Haendla adaptowanymi do słów francuskich. Artykuł Michel Breneta *La Librairie musicale en France de 1653 à 1790 d'après les registres de privilèges* (*Sammelbände der I. M. G.*, 1907) sygnalizuje serię francuskich edycji Haendla z datami 1736, 1739, 1749, 1751, 1765. W 1736 i 1743 r. grano na „Concerts Spirituels” niektóre z jego arii i *Concerti grossi*

żyć, jedynie bowiem głupia duma i ciasne serce mogą odmawiać wszelkiej wartości sztuce, która podoba się masom. To, co przede wszystkim rozumiem przez „popularny” charakter muzyki Haendla, to właśnie jej rzeczywista dostępność dla wszystkich ludzi, a nie tylko dla elity amatorów, jak opera francuska między Lullym a Gluckiem. Nie rezygnując w najmniejszym stopniu z doskonale pięknej formy, nie robiąc żadnych ustępstw na rzecz tłumu, wyraża on językiem bezpośrednio dostępnym dla wszystkich uczucia, które wszyscy mogą dzielić.

Ten genialny improwizator, zmuszony przez całe życie — pół wieku pracy twórczej — do przemawiania z wyzyna sceny do szerokiej publiczności mieszanej, tak aby być przez nią od razu rozumianym, przypomina owych starożytnych mówców, którzy posiadali kult formy i instynkt bezpośredniego i żywego efektu. Nasza epoka straciła sens tego typu sztuki i tego typu ludzi, czystych artystów, którzy mówią do ludu i dla ludu, nie zaś dla siebie tylko i dla paru wtajemniczonych. Dziś prawdziwi artyści zamykają się w sobie, a ci, co mówią do ogółu, są najczęściej kuglarzami. Wolna Anglia XVIII wieku była w pewnej mierze pokrewna republice rzymskiej i elokwencja Haendla nie jest bez związku z krasomównem oratorów epickich, których wyszukane i namiętne zdania rozbrzmiewały na Forum, gdzie tłoczyła się gawieź rozwałęšana i podniecona. Wymowność Haendla umiała w potrzebie łączyć się z duszą narodu, jak w dniach inwazji Stuartowskiej, kiedy to *Juda Machabeusz* stał się wcieleństwem ojczyzny. Od pierwszych wykonań *Izraela* niektórzy słuchacze chwalili heroiczną moc tej muzyki, zdolnej porwać ludy i wieść armie do zwycięstwa.

Ta władza oddziaływania na masy, jak i wiele innych aspektów jego geniuszu, zbliża Haendla do mocnego plebienia rodu Cavallego i Glucka. Ale on ich przewyższa. Tylko Beethoven poszedł śladem potężnych kroków Haendla i zdążył drogą, którą Haendel otworzył.

(Brenet: *Les concerts en France sous l'ancien régime*, 1900). Duża ilość arii została zaaranżowana na flet przez Blaveta w jego trzech *Recueils de pièces, petits airs, brunettes, menuets etc., accomodés pour les flûtes traversières, violons etc.*, które się ukazały między 1740 a 1750 r. Haendel był na tyle popularny w Paryżu, że sprzedano tam jego portret w 1739 r. (Patrz anons handlowy ogłoszony przez „*Mercur de France*”, czerwiec 1739, t. II, s. 1384.)

## BIBLIOGRAFIA

(Podana przez R. Rouanda bibliografia — zaznaczona gwiazdkami — została w niniejszym wydaniu ponownie zrewidowana i uzupełniona przez redakcję. Dodano nowsze pozycje oraz nowe wydania i przedruki fotooffsetowe, tzw. reprinty, do podanych w poprzednich wydaniach prac.)

Abraham G. (redaktor): *Handel. A Symposium*. London and New York 1954; zawiera m. in. katalog dzieł Haendla

\* Burney Ch.: *An Account of the Musical Performances in Westminster Abbey and the Pantheon, May 26th, 21th, 29th; and June the 3rd and 5th, in Commemoration of Handel*. London 1785, reprint 1964; szkic życia Haendla na s. 1—56  
Przełożone na niemiecki przez J. J. Eschenburga pt.: *Dr. Karl Burney's Nachricht von G. F. Händels Lebensumständen*. Berlin und Stettin 1785

\* Clark R.: *Reminiscences of Haendel*, London 1836

\* Coxe W.: *Anecdotes of G. F. Handel and J. Ch. Smith*. London 1799, reprint 1980

Deutsch O. E.: *Handel. A Documentary Biography*. London 1955, reprint 1974

\* Hawkins J.: *A General History of the Science and Practice of Music*. 5 t. London 1776, reprint wyd. III z 1875 (2 t.)  
Graz 1969; w ostatnim tomie obszerny szkic o Haendlu

\* Hiller J. A.: Szkice biograficzne o Haendlu w „Wöchentliche Nachrichten und Anmerkungen die Musik betreffend”. Leipzig 1766—1770

\* Mainwaring J.: *Memoirs of the Life of the Late G. F. Handel. To which is added a Catalogue of his Works and Observations upon them*. London 1760, reprint 1964, 1967

Przełożone na niemiecki przez J. Matthesona pt.: *G. F. Handels Lebensbeschreibung*. Hamburg 1761, reprint 1976

Przełożone na francuski przez F. Arnauda i J. B. A. Suarda pt.: *Mémoires sur la vie de G. F. Haendel* w *Variétés littéraires ou Recueil de Pièces tant originales que traduites*,



*G. Haendel*

*Haendel*





Scena z „Flawiusza” — karykatura współczesna



Próba chóru  
karykatura współczesna



*Haendel*



*Tamiza — muzyka na wodzie*



In the Name of God Amen.

I George Frideric Handel considering the  
Uncertainty of human Life doe make this my  
Will in manner following  
VIZ.

I give and bequeath unto my servant  
Peter le Blond, my Clothes and Linnen, and  
three hundred Pounds sterl: and to my other  
servants a year wages.

I give and bequeath to Mr Christopher Smith  
my large Harpsicord, my little & low Organ, my  
Musick Books, and five hundred Pounds sterl:

Item I give and bequeath to Mr James Hunter  
~~my~~  
five hundred Pounds sterl:



*Grobowiec Haendla w Westminster Abbey*

*concernant la philosophie, la littérature les arts.* t. I. Paris 1768/69

Müller von Asow E. H. (redakcja): *The Letters and Writings of G. F. Handel.* London 1935

Wyd. niemieckie pt. *Briefe und Schriften* (wraz z pracą Mainwaringa w przekładzie Matthesona) opracowali H. i E. H. Müller von Asow. Lindau und Wien 1949

Sasse K.: *Händel-Bibliographie.* Leipzig 1963; wyd. II poprawione z dodatkiem za l. 1962—1965. Leipzig 1967; dodatek II Leipzig 1969

Smith W. C.: *Catalogue of Handel's Works, w: Handel. A Symposium.* London 1954

Zrewidowane wyd. niemieckie pt.: *Verzeichnis der Werke G. F. Händels* w «Händel-Jahrbuch» VIII, 1956

Taut K.: *Verzeichnis des Schrifttums über G. F. Händel,* «Händel-Jahrbuch» VI, 1933

## MONOGRAFIE I BIOGRAFIE

\* Brenet M.: *Haendel.* Paris 1912, wyd. II 1930

Cherbuliez A.: *G.F. Händel. Leben und Werk.* Olten 1949

\* Chrysander F.: *G.F. Händel.* Leipzig 1858—1867; wyd. II Leipzig 1919 (podstawowa monografia o Haendlu, doprowadzona tylko do 1740 r.), reprint 1966

\* Cummings W. H.: *Handel.* London 1904

Dent E. J.: *Handel.* London 1934

Feilerer K. G.: *Händel.* Hamburg 1953

Flower N.: *G.F. Handel. His Personality and his Times.* London 1923; wyd. III 1959; przedruk 1964

Gruber R. I.: *Haendel.* Leningrad 1935

Lang P.H.: *G.F. Handel.* New York 1966, reprint 1977

Leichtentritt H.: *Handel.* Stuttgart und Berlin 1924

Müller-Blattau J.: *G.F. Händel.* Potsdam 1933

Raugel F.: *Haendel.* Paris 1952

\* Rockstro W.S.: *The Life of G.F. Handel.* London 1883

\* Schoelcher V.: *The Life of Handel.* London 1857, Boston and New York 1857

Serauky W.: *G.F. Händel. Sein Leben, sein Werk.* t. 3—5. Kassel und Bassel 1956—1960

Siegmund-Schulze W.: *G.F. Händel.* Leipzig 1954, wyd. III zrewidowane 1962

- \* Streatfeild R. A.: *Handel*. London 1909; wyd. II zrewidowane 1910; reprint wyd. II 1964
- \* Volbach F.: G.F. *Händel*, Berlin 1899; wyd. III 1914
- \* Williams C.F. Abdy: *Handel. His Life and Works*. London 1900; następne wydania New York 1935, London 1944
- Young P.M.: *Handel*. London 1946; wyd. III zrewidowane 1975

## STUDIA I PRZYCZYNKI

- \* Ademollo A.: *G.F. Haendel in Italia*, „Gazetta Musicale di Milano” XLIV, 1888/89 nr 17/18
- Bredenforder E.: *Die Texte der Händel-Oratorien*, w «Kölner anglistische Arbeiten» XIX. Leipzig 1934
- Cannon B.C.: *J. Mattheson. Spectator in Music*. New Haven 1947
- Dean W.B.: *Handel's Dramatic Oratorios and Masques*. London 1959
- Eisenschmidt J.: *Die szenische Darstellung der Opern Händels auf der Londoner Bühne seiner Zeit* w: «Schriftenreihe des Händel-Hauses in Halle», zes. 5 i 6. Wolffenbüttel und Berlin 1940/41
- \* Kretzschmar H.: G.F. Händel w: «Sammlung Musikalischer Vorträge», LV/LVI. Lipsk 1884
- Obniska E.: *Continuum akcji dramatycznej w operach Haendla*, „Muzyka” XXI 1976 nr 1
- Obniska E.: *Dramaturgiczna funkcja arii w operach Haendla*, „Muzyka” XXI, 1976 nr 4
- \* Reichardt J.F.: *G.F. Händels Jugend*. Berlin 1785
- \* Robinson P.: *Handel and his Orbit*. London 1908
- Smith W.C.: *Concerning Handel, his Life and Works*. London 1948
- \* Streatfeild R.A.: *Handel. Canons and the Duke of Chandos*. London 1916
- \* Taylor S.: *The Indebtedness of Handel to Works by other Composers*. Cambridge 1906
- Young P.M.: *The Oratorios of Handel*. London 1949, New York 1950

## IKONOGRAFIA

Hitzig W.: G.F. *Händel, 1685—1759. Sein Leben in Bildern.*  
Leipzig 1935

Vogel E.: *Händel-Portraits.* Jahrbuch der Musikbibliothek Peters, t. III. Leipzig 1897



## SPIS WAŻNIEJSZYCH UTWORÓW HAENDLA

### MUZYKA WOKALNA

#### Opery

*Almira* (Hamburg 1705); s. 31, 32, 33, 94, 95, 100, 102, 103, 116, 117, 140

*Nero* (Hamburg 1705); s. 32

*Rodrigo* (Florencja c. 1707 lub 1708); s. 34, 36, 38, 95, 101, 140

*Florindo und Dafne* (Hamburg 1708); s. 33

*Agrippina* (Wenecja 1709); s. 37, 40, 41, 95, 99, 101, 103, 142

*Rinaldo* (Londyn 1711); s. 53, 54, 55, 67, 95, 100, 101, 113, 146

*Il Pastor fido* (I wersja, Londyn 1712); s. 55, 72, 95, 140

*Teseo* (Londyn 1712); s. 55, 100, 101, 103, 105, 140

*Siila* (Londyn c. 1714); s. 56

*Amadigi di Gaula* (Londyn 1715); s. 56, 57, 140

*Radamisto* (Londyn 1720); s. 61, 64, 99, 101, 103, 105, 125

*Muzio Scevola* (Londyn 1721); s. 64

*Fiondante* (Londyn 1721); s. 64, 99

*Ottone* (Londyn 1723); s. 65, 101, 105

*Flavio* (Londyn 1723); s. 65

*Giulio Cesare* (Londyn 1724); s. 65, 99, 100, 102, 105, 106, 107, 110, 112, 125, 126, 140

*Tamerlano* (Londyn 1724); s. 65, 69, 99, 100, 102, 105, 106, 107, 125

*Rodelinda* (Londyn 1725); s. 65, 100, 103

*Scipione* (Londyn 1726); s. 66, 100, 102, 146

*Alessandro* (Londyn 1726); s. 66, 103, 106, 123

*Admeto* (Londyn 1727); s. 66, 67, 101, 107, 143

*Siroe* (Londyn 1728); s. 66

*Tolomeo* (Londyn 1728); s. 66, 103

*Lotario* (Londyn 1729); s. 69

*Partenope* (Londyn 1730); s. 69, 103

*Poro* (Londyn 1731); s. 69, 101, 105

*Ezio* (Londyn 1732); s. 69

*Sosarme* (Londyn 1732)

*Orlando* (Londyn 1733); s. 69, 99, 100, 102, 103, 105, 106, 107, 110, 125  
*Arianna* (Londyn 1734); s. 71, 77, 146  
*Il Parnasse in Festa* (Londyn 1734); s. 72, 77  
*Il Pastor fido* (II wersja, Londyn 1734)  
*Oreste* (Londyn 1734); s. 73  
*Ariodante* (Londyn 1735); s. 73, 99, 100, 101, 106, 107, 110, 124  
*Alcina* (Londyn 1735); s. 73, 99, 100, 103, 105, 106, 107, 110, 115, 119  
*Atalanta* (Londyn 1736); s. 74, 75, 100, 103, 105, 106, 141  
*Arminio* (Londyn 1737); s. 74, 75, 105  
*Giustino* (Londyn 1737); s. 74, 75, 100, 106  
*Berenice* (Londyn 1737); s. 74, 75, 107, 146  
*Faramondo* (Londyn 1738); s. 74, 75  
*Serse* (Londyn 1738); s. 74, 75, 99, 100, 103  
*Alessandro Severo* (Londyn 1738)  
*Jupiter in Argos* (Londyn 1739)  
*Imeneo* (Londyn 1740); s. 74, 76  
*Deidamia* (Londyn 1741); s. 74, 76, 99, 100, 103, 106

## Oratoria

*Passion nach Johannes* (Hamburg 1704); s. 30  
*La Resurrezione* (Rzym 1708); s. 39, 125, 126  
*Il Trionfo del tempo e del disinganno* (Rzym 1708); s. 39, 84, 105, 121, 125, 140  
*Aci, Galatea e Polifemo* (Neapol 1708); s. 41  
*Passion nach Broches* (Hanower 1716); s. 58, 103, 105, 109, 110, 118, 140, 141  
*Esther* (I wersja, Londyn 1720); 20, 42, 58, 59, 60, 142  
*Acts and Galatea* (Londyn 1720); s. 13, 23, 41, 60, 69, 77, 86, 97, 100, 103, 105, 112, 127, 141, 143  
*Esther* (II wersja, Londyn 1732); s. 58, 59, 60, 69, 97, 105, 108, 109, 115, 119, 123, 126, 145  
*Debora* (Londyn 1733); s. 69, 77, 87, 109, 127, 142  
*Athalia* (Oksford 1733); s. 42, 70, 72, 100, 109, 110, 123, 124, 143  
*Alexander's Feast* (Londyn 1736); s. 74, 75, 77, 83, 86, 101, 110, 111, 119, 125, 127, 140  
*Saul* (Londyn 1738); s. 76, 87, 93, 102, 107, 108, 109, 125, 126, 141  
*Israel in Egypt* (Londyn 1738); s. 12, 59, 76, 80, 86, 95, 98, 100, 108, 109, 110, 111, 112, 115, 118, 147

*Ode jor St. Cecilians Day* (Londyn 1739); s. 76, 77, 86, 108, 110, 125, 130, 136  
*L'Allegro il Penseroso ed il Moderato* (Londyn 1740); s. 76, 93, 101, 108, 109, 110, 111, 112, 125, 130  
*Messiah* (Dublin 1741); s. 13, 23, 40, 77, 78, 82, 84, 86, 87, 93, 96, 109, 112, 129, 140  
*Samson* (Londyn 1741); s. 30, 79, 96, 102, 103, 108, 109, 110  
*Semele* (Londyn 1743); s. 79, 81, 103, 106, 108, 110, 112, 125  
*Joseph and his Brethren* (Londyn 1743); s. 79, 98, 100, 103, 112  
*Belshazzar* (Londyn 1744); s. 78, 79, 97, 103, 108, 110, 124, 142, 143  
*Heracles (Hercules)* (Londyn 1744); s. 13, 79, 81, 87, 93, 98, 100, 103, 108, 110, 144  
*Occasionai Oratorio* (Londyn 1745); s. 80, 110, 143  
*Judas Maccabaeus* (Londyn 1745); s. 81, 82, 84, 86, 111, 126, 140, 143, 144, 147  
*Alexander Balus* (Londyn 1747); s. 81, 93, 100, 103, 108, 109, 110, 112, 126  
*Joshua* (Londyn 1747); s. 13, 82, 95, 108, 110  
*Solomon* (Londyn 1748); s. 82, 94, 105, 108, 110, 112  
*Susanna* (Londyn 1748); s. 82, 100, 103, 105, 108, 109, 112  
*Theodora* (Londyn 1749); s. 42, 83, 108, 109  
*Ateesie* (Londyn 1749); s. 83  
*The Choice of Heracles* (Londyn 1750); s. 83, 127  
*Jephtha* (Londyn 1751); s. 83, 94, 103, 106, 108, 109  
*The Triumph of Time and Truth* (Londyn 1757); s. 84, 100

#### Utwory religijne

*Psalm „Laudate pueri”* (Rzym 1707); s. 36  
*Psalm „Dixit Dominus”* (Rzym 1707 s. 36  
*Psalm „Nisi Dominus”* (Rzym 1707)  
*Gloria Patri* (Rzym 1707)  
*Salve Regina* (Rzym 1707)  
*Silvete venti*, motet (c. 1707 lub później)  
6 *Allelujahs* (1735—45)  
*Utrecht Te Deum and Jubilate* (Londyn 1713); s. 55, 57  
3 *Te Deum* (1714, 1718—20, 1720—27); s. 59  
*Dettingen Te Deum* (1743); s. 79, 125  
11 *Chandos'Anthems* (Londyn c. 1717—20); s. 59, 105, 108, 109  
*Anthem „O praise the Lord ye angels of his”* (c. 1724)  
4 *Coronation Anthems for George II* (1727); s. 67, 69

- Wedding Anthem for Princess Anne „This is the day”* (1734); s. 72
- Wedding Anthem for the Prince of Wales „Sing unto God”* (1736); s. 75
- Funeral Anthem for Queen Caroline* (1737); s. 75, 82, 109, 110
- Dettingen Anthem „The King shall rejoice”* (1743)
- Foundling Hospital Anthem* (1749); s. 82, 87, 109

#### Utwory świeckie

- Sept chansons françaises* (Neapol 1707—09); s. 40, 42
- Lieder* (Hanower 1711); s. 54
- Birthday Ode for Queen Anne* (Londyn 1713); s. 55, 57, 110
- 72 *Kantaty włoskie na głos i continuo* (daty różne); s. 35, 39, 59
- 28 *Kantat włoskich na różne głosy i instrumenty* (daty różne); s. 39, 40, 59, 74
- 22 *Duety włoskie* (z continuo) i 2 *Tercety włoskie* (z continuo; obydwa zbiory Hanower 1711)
- Deutsche Gesänge* (Halle, Hamburg 1729)

#### Muzyka instrumentalna

##### Utwory na orkiestrę

- 6 *Conceni grossi* (tzw. koncerty obojowe, Londyn 1734?); s. 124, 130, 139—140
- 12 *Concerti grossi* op. 6 (Londyn 1739); s. 76, 115, 124, 130, 132, 140, 144, 146
- Overtures, Sinfonie diverse* (Londyn 1738); s. 124, 140—144
- 2 *Koncerty na 2 chóry instrumentów* (Londyn 1738); s. 115, 124, 144, 146
- Water Music* (Londyn 1715 lub 1717); s. 71, 124, 143—145
- Firework Music* (Londyn 1749); s. 82, 124, 141, 144, 145—146
- Koncerty organowe:*
- 6 *koncertów* op. 4 (Londyn 1738); s. 75, 113, 115, 118—121
- 6 *koncertów* (Londyn 1740); s. 76, 115, 118—121
- 6 *koncertów* op. 7 (Londyn 1760); s. 118—121

##### Utwory kameralne

- 3 *sonaty na flet i klawesyn albo wiolonczelę* (c. 1710); s. 54, 121

- 6 sonat lub triów na 2 oboje i klawesyn (Halle c. 1696); s. 14, 121
- 15 sonat lub soli na flet albo obój, albo skrzypce z tow. klawesynu albo wiolonczeli (1732—40); s. 122, 123
- 9 sonat lub triów na 2 skrzypiec albo 2 flety, albo 2 oboje z tow. klawesynu albo wiolonczeli (1733); s. 122, 123
- 7 sonat lub triów na 2 skrzypiec albo 2 flety z tow. klawesynu albo wiolonczeli (1738—39); s. 76, 122, 123—124
- Sonata na wiołę da gamba i cembalo (Hamburg c. 1705); s. 122, 123—124

#### Utwory na klawesyn (lub organy)

*Suites de pieces* (III zbiory); 56, 113, 115—118

*Klavierstücke* (IV zbiór); s. 115, 140

*Partita A-dur*

6 *Fugues faciles*

6 *Fugues or Voluntarys for organ or Harpsicord* op. 3 (przed 1720); s. 118

## INDEKS OSÓB

- Abert Hermann 127  
 Addison Joseph 19, 51, 52, 111, 113  
 Adelajda Sabaudzka 45  
 Ademollo Alessandro 36, 41  
 Albert Heinrich (Alberti) 12  
 Aleksander VIII, papież 38  
 Altenburg Johann Ernest 129  
 Anna, księżniczka angielska 72, 97, 116, 140  
 Anna Stuart, królowa angielska 53, 55—57, 59  
 Arbuthnot John 66, 113  
 Arcimelo (Arcangelo Corelli) 38  
 Ariosti Attilio 16, 65  
 Arne Thomas Augustine 77, 81  
 Arnold Samuel 119  
 August Saski 9, 10  
  
 Babeli William 115, 118  
 Bach Johann Sebastian 10, 13, 17, 22, 26, 28, 34, 39, 48, 61, 83, 91, 92, 96, 98, 102, 110, 117, 118, 122, 124, 131, 142  
 Bach Wilhelm Friedemann 68  
 Ballard Jean-Baptiste Christophe 183  
 Barberini Lupo Manfredo 108  
 Barclay-Squire Wilhelm 80  
 Barine Arvède 43  
 Bartolomeo Fra (Baccio della Porta) 49  
 Bassani Giovanni Battista 52  
 Beethoven Ludwig van 15, 17, 28, 86, 112, 113, 121, 136, 137, 142, 145, 146, 147  
 Bellaigue Camille 111  
 Benda George 73  
 Benedykt XII, papież 38  
 Berlioz Hector 86, 98, 112, 121  
 Bernabei Ercole 44, 48  
 Bernhard Christoph 19  
 Bingley Robert, lord 30  
 Blavet Michel 147  
  
 Blow John 51  
 Boileau Nicolas 24  
 Bolingbroke Henry St. John 80  
 Bononcini (rodzina) 61  
 Bononcini Gianmaria 62  
 Bononcini Giovanni Battista 16, 52, 61—65, 70, 99, 101  
 Bononcini Marco Antonio 52  
 Bordoni-Hasse Faustina 65, 66, 71  
 Borosini Francesco 100  
 Borrel Eugène 87  
 Boschi Giuseppe 100  
 Brahms Johannes 87  
 Breitkopf, wydawnictwo 29, 32, 39, 48, 74, 130, 131  
 Brenet Michel (Marie Bobillier) 146, 147  
 Briarée 113  
 Brockes Barthold Heinrich 54, 58, 105  
 Brosses Charles de 127  
 Burlington Richard Boyle 61, 116, 122  
 Burney Charles 41, 85, 119, 131, 144  
 Büttstedt Johann Heinrich 58  
 Buxtehude Dietrich 28, 29, 30  
  
 Calmus Georg 67  
 Cambert Robert 44  
 Carey Henry 77  
 Carrissimi Giacomo 50  
 Carter Elisabeth 125  
 Cavalli Francesco 147  
 Cecylia, św. 74  
 Chandos (Brydges James), książę 58, 59, 69, 116, 122  
 Chrysander Friedrich 5, 11, 12, 18, 19, 20, 36, 37, 41, 44, 45, 49, 53, 56, 57, 66, 71, 76, 87, 93, 98, 103, 116, 117, 122, 124, 140, 142, 144  
 Ciber Colley 66  
 Clayton Thomas 52, 74  
 Collier Jeremias 51

- Colonna Glanpaolo 62  
 Congreve William 52, 79  
 Conti, ksiądz 74  
 Coram Thomas 82  
 Corelli Arcangelo 16, 38, 39, 40,  
 63, 94, 131, 132  
 Corneille Pierre 83  
 Cousser Sigismond 21, 45  
 Cristofori Bartolomeo 35  
 Cumberland William, książę 79,  
 80, 81  
 Cuzzoni Francesca 65, 66
- Dacier Emile 73  
 Dent Eduard 35, 62  
 Descartes René (Kartezjusz) 43  
 Draghi Giovanni Battista 52  
 Driante (Benedetto Marcello) 38  
 Dryden John 51, 74  
 Dubourg John 122  
 Dürer Albrecht 137  
 Dyck Anton van 50
- Ebert Albert 16, 62  
 Ebner Wolfgang 12  
 Einstein Alfred 44, 47, 48, 54  
 Eitner Robert 44, 61  
 Elmenhorst Heinrich 20  
 Elżbieta Hanowerska, księżniczka  
 43  
 Erba Dionigi 96  
 Erlebach Philipp Heinrich 49  
 Ernest August Hanowerski 37, 43,  
 44, 46  
 Espine Margherita del' 52  
 Eugeniusz, książę 34
- Fabri Pio 10  
 Farinel Jean-Baptiste 44, 54  
 Fasch Cari Friedrich 86  
 Feind Barthold 31, 44, 54  
 Ferdynand, książę elektor bran-  
 denburski 45  
 Ferdynand Medyceusz 35, 36  
 Feustking Friedrich Christian 31  
 Fielding Henry 146  
 Fischer Georg 43, 44, 46, 57  
 Fleischer Oskar 116  
 Floerchen Johanna Fryderyka 85  
 Flood William Henry Grattan 78  
 Forkel Johann Nikolaus 61  
 Foscari (rodzina) 44
- Förstemann Karl Eduard 9  
 Francischello Alborea 38  
 Franciszek II Modeński 62  
 Frederick Charles 82  
 Friedländer Max 49  
 Froberger Johann Jakob 12  
 Fryderyk II Wielki 17  
 Fuhrmann Martin Heinrich 67  
 Fux Johann Joseph 106
- Galliard Johann Ernst 46  
 Galuppi Baldassare 77  
 Gates Bernhard 69  
 Gay John 56, 60, 66, 72  
 Geminiani Francesco Saverio 114,  
 115, 128, 131, 144  
 Gervinus Georg Gottfried 87  
 Gibson Edmund, arcybiskup 97  
 Gluck Christoph Willibald 23,  
 33, 42, 54, 65, 69, 71, 99, 101, 102,  
 147  
 Goethe Johann Wolfgang 88, 92,  
 113  
 Goldschmidt Hugo 63, 47, 104  
 Grafton Charles Fitzroy, książę  
 60  
 Granville Bernard 118  
 Graun Karl Heinrich 100  
 Graupner Johann Christoph 131  
 Green Samuel 77  
 Grimani Vincenzo 41  
 Grossi Francesco — zob. Siface  
 Giovanni Francesco
- Haendel Georg, ojciec kompozy-  
 tora 9  
 Haendel Valentin, dziadek kom-  
 pozytora 9  
 Haendlowie (rodzina) 9  
 Hamilton Newburgh 74, 76, 79, 85  
 Hasse Johann Adolf 23, 33, 40,  
 54, 65, 68, 71, 72, 94, 95, 100,  
 106, 113  
 Hassler Hans Leo 33  
 Hawkins John 47, 74, 119, 120  
 Haydn Joseph 85  
 Haym Nicola Francesco 50, 55, 61  
 Heidegger Johann Jakob 72  
 Henfling 45  
 Henryk Lew, książę saski i ba-  
 warski 45

- Herder Johann Gottfried 86 , 92, 93  
 Hervey John, lord 70  
 Heuss Alfred 18, 19, 96, 98  
 Hill Aaron 53  
 Hiller Johann Adam 86  
 Horneffer August 11  
 Hunold Christian Friedrich 30  
 Hurlothrumbo-Johnson 113  
  
 Innocenty XI, papież 46  
 Innocenty XII, papież 35  
 Inoncenty XIII, papież 38  
  
 Jakub I Stuart, król angielski 43  
 Jan Adolf Saski 10  
 Jan Fryderyk Hanowerski 43  
 Jan Gaston Medyceusz 33, 34  
 Jennes Charles 76, 79, 85  
 Jerzy I Hanowerski, król angielski 57  
 Jerzy II Hanowerski, król angielski 67  
 Jerzy wilhelm Hanowerski 43  
 Jommelli Niccolo 106, 127  
 Justynian, cesarz 70  
  
 Kamieński Lucjan 127  
 Karol Edward Stuart 56, 80  
 Keiser Reinhard 21—24, 26, 30, 31, 32, 34, 45, 58, 99, 100, 102, 103  
 Kelly Michael 81  
 Kerll Johann Kaspar 12  
 Kielmannsegge 42  
 Kleefeld Wilhelm 21  
 Klemens XI, papież 38  
 Klemens XII, papież 38  
 Krause Emil 87  
 Kretschmar Hermann 11, 98, 108, 132  
 Krieger Johann Philipp 12, 116, 118  
 Krystian Ludwik Hanowerski 43  
 Krystyna, królowa szwedzka 131  
 Kuhnau Johann 11, 12, 116, 118  
  
 Lebrun Charles 97  
 Leibniz Gottfried Wilhelm 16, 43, 45, 46, 57, 93  
 Leichtentritt Hugo 21  
 Lennard 104, 138  
  
 Leo Leonardo (Ortensio Salvatore di) 53, 138  
 Leonardo da Vinci 96  
 Leopold I, cesarz 62  
 Lessing Gotthold Ephraim 24, 25, 91  
 Levy-Brühl Lucien 17  
 Liszt Franz 86, 87, 121  
 Locateli! Pietro Antonio 131  
 Lope de Vega 31  
 Lotti Antonio 70  
 Ludwik XIV, król francuski 35, 42, 43, 97  
 Lully Jean-Baptiste 21, 40, 42, 48, 50, 63, 73, 105, 111, 147  
 Luxborough Henrietta 93  
  
 Mahler Gustav 121  
 Mainwaring John 16, 31, 33, 37, 40, 41, 53  
 Maksymilian Hanowerski 44  
 Marcelli (rodzina) 65  
 Marcello Benedetto 38, 71, 74  
 Marpurg Friedrich Wilhelm 25  
 Masson Paul-Marie 146  
 Matei Filippo 64  
 Matteis Niccolo 52  
 Mattheson Johann 11, 12, 20, 22, 24—27, 28, 30 , 31, 33 , 34 , 41, 58, 61, 94, 109, 117, 118, 141  
 Medyceusze 34, 35, 36  
 Meinardus Ludwig Siegfried 24  
 Mendelssohn-Bartholdy Felix Jakob Ludwig 97  
 Mennicke Carl 124, 128  
 Merlini Annibal 36  
 Metastasio Pietro (Trapassi Pietro) 20  
 Michael Tobias 11  
 Michaelsen Johanna Fryderyka — zob. Floerchen Johanna Fryderyka  
 Michał Anioł (Michelangelo Buonarotti) 47, 72  
 Miller James 79  
 Milton John 79, 80  
 Mimo (Domenico Scarlatti) 37  
 Mizler Lorenz Christoph 24  
 Monnet Jean, wydawca 146  
 Montagnana Antonio 100  
 Montagu Edward 82  
 Montaigne Michel Eyquem de 43



- Moreli Thomas 81, 82, 84, 85  
 Mozart Wolfgang Amadeus 23, 33,  
 50, 54, 69, 71, 72, 86, 95, 105, 107  
 Muffat George 131  
  
 Neefe Christian Gottlob 15  
 Neisser Arthur 44, 45  
 Newcastle Thomas Holies, ksią-  
 że 60  
 Niccolini (Grimaldi, Niccolo) 53  
  
 Ombreuse Eleonore d' 43  
 Ottoboni Pietro, kardynał 38, 39,  
 41, 125  
  
 Palestrina Giovanni Pierluigi da  
 49, 93  
 Panfili Benedetto, kardynał 39  
 Parry Charles Hubert 62  
 Päsler Karl 12  
 Pasquinl Bernardo 38, 39, 116  
 Pepusch Johann Christoph 53, 66,  
 72, 77  
 Pepys Samuel 144  
 Pergolesi Giovanni Battista 68,  
 103  
 Pirro André 17, 28, 29  
 Pistocchi Francesco Antonio 16  
 Piva Gregorio (Agostino Steffa-  
 ni) 47  
 Pohl Richard 86, 144  
 Pope Alexander 56, 59, 67, 113  
 Porpora Nicola Antonio 65, 70,  
 71, 72, 113  
 Postel Christian 20, 23, 30  
 Prévost d'Exilés Antoine-François  
 73, 92  
 Prévost Mlle 73  
 Protico (Bernardo Pasquini) 38  
 Provenzale Francesco 48, 105  
 Purcell Henry 49—51, 55, 110, 111  
  
 Quercia Jacopo della 72  
  
 Rafael (Rafaelo Santi) 15, 114  
 Rameau Jean-Philippe 41, 45, 65,  
 67, 73, 119, 125, 128  
 Raugel Félix 87  
 Reggio Pietro 52  
 Reiser Anton 20  
 Rembrandt Harmenszoon van  
 Rijn 85, 94  
  
 Reumont 33  
 Reyher Paul 59  
 Rich John 72, 73, 85  
 Riemann Hugo 45, 48, 80, 128  
 Robinson Percy 86  
 Robiony 33  
 Rochlitz Johann Friedrich 86  
 Rolland Romain 5, 45, 87  
 Roseingrave Thomas 93  
 Rosenmüller Johann 11  
 Roubillac (Roubilliac) Jean-Fran-  
 çois 75  
 Rousseau Jean-Jacques 63, 73  
 Ruspoll Francesco Maria 38  
 Ryszard I Lwie Serce, król  
 angielski 67  
  
 Saint-Saëns Charles-Camille 111,  
 112  
 Salle Marie 73  
 Sandberger Adolf 44, 48  
 Santi Giovanni 15  
 Sappi 39  
 Scarlatti Alessandro 35, 37, 38, 39,  
 40, 47, 48, 52, 62, 63, 99, 116, 117  
 Scarlatti Domenico 37, 39, 61  
 Scheibe Johann Adolf 141  
 Schering Arnold 131, 138  
 Schiedermair Ludwig 45  
 Schmidt H. 24  
 Schmidt (Smith) Johann Chri-  
 stoph, ojciec 59, 85, 104, 125  
 Schmidt (Smith) Johann Chri-  
 stoph, syn 59  
 Schoelcher Victor 40, 54, 80, 82,  
 92  
 Schott 23  
 Schubart Christian Friedrich Da-  
 niel 127  
 Schumann Robert 86  
 Schütz Heinrich 10, 11, 19, 33, 48  
 Seiffert Max 11, 12, 29, 32, 116,  
 117, 119, 122, 129, 130  
 Séré de Rieux 42, 68, 146  
 Shakespeare William 98  
 Shenstone William 93  
 Sheridan Richard Brinsley 126  
 Siface Giovanni Francesco 52  
 Smollet Tobias 80, 83  
 Spitta Julius August Philipp 29  
 Stanesby 125

- Steffani Agostino 41, 43, 44—47,  
 48, 49, 54, 99, 105  
 Stradella Alessandro 96  
 Strauss Richard 98  
 Streatfeild Richard Alexander 34,  
 36, 41, 121, 125  
 Strunck (Strunck) Nicolaus Adam  
 12  
 Stuartowie (rodzina) 51, 56, 59  
 Swieten Gotfried van 86  
 Swift Johnathan 56, 67  
  
 Tarquini Vittoria 36  
 Tasso Torquato 114  
 Tattenbach, hrabia 44  
 Taylor Sedley 11  
 Telemann Georg Philipp 18, 27,  
 34, 48, 58, 103, 129  
 Terpandro (Alessandro Scarlatti)  
 38  
 Tesi Vittoria 36  
 Theile Johann 19  
 Thomas Günther 11  
 Thomasius Christian 17  
 Thornhill James 24  
 Tolland, ksiądz 43  
 Torchi Luigi 61, 62  
 Torelli Giuseppe 16  
 Tunder Franz 28  
 Tyers Jonathan 75, 144  
  
 Valdrighi Luigi Francesco 61  
 Viéville Lecerf de la 22, 42, 62,  
 63  
 Vinci Leonardo 65, 68, 96, 103  
 Vitali Giovanni Battista 52  
 Vivaldi Antonio 131, 132  
 Vogler Georg Joseph 127  
 Voigt F.A. 21  
 Volbach Fritz 11, 17, 98, 125, 126,  
 127, 128, 129, 130  
 Voltaire (Wolter; François-Marie-  
 -Arouet) 53  
  
 Wagner Richard 24, 112  
 Walpole Horace 66, 80  
 Walsh John, wydawca 53, 76, 117,  
 122, 140, 144  
 Weitzmann Karl Friedrich 116  
 Werner Gregorius Joseph 131  
 Wolfenbüttel Bressand de 20  
 Wustmann Rudolf 104  
 Wyche John 27  
  
 Zachow Friedrich Wilhelm 11,  
 12, 13, 14, 18, 19, 58  
 Zofia Dorota Brandenburska 48  
 Zofia Karolina Hanowerska,  
 księżniczka 15  
 Zofia Hanowerska, księżna 15, 43,  
 45, 56

## ILUSTRACJE W TEKŚCIE

Georg Friedrich Haendel. Miedzioryt W. Bromleya wg portretu T. Hudsona, 1748—49; przed s. tytułową

Po s. 16:

Georg Haendel, ojciec kompozytora, ok. r. 1690. Miedzioryt J. Sandrarta wg B. Blocka

Halle. Akwaforta Ch.M. Rötha wg G.A. Gründiera, r. 1749

Johann Mattheson. Mezzotinta J.J. Haida wg portretu Wahlla

Haendel. Portret olejny J. Thornhilla

Hamburg. Miedzioryt, XVII/XVIII w.

Rzym. Akwaforta Montagu, XVIII w.

Haendel. Mezzotinta C. Turnera wg portretu W. Hogartha, r. 1724

Domenico Scarlatti. Miedzioryt A. Wegera

Wenecja. Obraz olejny F. Guardiego (fragment), XVIII w.

Po s. 64:

Agostino Steffani. Rysunek H.E. von Wintera

Hanower. Miedzioryt XVII/XVIII w.

Londyn. Akwaforta, XVIII w.

Dom Haendla na Brook Street w Londynie

Jerzy I Hanowerski. Miedzioryt G. Vertue wg portretu G. Knellera, r. 1715

Henry Purcell. Portret olejny G. Knellera

Giovanni Battista Bononcini. Portret olejny D. Hogartha (?)

Koncert w ogrodach Vauxhall. Akwatinta F. Jukesa wg Rowlandsa, r. 1785

Adolfo Hasse. Miedzioryt L. Zucchiego wg obrazu P. Rotarięgo

Teatr Covent Garden w Londynie. Akwaforta W. Hogartha

Po s. 144:

Haendel. Miedzioryt E. Hardinga wg portretu Dennera, ok. 1727

*Flawiusz*. Akt III, scena 4; Senesino — Guido, Cuzzoni — Emilia, Berenstadt — Flawiusz. Karykatura J. Vanderbanka, ok. r. 1723

Próba chóru. Karykatura W. Hogartha  
Haendel. Miedzioryt J. Houbrakena, r. 1738  
Mesjasz. Fragment autografu partytury  
Francesca Cuzzoni. Miedzioryt, XVIII w.  
Faustyna Bordoni-Hasse. Miedzioryt, XVIII w.  
Londyn z czasów Haendla. Muzyka na wodzie  
Testament Haendla. Pierwsza strona autografu  
Postać Haendla z grobowca w Westminster Abbey. Rzeźba  
L.-F. Roubiliaca, r. 1760

## SPIS TREŚCI

Przedmowa do pierwszego wydania . . .	5
Życie . . . . .	<i>f</i>
Estetyka i dzieło . . . . .	89
Uwagi ogólne. . . . .	91
Opery. . . . .	98
Oratoria. . . . .	107
Kompozycje klawesynowe i organowe . .	115
Muzyka kameralna. . . . .	121
Muzyka orkiestrowa. . . . .	124
	148
Bibliografia . . . . .	152
Spis ważniejszych utworów Haendla . . . .	157
Indeks osób . . . . .	1 R 9
Ilustracje w tekście . . . . .	