

RUDOLF PEČMAN (BRNO)

## OKOUZLENÝ POUTNÍK

### Händel v Itálii 1706—1710

Na začátku 18. století, kdy Händel navštívil poprvé Itálii, vládla hudebnímu životu země tři města: Řím, Benátky a Neapol. Velmi pronikavě je charakterizuje Schützův žák Christoph Bernhard (1627—1692) ve své učebnici zpěvu.<sup>1</sup> Hudební odlišnost je pozoruhodná a je možno ji charakterizovat podle způsobu zpěvu. V Římě se zpívá „alla Romana“, a to podle tradičního způsobu interpretace, jak se uchovávala ve sborové a chrámové hudbě. Je třeba zpívat prostě, zpěvák nechť nepovažuje interpretaci za projev svého vlastního nitra; jeho výraz je objektivitující a vychází ze sborového projevu. Tento „cantar alla Romana“ je naproti protipólem neapolského způsobu zpěvu, jež Bernhard nazývá „cantar d’Affetto“ nebo „alla Napoletana“; neapolské villanelly a kantóny vycházejí z přirozeného projevu lidového zpěvu rolníků, lodníků a rybářů — usilují o výraz niterného citu. Mezi oběma způsoby zpěvu, římským a neapolským, žije zpěv benátský, označovaný jako „cantar passagiato“. Tento „přechodný zpěv“ vychází z následujícího principu: sólistický projev tohoto zpěvně umírněného výrazu roste ze sborového zpěvu, je to jakýsi ozvláštněný zpěv, jenž dbá výrazu — i když ne bezvýhradně — a podřizuje jej důsledně zákonitostem hudebním. Pěstuje rétorické figury, jimiž vyjadřuje výraz nitra . . .

Obecná charakteristika italského zpěvu, jak ji uvádí Bernhard, platila plně i pro začátek 18. století, kdy Itálii navštívil Georg Friedrich Händel. Teoreticky hodně toho věděl o italské hudbě, ale toužil ji poznat v prostředí, v němž vznikala a žila. Vstoupil na půdu Itálie v době, kdy Řím byl strážcem tradice a církevní hudby — Neapol pak naproti tomu byla městem horujícím pro vše nové a strhujícím na sebe zájem tím, že v ní žili hudebníci bezprostřední muzikálnosti, kteří stále čerpali ze zdrojů lidové hudebnosti. Benátky tehdy byly místem, kde se soustřeďoval hlavní proud vývoje tehdejší italské opery, v níž pěvci umělecky tlumočili lidské afekty ušlechtilé a s vhodnou mírou vkusu.

---

<sup>1</sup> Bernhardův text vydal Joseph Müller-Blattau, *Die Kompositionslehre H. Schützes* (Skladebná nauka H. Schütze), Lipsko 1926.

Händel chtěl navštívit hlavně tato tři střediska italského hudebního a operního umění. Nepřišel do Itálie jako její bezprostřední obdivovatel; byl příliš Němcem, než aby mu italská hudba učarovala v plné míře. Mainwaring sděluje,<sup>2</sup> že italskou hudbu považoval Händel ještě v Hamburku<sup>3</sup> za něco průměrného. Podle jeho mínění jsou anděly ti pěveční interpreti, kteří z ní dovedou udělat příjemnou záležitost. Přezíravost k hudební a operní Itálii byla motivována, jak se domníváme, přílišným vědomím vlastní umělecké mimořádnosti. Víme, že italská hudba nebyla Händelovi cizí, vždyť ji pěstoval již u Zachowa a v době stálých styků s berlínským dvorem. Avšak rozhodující pro jeho odchod do Itálie byl styk s toskánským princem Giovannim Gastonem de' Medici, který se s Händelem setkával v Hamburku v době jevištních úspěchů jeho *Almiry*.<sup>4</sup>

Princ byl vášnivým obdivovatelem hudby své vlasti. Nemohl pochopit, proč velký Händel nepociťuje při jejím poslechu bezvýhradně nadšené chvění ve svém nitru. Několikrát si prý princ postěžoval, že Händel není osobně znám význačným italským umělcům. Ostatně ani oni dosud neznají jeho — a Händel vůbec málo dosud chápe italskou hudbu. Mezery v Händelových znalostech vyplňoval princ již v Hamburku tím, že mu dal k dispozici svou bohatou sbírku nejlepších italských hudebnin — a posléze na mladého skladatele naléhal, aby se s ním vypravil do Itálie. Jen tam může Händel poznat italské umění a umělce v plné velikosti.

Nemáme sice přímých dokladů pro tvrzení, že to byl právě princ Giovanni Gaston Medicejský, který Händela přece jen přemluvil k cestě do Itálie, ale přijímáme je jako nejvýše pravděpodobné.

Nepodařilo se dosud stanovit přesnou chronologii Händelovy cesty do Itálie. Jisto je, že tam odejel někdy *na podzim 1706* a pobyl v této zemi hudby a opery *do jara 1710*. Nevíme však přesně, jak střídal své pobyty v jednotlivých městech. Dá se předpokládat s největší pravděpodobností, že zimu 1706/07 strávil ve Florencii. V lednu 1707 přijel do Říma, kde žil umělecky a společensky až do října; byl tu ve styku s kardinálem Carlem Colonnou, kardinálem Benedetem Panfilim a kardinálem Pietrem Ottobonim, na jejichž dvorech umělecky vystupoval. Na dvoře knížete Francesca Ruspoliho se zúčastňoval společenských setkání, která vešla do historie pod názvy *accademia* nebo *conversatione*; byly to vznešené společensko-umělecké podniky, na nichž se provozovala hudba, přednášely básně — a hodně se na nich diskutovalo o umění. Ve vysoké společnosti se Händel tehdy seznámil mimo jiné s Arcanagem Corellim, Alesandrem a Domenikem Scarlattiovými, ale také s Agostinem Steffaním,

<sup>2</sup> *Georg Friedrich Händels Lebensbeschreibung von John Mainwaring, übersetzt von Johann Mattheson* (Popis života G. F. Händela od Johna Mainwaringa, přeložil Johann Mattheson), Hamburg 1761. Nově vydali Hedwig a E. H. Mueller von Asow, Vídeň 1949, str. 37 a na dalších místech.

<sup>3</sup> Händel tu působil v letech 1703—1705.

<sup>4</sup> *Almira: Der in Kronen erlangte Glücks-Wechsel, oder: Almira, Königin von Castilien* (Šťastná záměna mezi korunovanými hlavami aneb Almira, královna z Kastilie). Premiéra se konala v Hamburku 8. ledna 1705 v divadle Theater am Gänsemarkt. Jde o první Händelovu operu vůbec. V Baseltově Seznamu děl G. F. Händela (Bernd Baselt, *Verzeichnis der Werke Georg Friedrich Händels*, Händel-Jahrbuch, roč. 25, 1979, str. 15) má opera označení HWV 1.

kteřý pobýval v Římě od října 1708 do dubna 1709 jako vyslanec kurfiřta hannoverského.

Zdá se, že v říjnu 1707 se Händel odebral do Florencie na kratší dobu, neboť na podzim tam byla uvedena jeho opera *Rodrigo*, HWV 5, vytvořená v Římě a snad dokončená ve Florencii na italské libreto *Vincer se stesso è la maggior vittoria* (Přemožitel sebe sama aneb Větší vítězství). Dříve byla tato opera datována rokem 1709. Dnes, kdy bylo nalezeno libreto k tomuto dílu,<sup>5</sup> opravujeme rok premiéry na 1707 (podle datování v libretní knížce) a vyslovujeme oprávněnou domněnku, že k ní došlo na soukromém provedení v paláci Pitti. Je třeba jen litovat, že z Rodriga se dochovaly jen hudební fragmenty, takže si nemůžeme učinit obraz o díle jako celku.

Od konce února 1708 do dubna téhož roku se s Händelem opět setkáváme v Římě. Působí tu v paláci Bonelliho a rozvíjí skladatelskou činnost pro knížete Ruspoliho. V té době Händel dokončuje řadu kantát a připravuje se na premiéru svého oratoria *La Resurrezione* (Vzkříšení), HWV 47, která se uskuteční o velikonoční neděli (8. dubna) 1708 v Bonelliho paláci. Udivuje, že dílo bylo nastudováno během pouhých tří zkoušek. Provedení bylo soukromé. Do palácových prostor přijeli vznešení hosté, kteří byli s úrovní oratoria zřejmě velmi spokojeni, neboť si vyžádali jeho reprízu o velikonočním pondělí 9. dubna.

V květnu až červenci 1708 je doložen Händelův pobyt v Neapoli. Podnětem k jeho odchodu z Říma byla skutečnost, že kníže Francesco Ruspoli, pro něž Händel pracoval, opouští tehdy Řím a odebrá se na své venkovské sídlo ve Vignanellu. Händel využívá této příležitosti k návštěvě nejjíznější rezidence italské hudby. Věnuje se v ní hojně kompozici kantát, z nichž nejvýznamnější je první znění jeho „serenády“ *Acis, Galatea, e Polifemo* (Acis, Galatea a Polyfém), HWV 72, přepracované později v Londýně a patřící k Händelovým nejvýznamnějším dílům;<sup>6</sup> první italské znění této skladby, dokončené 16. června 1708, mělo premiéru za skladatelovy přítomnosti, a to v Neapoli 19. července téhož roku na svatbě vévody Duca d'Alvito.

Po 19. červenci nacházíme G. F. Händela opět v Římě u Francesca Ruspoliho, jehož palác pak mladý skladatel opustí 12. září 1708. Není známo, zda tímto datem končí Händelova činnost pro Ruspoliho. Víme však, že v té době Händel horečně tvořil jednu kantátu za druhou. Jako by se připravoval na svou pozdější činnost operního a oratorního skladatele. Hodně se tehdy naučil, pronikl do tajů italského recitativu a melodiky, objevil krásu italského zpěvu. Některé z jeho kantát byly provedeny v Římě.

Händelovští biografové zaznamenávají v březnu 1709 skladatelův pobyt na medicejském dvoře ve Florencii a vyslovují domněnku, že 29. téhož měsíce řídí skladbu svého tvůrčího rozvoje, kantátu *Il Pianto di Maria* (Mariin pláč), HWV 234, v hudbymilovném městě Sieně. Byla tam tehdy provedena o Velkém pátku.

<sup>5</sup> Reinhard Strohm, *Händel und seine italienischen Operntexte* (Händel a jeho italské operní texty), *Händel-Jahrbuch*, roč. 21/22, 1975/1976, str. 101–159.

<sup>6</sup> Rudolf Pečman, *Acis a Galatea*. Kapitola z knihy téhož autora, *Händel a Bach*, Brno 1971, str. 25–31.

V listopadu 1709 opouští Händel Florencii. Starý kníže Ferdinando de' Medici mu napíše doporučující list pro tyrolského guvernéra Carla Philippa z Neuburgu. Händel, který se chce vrátit do Německa, má v úmyslu zastavit se též v Innsbrucku. Ale povinnosti ho vedou nejprve do Benátek, kde se má uskutečnit premiéra jeho opery *Agrippina*, HWV 6; v Teatro San Giovanni Crisostomo má takový úspěch, že se dočká ode dne premiéry — 26. prosince — celkem sedmadvaceti provedení během sezóny. Je to první opera, která Händela opravdu proslaví, neboť 23. října 1718 je uvedena v Hamburku, když už předtím slavila úspěch při premiéře neapolské 15. února 1713. Německy ji pozná Vídeň roku 1719.

Do Innsbrucku, který je pro něho pouhou přechodní stanicí, odjíždí Händel z Benátek pravděpodobně v březnu 1710. Dne 16. června bude jmenován kapelníkem kurfiřta Jiřího Hannoverského. Epizoda v Hannoveru bude pro něho jen odrazovým můstkem pro budoucí město jeho trvalého působení, totiž pro Londýn.

Doba, kdy Händel vstupuje na půdu Itálie, není obzvlášť příznivá. Válka o španělské dědictví je v plném proudu; princ Eugen stráví zimu 1706 s celým svým štábem v Benátkách. I to snad byl jeden z důvodů, proč Händel volil nejprve Florencii jako prvé místo svého italského pobytu. Přijal nabídku prince Giovanniho Gastona Medicejského a poznal hudební život velkovévodského dvora, kde se setká s následníkem trůnu, princem Ferdinandem. Ferdinandovým hudebním poradcem byl Alessandro Scarlatti. Je u něho ve vážnosti, ale jednou, 2. dubna 1706, mu Ferdinand bezostyšně napíše, že jeho skladatelský styl je příliš učený a že by měl psát lehčí a pokud možno radostnější hudbu. Tato podrobnost z Ferdinandova života odhalí jeho uměleckou povrchnost. Od Ferdinanda, který se vnitřně odkláněl od vážného umění, nemohl ani Händel ničeho čekat. Proto také drží se na jeho dvoře spíše v ústraní, ale o to více studuje ve Florencii, kolébce opery, vokální hudbu a zpěvní styl interpretů. Sám hodně komponuje, zvláště kantáty. Své zkušenosti promítne do pozdější kantáty *La Lucrezia* (Lukrécie), HWV 145 (1709), která vzbudí i Matthesonův zájem; napíše o ní ve své Škole generálbasu (*Große Generalbaß-Schule*) roku 1731, že byla „*zwar nicht gedruckt, aber in vieler Leute Händen und sehr bekannt*“ (tj. že „sice nebyla tištěna, ale byla v rukou mnoha lidí, a byla velmi známá“). Händel ji věnuje první zpěvačce toskánského dvora, Lucrezii d'André, zvané Carò. V díle se objeví vášnivé tóny. Pokořená Lukrécie volá věčné bohy, aby pomstili její zneuctění, jehož se dopustil Sextus Tarquinius. Avšak bohové ji nevyslyší. Proto se obrátí k vládčům podsvětí; sama k nim sestoupí do tartaru, neboť odtud chce vykonat své dílo pomsty... V *Lukrécii* Händel sice dosud plně nezvládl všechny zrádné zátočiny italského jazyka a hudby, avšak projevil se jako skladatel, který dovede na malé ploše vyjádřit silné lidské afekty. Již Mattheson<sup>7</sup> si povšiml, že Händel v *Lukrécii* prohloubil své modulační mistrovství, pohybující se v rovině na svoji dobu značně odvážné.

V Římě mohl Händel pracovat soustavněji než ve Florencii. Poznal

<sup>7</sup> Johann Mattheson, *Große Generalbaß-Schule*, 2. vydání, Hamburg 1731, str. 355.

v něm bohatství chrámové kompozice. Pravá opera byla tehdy v tomto městě zakázána, a začali ji tam provozovat až roku 1709. Kostelní a komorní hudba tu však dosahovala svého vrcholu. Nebyla Händelovi vzdálená, vždyť mu ji přibližoval již v Halle jeho učitel Zachow! Některé Zachowovy chrámové skladby hovoří obdobnou řečí jako díla římských skladatelů v době Händelova příchodu do Říma. Tak tedy právě v Římě mohl Händel pokračovat v rozvíjení slohu, jemuž se naučil již ve svém rodišti. Psal tehdy v Římě nejednu duchovní skladbu, ale chrámová tvorba nestala se hlavním předmětem jeho kompozičního zájmu. Do vznešené římské společnosti pronikl nejprve jako vynikající varhaník a hráč na cembalo. Na varhany hrál v jednom z největších římských chrámů, v bazilice S. Giovanni in Laterano. Vzbudil živý ohlas. Ve Valesiově deníku, uloženém v římském Archivio Storico Capitolino, čteme dne 14. ledna 1707 o Händelově vystoupení, že tento „Il Sassone“ — vynikající hráč na cembalo a skladatel — prokázal svou zručnost a vzbudil všeobecný údiv.

Podnětný byl pro Händela mimo jiné pobyt v domě kardinála Pietra Ottoboniho. Tento papežův synovec byl nadmíru bohatý a slynul velkou láskou k uměním všeho druhu, zejména však k hudbě a básnictví. Neméně si vážil i umění výtvarných, neboť měl jednu z nejkrásnějších sbírek z oblasti malířství a plastiky. Ottoboni shromáždil kolem sebe nejlepší římské duchy ve známé *Arcadii*. Původně to byla společnost literátů, kterou založila roku 1690 královna Kristina. Avšak roku 1706, krátce před Händelovým příchodem do Říma, byli do *Arcadie* přizváni tři hudebníci. Ottoboni stanovil, že každý z členů bude mít básnický vyznívající pseudonym. Tak například Bernardo Pasquini (1637—1710) byl nazýván „Protico Azetiano“, Alessandro Scarlatti (1660 až 1725) se přejmenoval na „Terpandra“ a Ancangelo Corelli (1653 až 1713) přijal jméno „Arcolomeo Erimanteo“. Hudba byla tedy roku 1706 zrovnoprávněna v *Arcadii* s ostatními svobodnými uměními. Händel nebyl do *Arcadie* přijat jen proto, že dosud nedosáhl předepsaného stáří dvacetitýř let; zúčastňoval se však řady jejich podníků a pravidelně se stýkal s jejími členy. Z hudebníků dosáhl Bernardo Pasquini již kmetského věku; patřil k nejvýznačnějším římským a vůbec italským varhanním a klavírním skladatelům. Styku s jeho uměním vděčí Händel za prohloubení gracióznosti svého výrazu a za zjasnění svého nástrojového zvuku v komorních skladbách. U Corelliho poznal pravou italskou houslovou melodiku, v níž se šťastně spojuje bohatá tradice s novými technickými a výrazovými výboji. Corelli jej zaujal také jako prvořadý houslista své doby. Oceňoval jeho přínos do vývoje houslové hry. To však nezabránilo tomu, aby Corelliho jednou veřejně pokáral.

V dubnu 1707 hrál Corelli part prvních houslí v Händelově oratoriu *Il Trionfo del Tempo* (Triumf času), HWV 46a. V předehře Händel použil tečkovaných rytmů (v jejím pomalém úvodu), a to podle vzoru Lullyho. Corelli interpretoval italským způsobem, tj. zřejmě ne dosti výrazně hrál tečkovaný rytmus. Händel vzplanul, přerušil provedení, vytrhl Corellimu housle z rukou a začal mu sám předehrávat, jak asi by měl „zaostřit“ svůj rytmus. Pokořený houslista Corelli se zachoval vznešeně, neboť bez stopy zloby odpověděl Händelovi: „*Ma, caro Sasso-*

*ne, questa Musica è nello stile Francese, di ch'io non m'intendo.*<sup>8</sup> Tato epizoda je jednak dokladem toho, že Händel vyžadoval výraznou interpretaci rytmické složky svých skladeb, jednak také toho, jak výlučně italský byl způsob Corelliho houslové interpretace, který přenášel pak i do svých skladeb (concerti grossi, sonáty) a jímž později působil na samotného Händela, když v Anglii s úspěchem vytvořil podle Corelliho vzoru svá *Concerti grossi*.

Oratorium *Triumf času* má nevšední význam pro Händelův další umělecký vývoj. Text k němu napsal kardinál Benedetto Panfili, hudební znění Händel později přepracovával, jak možno vidět z neúplného autografu (Cambridge, Fitzwilliam Museum) a z autografních doplňků v muzeu londýnském (The British Library). Základní idea díla je takřka osvícenská; Panfiliho text vypovídá o tom, že čas (ve smyslu věčnosti) a pravdu je třeba hodnotit výše než pomíjivou zábavu, než uplyvající krásu mládí. Hudebně je *Triumf času* zajímavý tím, že v něm Händel bohatě vyjadřuje protichůdné afekty a s přemírou využívá v nástrojové složce koncertantního živlu. Jedna z nástrojových skladeb v tomto oratoriu, nesoucí titul *Sonata*, exponuje uprostřed prvního dílu *Triumfu času* v přebohaté míře koncertantní varhany. Nic nevádí, že osobitý Händelův skladebný sloh se tu teprve formuje. V melodické složce zaslechneme tu Keisera, onde Alessandra Scarlattiho; nástroje jsou v oratoriu vedeny podle Corelliho vzoru. Händel cituje sám sebe, neboť využívá své hudby z opery *Almira*, HWV 1.

Z Händelova italského kalendáře vybíráme dále jeho pobyt v Neapoli. Přichází tam roku 1708, ve stejnou dobu jako Alessandro Scarlatti, s nímž už navázal přátelství. Scarlatti se v Neapoli stal prvním varhaníkem dvorní kapely a později jejím uměleckým vedoucím. Zároveň převzal vedení konzervatoře Sv. Onofria. Byl jedním z nejpronikavějších skladatelských zjevů italské hudby a opery. Händel se od něho mnoho naučil zejména v oblasti opery.

Do Neapole přijížděl Händel s doporučeními římské *Arcadie*, která mu otvírala dveře předních paláců. Duca d'Alvito, stejně jako neapolský vícekrál kardinál Vincenzo Grimani, mu byli nakloněni. Vzdělaný Grimani byl spisovatelsky a umělecky nadán a patřil k předním mecenášům své doby. Pocházel z Benátek, kde se stal majetníkem divadla S. Giovanni di Crisostomo. Tím si vysvětlujeme, proč *Agrippina*, nová opera G. F. Händela, ke které napsal Grimani libreto, zazněla poprvé v Benátkách.

Věnujme jí nyní stručně pozornost.

Händelova a Grimaniho tříaktová opera *Agrippina*, HWV 6, patří k semiseriálnímu typu. Její neplný autograf je uložen v British Library Britského muzea v Londýně. K dispozici je dále několik dobových opisů, například v hudebním oddělení Rakouské národní knihovny (Österreichische Nationalbibliothek) ve Vídni nebo ve Fitzwilliam Museum v Cambridge. Nejnovější výzkumy ukazují, že alespoň část díla komponoval

<sup>8</sup> John Mainwaring, op. cit., str. 45—46. „Avšak, drahý Němče (caro Sassone), tato hudba je psána ve francouzském slohu, kterému já nerozumím.“

Händel již v Římě. Z italského pramene<sup>9</sup> se dovídáme, že *Aprippina* byla 441. operou uvedenou v Benátkách. V samotném Teatro S. Gio. Crisostomo stála v pořadí na 56. místě. Značný počet provedení (27) v době karnevalu 1710 svědčí o tom, že to byla první opravdu proslavená a plně úspěšná Händelova operní práce. Z libreta vydaného v Benátkách u Marina Rosettioho (1709) je možno se poučit o obsazení premiéry. Tak například *Claudia* zpíval Antonio Francesco Carli, *Agrippinu* Margharita Durastantiová, *Nerona* Valeriano Pellegrini zvaný Valeriano a *Poppaeu* Diamante Maria Scarabelliiová.

Děj opery se odehrává v letech 41—54 našeho letopočtu za vlády císaře Klaudia. Zpracovává výsek dějin klaudijsko-juliánské dynastie. Libreto staví většinou na jevištních akcích historických osob. Poppaea byla manželkou Ottonovou (zosnovala svůj únos s milencem Rufiem Crispinem); Nero se zamiloval do této krásné a ctižádostivé ženy a jejího manžela Ottona odvelel do Lusitánie (dnes Portugalsko a část západního Španělska). Otton, který se později sám stal císařem, zemřel sebevraždou. Neronova matka Agrippina otráвила Klaudia a dala prohlásit Nerona císařem. Nero pojal za manželku Octavii, později Poppaeu. Octavii zavrhl. Historie mu přičítala založení požáru Říma. Nelítostný byl jeho postoj vůči prvním křesťanům. Posléze prchá z Říma a umírá vlastní rukou.<sup>10</sup>

Vincenzo Grimani poskytl Händelovi typicky benátské operní libreto. Jde o kus plný intrik, nevyslyšené a vášnivě lásky i nenávisti. Řada árií a vůbec celý vývoj děje počítá s častými převleky partnerů, což se v té době zvláště libilo publiku. Grimani neváhá aktualizovat svůj text četnými satirickými narážkami, jimiž odsuzuje vládychtivou tyranii. Händel, který se zabýval neronovskou látkou již ve své rané opeře z doby hamburského působení,<sup>11</sup> ji nepojímá vážně — jako tehdy v Hamburku —, nýbrž polovážně. To znamená, že bohatě hudebně využívá všech možností k tomu, aby hudební satirou zesměšnil jednotlivé jevištní postavy svého „dramma per musica“. V *Agrippině* vytvořil svou první „zábavnou“ operu, v níž staví křivé zrcadlo představitelům vládnoucí aristokracie. Z Händela hudebníka a hudebního dramatika se naráz stal také společenský kritik. Jeho hudební výraz osciluje mezi „vážnými“ a „komickými“ postupy takřikajíc na ostří nože. Ač mu jde mnohdy o satiru, nikdy ji nedožene k tónům vyslovené buffózním. Z pozdějšího vývoje víme, že Händel se častěji zmocňoval svých operních látek semiseriálním způsobem, že však nikdy nesáhl k buffě. Ryzí divadelní komičnost mu byla vzdálená.

Ač Händel zkomponoval před *Agrippinou* již pět oper,<sup>12</sup> ukazuje se až

<sup>9</sup> Anonymus, *Le Glorie della Poesia, e della Musica* (Sláva poezie a hudby), Benátky 1730, str. 158.

<sup>10</sup> Rudolf Pečman, *Nero jako hudebník*. Opus musicum IV, 1972, č. 4, str. 109—111.

<sup>11</sup> *Die durch Blut und Mord erlangte Liebe, oder: Nero* (Láska krví a vraždou dosažená, aneb Nero), HWV 2. Premiéra Hamburg 25. února 1705, Theater am Gänsemarkt. Faksimile libreta Friedricha C. Feustkinga k této opeře otiskáno v *Händel-Jahrbuch* 23/1977, str. 69—133.

<sup>12</sup> Uvádíme je podle zkrácených titulů: *Almira*, HWV 1 (prem. 1705); *Nero*, HWV 2 (1705); *Florindo*, HWV 3 (1708), *Daphne*, HWV 4 (1708), *Rodrigo*, HWV 5 (1707).

v této nové grimaniovské jako tvůrčí typ skladatele, který se vyrovnává s tradiční operní formou své doby. Nově pojímá jednotlivé postavy své *Agrippiny*, má k nim — novodobě řečeno — odcizený vztah. Především exponuje obě ženské protihráčky, Agrippinu a Poppaeu, strhává škra-bošku starému aristokratickému divadlu a otevírá bránu novému typu divadla měšťanského. Předpokladem pro nový postoj G. F. Händela byl půdorys benátského typu opery, na jejíž afinitu k lidově pojatým strukturám *comédie dell'arte* si stěžoval například libretista Apostolo Zeno, strohý zastánce vážného typu opery a operního libreta.<sup>13</sup> Händelův satirický spár nalezl ve světě benátského operního divadla plodnou půdu ke svým zcizovacím záměrům. Mladý umělec spojil podněty měšťanského divadla, které vstřebal v Hamburku, se světem opery benátské. Vědomě nebo nevědomě nastoupil cestu ke komické opeře, které nikdy nedosáhl. Avšak v *Imeneovi*, HWV 41 (1738), dovršil toto své úsilí, stejně jako předtím v mistrném *Xerxovi*, HWV 40 (t. r.). Typ *operý semiseria* pojal jako bezprostřední předstupu opery komické.

Tendence ke komicnosti se u Händela projevuje jeho afinitou k drobným, scénicky podmíněným formám, k využití tanečních, lidově znějících motivů, rytmů a melodií. Händel vytváří detailní tónomalebné efekty, jimiž podpoří své duchaplné scény ze života vysoké aristokracie bez masky. Mnohdy sáhne k principu tzv. *operní parodie*, to znamená, že v jiném osvětlení cituje své vlastní árie z jiných děl.<sup>14</sup> Jiné z árií *Agrippiny* využil ve svých pozdějších dílech. Jedno je však charakteristické: Händel podřizuje svou hudbu jevištnímu dění a charakteru jednotlivých postav. Diskrepance mezi chtěním a činy dramatických postav je u Händela transparentní. Tím dosahuje Händel, mistr jevištní ironie, plně působivé jevištní pravdy. V *Agrippině* rezignoval na hlubokomyslnou melodiku, na vystižení tíživých afektů. Vše, doslova vše dal do služeb jevištního účinku, jenž roste mimo jiné i z konverzačního pojetí dialogů. Je zajímavé, že například Nerona netraktuje jako hrůzostrašného diktátora, jak jej charakterizuje Suetonius,<sup>15</sup> nýbrž jako takřka degenerovaného, slabého vládce, který je dětinsky umíněný a leckdy nechápavý. Neronovu dětinskost charakterizuje Händel rytmy italské lidové hudby, například *barkarolou* nebo *sicilianou*. Nero vyjadřuje závažné myšlenky, ale hudba, která je stylizuje, je naivně lidová. A výsledek? Působivý, podivuhodně *moderní* výraz, který nás tak zaujal o hallské premiéře *Agrippiny* 5. června 1980 v dramaturgické úpravě

---

Podrobněji o operách G. F. Händela viz v *Händel-Handbuch* (vyd. Walter Eisen & Margret Eisen), díl I.: *Thematisch-systematisches Verzeichnis: Bühnenwerke* (Tematicko-systematický seznam: jevištní díla). Sestavil Bernd Baselt, Lipsko 1978.

<sup>13</sup> Rudolf Pečman, *List z dějin Arkádie aneb Slovo o Apostolu Xerxovi*. Program Státního divadla v Brně, roč. XLVIII, 1976/77, březen 1977, str. 254—256.

<sup>14</sup> Rudolf Pečman, *Zur Frage der thematischen Übereinstimmungen in Georg Friedrich Händels Werk*. Ein Beitrag zur musikalischen Komparistik. (Problematika tematických shod v díle Georga Friedricha Händela. Příspěvek k hudební komparatistice.) SPFFBU, H 18 (1983), str. 35—46.

<sup>15</sup> Gaius Suetonius Tranquillus, *De vita Caesarum*, vyd. M. Ihm. Nakladatelství G. B. Teubner, Lipsko 1907, kniha VI. Česky v překladu Bohumila Ryby: Suetonius, *Životopisy dvanácti císařů*. Praha 1974, Antická knihovna, sv. 24, str. 277—318.



mladá znalkyně Händelova díla, dr. Karin Zaufťové, a pod taktovkou Christiana Kluttiga! Poppaea v tomto nastudování ztratila poněkud na své proradnosti, kterou se vyznačovala její historická předloha; byla naopak charakterizována nevšední grácií a koketerií kurtizány, tedy milostnice, která měla obecně platné rysy ženy jdoucí za svým prospěchem, a přece vnitřně tolik milující svého Nerona.<sup>16</sup> Ostatně v charakteristice Poppae se Händel snad nejvíce přiblížil nově se rodícímu měšťanskému opernímu divadlu. Jejím protihráčem je Ottone, který nepřestane vnitřně milovat svou choť Poppaeu, i když dobře ví o její lásce k Neronovi. Svě city a pochybnosti vyjadřuje nejpronikavěji v *accompagnatu*. Händel zdůraznil tragiku jeho vztahu k Poppaei tím, že vkomponoval do svého díla (nedávno nalezený) duet Ottona a Poppae, jehož melodika se později objevila ve finálním duetu opery *Poros*, HWV 28.

Při letmém a nesoustředěném poslechu se nám zdá, jako by *Agrippina* byla pouhou mozaikou. Avšak z této mozaiky vycítíme mimo jiné základní Händelovo pojetí Grimaniho látky: na pozadí tragických postav antického dávnověku, jejichž tragičnost se mimovolně proměňuje v pseudokomičnost, demonstroval Händel své pojetí opery, které má pozvážet svého vnímatele eticky. *Má činit člověka lepším.*<sup>17</sup>

## EIN BEZAUBERTER PILGER

### Händel in Italien 1706—1710

Georg Friedrich Händel hat Italien zum erstenmal in den Jahren 1706—1710 besucht. Sein Besuch wurde wahrscheinlich durch den toskanischen Prinzen Giovanni Gaston de' Medici vermittelt. Wir wissen nicht genau, wie Händel die Orte seines Aufenthaltes wechselte. Den Winter 1706/07 hat er offensichtlich in Florenz verbracht. Im Januar 1707 ist er nach Rom angekommen, wo er die Kontakte mit den Kardinälen Colonna, Panfilii und Ottoboni pflegte. Er nahm u. a. an gesellschaftlichen Zusammentreffen („*accademia*“, „*conversatione*“) teil, die sich am Hofe des Fürsten Francesco Ruspoli abspielten. Im Oktober 1707 ist Händel nach Florenz gereist, wo seine Oper *Rodrigo*, HWV 5, aufgeführt worden ist. In Rom (in Bonellis Palais) führt er dann weiter das Oratorium *La Resurrezione*, HWV 47, auf, in Neapel (1708) komponiert er die „*serenata*“ *Act, Galatea, e Polifemo*, HWV 72. Im März 1709 weilt er am Mediceer Hof in Florenz; im November verläßt er aber diese Stadt, um die Premiere seiner Oper *Agrippina*, HWV 6, vorzubereiten. Diese Uraufführung hat dann in Venedig (Teatro S. Giovanni Crisostomo) am 26. 12. 1709 stattgefunden.

Im Laufe seines italienischen Aufenthaltes komponierte Händel reichlich vor allem <sup>16</sup> Srov. Hellmuth Christian Wolff, *Die Händel-Oper auf der modernen Bühne* (Händelovská opera na moderním jevišti), Lipsko 1957. T ý ž, „*Agrippina*“ — 1959 bis 1979 („*Agrippina*“ — 1959 až 1979). In: (sborník) *Fragen der Aufführungspraxis und Interpretation Händelscher Werke in Vergangenheit und Gegenwart* (= Wiss. Beiträge der M.-Luther-Univ. Halle-Wittenberg 1980/7, G 6), Halle (Saale) 1980, str. 51—58. Citovaný sborník přináší materiály z vědecké konference u příležitosti 28. festivalu Händelfestspiele der DDR, konané 11.—12. června 1979. Redaktor sborníku: Walther Siegmund-Schultze.

<sup>17</sup> O Händelově pobytu v Itálii viz zejména sborník G. F. Händel und seine italienischen Zeitgenossen (= Wiss. Beiträge der M.-Luther-Univ. Halle-Wittenberg 1979/8, G 5), Halle (Saale) 1979. Citovaný sborník přináší materiály z vědecké kon-

ference u pffležitosti 27. festivalu Händelfestspiele der DDR, konané 5.—6. června 1978. Redaktor sborníku: Walther Siegmund-Schultze.

die Kantaten, von denen die *Lucrezia*, HWV 145, auch Matthesons Interesse weckte. Während des Aufenthaltes im Hause Pietro Ottobonis entfaltet Händel die Zusammenarbeit mit dortiger *Arcadia*. Der Komponist hat auch Corelli kennengelernt und blieb mit diesem Künstler in einem engen Kontakt. Corelli als Interpret nahm an der Aufführung des Händelschen Oratoriums *Il Trionfo del Tempo*, HWV 46a, teil. Unter den bedeutenden Komponisten, die Händels musikalische Ausdrucksweise wesentlich beeinflussten, läßt sich nebst Corelli vor allem A. Scarlatti nennen; die beiden Künstler sind 1708 in Neapel Freunde geworden.

Zum Gipfelwerk Händels italienischen Aufenthaltes wurde die Oper *Agrippina*, in der der Komponist sowohl den Ausdruck vom Typus der *semiseria*, als auch die Fähigkeiten eines Musiksatirikers geltend machte. Deshalb wird in diesem Aufsatz eben dem erwähnten Werk eine besondere Aufmerksamkeit gewidmet.