

Georg Friedrich Händel

Rudolf Pečman

Editio Supraphon
Praha 1985

© Rudolf Pečman, 1985

Illustration © Lumír Šindelář 1985

Aby se podal přehled obrovitého díla Händelova, na to nestačí několikaleté bádání a nějakých dvě stě stránek. Bylo by zapotřebí celého života, aby se o něm řádně promluvilo. Dělali jsme, co jsme mohli; budťež nám prominuty naše nedostatky!

Romain Rolland (1910)

*Přátelům ze Společnosti G. F. Händela v Halle nad Sálou a všem ctitelům
Mistrova díla v Československu.*

Obsah

1	Hudební epocha Georga Friedricha Händela	7
1.1	Věk generálního basu	11
1.2	Barok	12
1.3	Epochu osvícenství a klasicismu	14

1 Hudební epocha Georga Friedricha Händela

Pojmy baroka, osvícenství a klasicismu jsou nyní neustále podrobovány kritice. Dochází k jejich novému objasňování, ale není dosud jednoty v tom, jak a kdy jich používat.



George Frideric Handel

Obr. 1.1: Dobová podobizna Georga Friedricha Händela.

Pojem barok vnesl do hudby Curt Sachs. V souladu s jeho pojetím¹ se užívá v muzikologii víceméně průběžně. Dostává se nejen do muzikologie, nýbrž také do literární historie, oklikou prostřednictvím výtvarného umění. Je chápán také jako pojem hodnotový, byť leckdy s odmítavým nábojem, a jako pojem obrazný. Mezi těmito dvěma mezními hranicemi se pohybuje celá řada dalších a dalších pojetí baroka – každé z nich má poněkud odlišné hledisko; někdy dokonce dočasně mizí tento pojem vůbec, jako např. u Francouzů – zhruba do roku 1945 – (kde je nahrazen pojmem classicisme), nebo u Italů (kde namnoze funguje v původním pejorativním významu, tedy v naprosto jiné rovině). Samotný pojem hudební barok nemůže beze zbytku vyjádřit dlouhodobou a složitou vývojovou tendenci hudby tohoto údobí,

¹SACHS, C. *Barockmusik*. In: Jahrbuch der Musikbibliothek Peters 1919, Leipzig 1920, str. 7–15.

rozprostírajícího se mezi koncem 16. a polovinou 18. století. Svou obecností, malou pojmovou precizností a odvozeností může mnohé i zatemnit. Dnes nacházíme jeho užití hlavně v těch koncepcích, které zdůrazňují slohovou a duchovněnou orientaci. Pokud jej budeme akceptovat my, přikláníme se k němu jako k pojmu zástupnému, neboť víme, že vznikl aplikací názorů o výtvarném baroku na hudbu a na její slohový vývoj. Umění 17. a 18. věku nutno vysvětlovat jako důsledek vývoje v renesanci, kdy dochází k dělbě práce, k rozvrstvování obyvatelstva do tříd, skupin a cechů. Renesanční období se vyznačuje rychlou výrobou a směnou zboží, která je rok od roku komplikovanější. Ve společnosti vyrůstají specializované profese nejrozmanitějšího druhu. Cestování do ciziny i zámoří, nebývalý rozvoj techniky a přírodních věd, spojený s hledáním nových výrobních metod a nových odbytišť, jdou ruku v ruce s prohlubováním lidského poznání i s růstem nového světového názoru zbavujícího se náboženských představ. V době renesance vystupuje do popředí umělcova osobnost, avšak k jejímu důslednému společenskému uplatnění, například v hudbě, dochází až koncem následujícího období, v závěru 18. věku. Umělec bude ještě dlouho tvořit na objednávku církve nebo feudálů, avšak již v renesanci se počíná bránit služebnosti (jak vidíme třeba u Michelangela). Již renesance začíná odlišovat jednotlivé druhy umění, neboť zná tvorbu spotřební, aplikovanou, užitou (jež vyhovovala potřebám dne); podle dobových zvyklostí se tyto uvedené druhy umění ostře odlišovaly od tvorby vysoké (vážené), v níž služebnost byla namnoze potlačována. V souvislosti s tímto procesem se v hudbě například osamostatňují ryze instrumentální formy, které jsou pak vývojově dovršeny až v 19. století. Vývojový proces umění v renesanci se namnoze vyznačoval živelností. Uplatňoval se neuvědoměle, i když byl řízen vnitřními zákonitostmi stavějícími se proti oficiálně uplatňovaným názorům. Na tyto skutečnosti přesvědčivě poukázal Antonín Sychra.² Tento proces umělecké specializace se završuje v 17. a zejména v 18. století. V té době se například hudba provozuje v pevně stanovených prostředích: chrámovém, dvorském, venkovském a řemeslnicko-živnostnickém. K jejímu významovému přesunu a funkčnímu přehodnocení dochází v 19. věku, v době dovršení kapitalismu. Tradičně žije v prostředích starého režimu, ale přenáší se i do koncertních síní a operních divadel. Devatenácté století hudbu svazuje, neboť se mu stává zbožím, artiklem ryze obchodním, který je vytvářen podle ekonomického zákona nabídky a poptávky, nikoli na přímou objednávku. Vznikají zprostředkovatelské instituce (agentury), vyrůstají impresáři, typy koncertních a divadelních ředitelů. Umělecká kritika se odděluje od ostatní činnosti, osamostatňuje se a považuje sebe samu za prostředníka mezi autorem a publikem, za propagátora, popularizátora, regulátora společenské nabídky a poptávky atd. Dovršuje se proces komercializace umění. Věnujeme-li zájem 17. a první polovině 18. století, činíme tak s vědomím, že se zabýváme dobou, jež vzbudila pochybnosti historiků a stala se údobím, které dosud není pevně uchopeno z hlediska pojmoslovného, ba doposud se o něm dokonce pochybuje jakožto o samostatné epoše. Wylie Sypher³ odhaluje

²SYCHRA, A. *Hudba očima vědy*. Praha 1965.

³SYpher, W. *Od renesance k baroku. Proměny umění a literatury 1400–1700*. Z anglického originálu *Four Stages of Renaissance Style (Transformations in Art and Literature 1400–1700)*,

hlavně proces cyklických proměn a zpochybňuje správnost vypjatého protikladu renesance a baroku, jak se traduje v řadě prací, zejména západoevropských. S jednoduchým protikladem „renesance“ a „baroku“ se rozhodně vystačit nedá, protože během tzv. renesance, tedy od počátku čtrnáctého století do konce století sedmnáctého, se vystřídalo několik různých slohových řádů. Dalo by se ovšem říci, že tyto slohy u renesančním malířství, sochařství a u architektury jsou výrazem cyklických proměn, v nichž můžeme zjistit alespoň čtyři stadia: nejprve formování, pak dezintegraci, reintegraci a konečně akademické uzákonění – tedy stadia zhruba odpovídající sledu slohů, forem odborně označovaných jako renesanční (v užším významu toho slova), manýristické, barokní a pozdně barokní (těsně spřízněné s akademismem a novoklasicismem). V tomto širším okruhu proměňujících se slohů můžeme „renesancí“ nazývat jenom onu první, „průzkumnou“ formaci. Sypher dále jasnozřivě zdůrazňuje, že není možno mechanicky přenášet stylová označení z oboru vytvářených umění na ostatní umělecké obory, neboť sám pojem slohu je velmi ošidný a vede do slepé uličky, hodláme-li jej vysvětlovat per analogiam, aniž dbáme specifických otázek umění. Sypher připouští – a dostává se tím na stejnou platformu jako marxističtí uměnovědci –, že „každý autentický sloh – nebo dokonce i nápodoba slohu – je ovlivněn naším světovým názorem“. Poněvadž umělec je mimořádně citlivý na změny kulturního ovzduší, často pozměňuje své techniky dříve, než se společenské změny stanou historicky zřejmými; když se pak o něco později sloh již rozvine, bývá racionalizován tím, že vypracuje estetické teorie. Tak se „duch tvarů“ mění s dějinným pohybem. Každý sloh je příznakem doby...

vydaného roku 1955 v New Yorku (Doubleday & Company, Inc., Garden City), přeložil Jaroslav Dítě. Praha 1971, str. 142 n.



Obr. 1.2: Notová ukázka Fernandovy árie Půvabné lesy z opery Almira.

Otázku manýrismu a baroka lze v hudební historiografii – ale nejen v ní – řešit s úspěchem jen důsledným komplexním pojetím, v němž by byla zastoupena hlediska propojená jednotící myšlenkou. Žádná historická disciplína se dnes nemůže zříci dialektického myšlení, což – v neposlední řadě – znamená uvažovat o historických jevech jako o danostech, na jejichž základě je možno vést paralely s naší současností, ba dokonce i analogicky předvídat další vývoj v budoucnosti. Jsme schopni promítat vývojové perspektivy i pro futuro právě proto, že odmítáme absolutní, abstraktní vývoj a že se opíráme o zákonitosti společenského vývoje, z něhož je možno odvodit i vývoj v oblasti kulturní a umělecké. Nemalé úsilí věnujeme pokusům o novou periodizaci dějin hudby 17. a 18. století. Tato epocha představuje dobu, v níž narůstají revoluční síly měšťanstva, zaměřené proti odumírající třídě feudální. V Nizozemí a v Anglii je situace příznivější revolučnímu boji měšťanstva než ve většině evropských států, kde feudalismus směřuje ke svému poslednímu stádiu, totiž k absolutismu. Sedmnácté století je charakteristické rozvojem nových produktivních sil měšťanstva, zaměřených k boji proti feudální společnosti. Tyto síly jsou jedním z typických znaků 17. století, které objevilo nový způsob produkce, určené v konečném tvaru politic-

kými poměry doby. Nauka o státu, filozofie a estetika začínají uplatňovat – zejména od konce 17. věku – své revoluční, protifeudální ideje. Na počátku 18. století dochází ke stále pronikavějšímu pronikání osvícenských myšlenek, které infiltrují do takřka všech států Evropy, zejména však se rozvíjejí v Anglii, ve Francii a v Německu, ačkoli například v těchto uvedených státech nalézáme rozličné ekonomické poměry. Stejně tak odlišná je i míra intenzity těchto revolučních myšlenek. I když tedy bývá často zvykem označovat údobí let 1600–1750 za dobu absolutismu, přece jen je možno pozorovat na počátku 18. věku narůstání jisté nové kvality, která se vyvíjí in continuo až zhruba do roku 1800. V té době dochází k doznění anglické revoluce čtyřicátých let 17. století, připravuje se Velká francouzská revoluce; ekonomika té doby, ale i osvícenská nauka o státu, filozofie a materialistická estetika prožívají dobu svého nebývalého rozvoje. Myslitelé jako John Locke (1632–1704), David Hume (1711–1766) nebo již Gottfried Wilhelm Leibniz (1648–1716), jsou hlavními představiteli nového myšlenkového proudu, který ústil do snah encyklopedistů. Je ovšem třeba znovu a znovu upozorňovat na to, že ekonomické poměry v Evropě byly tehdy v nerovnoměrném vývoji; proto také v jednotlivých evropských státech docházelo k vzájemně odlišné evoluci a k rozmanitému duchovnímu přehodnocování dané situace. Proto tedy bylo velmi obtížné označit tuto epochu jednotčím názvem a dosud se to ani nezdařilo. Tento jednotčí název, jenž by se stal pojmem pro označení celého tohoto významného údobí, nemůže být nikterak samoučelný, nýbrž musí být formulován tak, aby obsáhl nejen rysy a hodnoty ryze umělecké, nýbrž i složité společenské a ekonomické vazby.

1.1 Věk generálního basu

Tento pojem Hugo Riemanna ⁴ bývá používán za předpokladu kontinuity a komplexního pojetí epochy od roku 1600 do roku 1750. Dobu, která následuje, označuje Riemann jako „novou dobu“. V pojmu „věk generálního basu“ jde o pojem kompozičně-technický, ryze hudební, jenž nebere zřetel na žádné jiné vztahy než právě hudební. Ale ani jako ryze hudební pojem „věk generálního basu“ neobstojí, protože ani z hlediska hudebního zdaleka nevystihuje složitou proměnlivost celé epochy a dokonce nebere zřetel na slohový zlom, který se v hudbě poznenáhlu uplatňoval už od roku 1700, nejvýrazněji však ve třicátých letech 18. století. Jmenovaný pojem nevystihuje proces odklonu od praktik číslovaného basu, které zanikaly s přílivem

⁴RIEMANN, H. *Handbuch der Musikgeschichte*. Druhý díl druhého svazku, Lipsko 1912.

předklasických a později klasických tendencí. Proto jej podrobuje kritice i Walther Siegmund-Schultze ⁵ (činí tak v souladu s vědci NDR), když píše, že pojem nevystihuje a necharakterizuje například velké umění Bachovo a Händelovo, stejně jako umění jejich současníků Domenika Scarlattiho (1685–1757) a Georga Philippa Telemanna (1681–1767).

1.2 Barok

V souvislosti s pojmem barok (baroko) jsme v úvodu citovali Curta Sachse; jeho vlivem zdomácněl v mnohých muzikologických spisech zhruba od konce první světové války. Hans Joachim Moser ⁶ Sachsův pojem přejímá. Běžné jsou rozmanité modifikace pojmu a zavádění pojmů dalších (vrcholný, pozdní barok apod.). Víme, že pojem barok fungoval v hudbě také jako pojem axiologický; vezměme například na jedné straně mínění Rousseauovo ⁷

„Une Musique Baroque est celle dant l’Harmonie est confuse, chargée de Modulations et de Dissonances, le Chant dur peu naturel, l’Intonation difficile, le Mouvement contrain“,

„Barokní hudba je ta, jejíž harmonie je zmatená, obtížená modulacemi a disonancemi, zpěv je drsný, málo přirozený, intonace obtížná, tempo nepřirozené“, a na druhé straně okřídlené rčení o pozdně barokním hudebním myšlení Brucknerově nebo Regerově; již z těchto ukázek vidíme, jak nejednotně je pojmu užíváno, a to jednak jako pojmu s odmítavým axiologickým nábojem (Rousseau), jednak jako konfúzního pojmu vysloveně obrazného. Mezi těmito hranicemi se pohybuje další škála rozmanitých pojetí baroka. Jednotlivá pojetí namnoze nepostihují problematiku společenského vztahu hudby ke skutečnosti. V dosavadních názorech byl opomíjen třídní aspekt umění a hudby. Zapomínalo se, že epochy „barokní“ i „klasická“ jsou dobami ostrých třídních sporů feudalismu s kapitalismem, sporů mezi šlechtou a buržoazií. Hudba na tyto spory citlivě reagovala, například svou tendencí k lidovosti, k anakreontismu, ale na druhé straně byla výrazem oněch tendencí, jimiž chtěla společnost své doby „přetvořit“, to znamená tendencí směřujících ke vznešeným naddobovým myšlenkám. Měla živý kontakt s revolučními hnutími doby a přispívala k formování nového člověka, jehož typ se kodifikoval s definitivní platností během Francouzské revoluce. Svět hudby namnoze směřoval proti všemu starému, překonanému a v dílech svých největších reprezentantů šel k osvobození člověka z myšlenkového područí církevního a z vnitřní závislosti na vládnoucí aristokratické třídě. Jedním ze zajímavých dobových autorů je například Heinrich Schütz, zvaný Sagittarius (1585 až 1672), který dovedl využít dogmatických formových a kontrapunktických postupů k vyjádření vyšších myšlenek ryze humanitních, byť se tak dělo v rouše vysloveně

⁵SIEGMUND-SCHULTZE, W. *Epochenbegriffe der Musik des 18. Jahrhunderts*. In: Händel-Jahrbuch, roč. 17, 1971, str. 7–23.

⁶MOSER, H. J. *Geschichte der deutschen Musik*. Stuttgart-Berlin 1920 až 1924.

⁷ROUSSEAU, J. J. *Dictionnaire de musique*. Paris 1767.

duchovní hudby. V jeho díle se německá hudba stávala nositelkou velkých osvobozeneckých ideálů, i když se ještě vyjadřovala formami a postupy hudby chrámové. Jeho zpěv byl zpěvem osvobozujícího se ducha, jenž směřoval k ideálu družně se rozvíjející society. Hudba tak anticipovala velké ideály rostoucí z protestů proti aristokratickému a církevnímu útlaku. Ale nejen to; svou laicizací bojovala i proti ideologii církevních dogmat jak katolických, tak protestantských. Nově tehdy vznikala samostatná nástrojová hudba, jež podstoupila velký boj o své vlastní uplatnění v kontextu ostatních forem a výrazových oblastí. Svedla ovšem nejedno střetnutí také o samostatné instrumentální hudební myšlení, jež se osvobozovalo z pout nadvlády hudby vokální. Pochybujeme o tom, že pojem hudební barok může vyjádřit dlouhodobou a složitou vývojovou tendenci hudby tohoto údobí. Není dokonce schopen ani naznačit metamorfózy hudebního tvaru. Úsilí o nové formy a o nové útvary bylo zároveň cestou za liberalizaci myšlení. I tuto tendenci by měl pojem barok vyjádřit, ale nedaří se mu to. Ba dokonce je možno říci, že svou obecností mnohé vlastně znejasňuje. Je svrchovaně nutné, aby pojem hudební barok nefungoval izolovaně, aby nebyl vytrháván z historických souvislostí. Jakékoli ahistorické zorné pole vede k protimluvům a k nepochopení zákonitostí hudebního a hlavně dějinného vývoje. Je žádoucí, aby období tzv. baroku bylo chápáno – zejména v jeho fázi od počátku 18. věku – jako epocha osvěcensky revolučního myšlení ve smyslu historického pokroku. Z uvedeného vyplývá, že pojem barok – jakkoli ještě hojně užívaný v muzikologické, hudebněvýchovné a umělecké praxi – má v sobě skryto ďáblovu kopýtko. Nelze jej chápat postaru, a zdá se, že v hudebním vývoji samotném je nejméně aplikovatelný. Základní omyl vznikl již kolem roku 1920, kdy Curt Sachs přenášel Wölfflinovy názory o výtvarném baroku na hudbu.⁸ Heinrich Wölfflin⁹ ostatně označil barok za konečné stadium renesance (Endstadium, Altersstufe), zatímco Sachs považuje barok za začátek nové epochy, alespoň v hudbě. V tom má zajisté pravdu, protože kolem roku 1600 se začínají rozvíjet předpoklady ke stylu melodicko-harmonickému, jenž trval v Evropě plných tři sta let. Avšak již u kořene Sachsovyh názorů žila myšlenka směřující ke kladnému a obdivnému interpretování epochy, kterou Wölfflin považoval vlastně za úpadkovou. Je zajímavé, že i estetik Benedetto Croce¹⁰ dospívá – nezávisle na Wölfflinovi – k obdobným závěrům jako on a odmítá barok jako epochu, když píše: „Nechť si myslíme o etymologii slova cokoliv, je jisto, že pojem „baroka“ vznikl v umělecké kritice na označenou špatného vkusu uměleckého (...). Barok (...) je něco umělecky ošklivého, a proto vlastně není v něm nic uměleckého, ba naopak, je v něm cosi, co je protivou umění. Barok zfalšoval podobu i jméno umění, vnikl na jeho místo a nahradil je.“ Takovýchto rozmanitých názorů na barok bychom tu přirozeně mohli citovat více. Osamocené, ale velmi podnětné zůstalo mínění Vladimíra Helferta¹¹, že jádrem hudebního vývoje jsou ta fakta, která lze

⁸SACHS, K. *Kunstgeschichtliche Wege zur Musikwissenschaft*. In: Archiv für Musikwissenschaft 1919, seš. 3.

⁹WÖLFFLIN, H. *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst*. München 1915.

¹⁰HELFERT, V. *Periodisace dějin hudby*. In: Musikologie I, 1938, str. 7–26.

shrnout pod pojem tvořivost „ve smyslu způsobu a metody hudební tvorby, hudební představivosti, hudebního myšlení“. Helfert vidí jednotu hudby 17. a 18. století s následujícím vývojem. Proto považuje dobu asi od druhé poloviny 16. století až asi do začátku 20. století za jednolitou epochu. „Pro celou tuto rozlohu nějakých 350 let je jedinečně příznačný princip melodicko-harmonický, který slučuje melodickou představivost s představivostí harmonickou tak, že harmonická složka hudebního myšlení se nestává pouhým výsledkem myšlení melodického, nýbrž přistupuje k tomuto jako rovnoprávný činitel, jenž má rozhodující vliv na utváření a vývoj melodické linie. Tento princip melodicko-harmonický nebo horizontálně-vertikální je vlastní pouze tomuto období a nikdy před ním se s ním neshledáváme.“ Již sama rozmanitost, ba místy konfuznost náhledů na tzv. hudební barok vede k pochybnostem o oprávněnosti pojmu barok v hudbě, kde k problematice ryze historické přistupuje ještě problematika vlastního slohového vývoje, odlišujícího se od ostatních oblastí umění svou specifičností. Neujasněnost pojmu barok, jeho rozmanité fungování v uměnovědě a v hudební vědě zvláště, vede k tomu, abychom hledali nové možnosti, jak označit zejména dobu v první polovině 18. století, kdy ve společnosti i v umění dochází k významným přesunům a podnětům nejen ve sféře společensko-ekonomické, nýbrž také (v souvislosti s nimi) k novým metamorfózám v umělecké oblasti. Vývoj v umění a v hudbě lze nejjasněji demonstrovat v ústředních zemích tehdejší Evropy, které stály v čele dění, tj. v Itálii, ve Francii, v Anglii a Německu; bude vhodné, abychom společně se Siegmundem Schultzem označili tuto dobu jako

1.3 Epochu osvícenství a klasicismu

Tento dvojitý pojem vystihuje zejména kontinuitu epochy zhruba od roku 1710 do Vídeňského kongresu. Naznačená doba vyvstane před námi ve své dialektické komplexnosti, vždyť právě pro hudbu je toto označení zvláště vhodné. Revoluční tradice tehdy relativně dostupovala svého vrcholu. Navazovala na dobu reformace a selských válek, na epochu renesance. Měla neobyčejnou vnitřní sílu. Během poměrně krátké doby dosáhla nejvyššího stupně vědomí a její progresivní ideje se upevňovaly v myslích filozofů jako Leibniz, Jean Jacques Rousseau (1712–1778), Immanuel Kant (1724–1804) a Johann Gottfried Herder (1744–1803). Právě tato doba má v sobě hodně múzického, neboť hudba se stává nejvznešenější řečí srdce. Je typické, jak právě tito duchové mají pramálo společného s dogmaty baroka, stejně jako baroku je vzdálen Bach, Händel nebo Gluck.

Rudolf Pečman

Georg Friedrich Händel

Obálku, grafickou úpravu a vazbu navrhl Ondřej Grygar

Noty nakreslil Ladislav Fučík

Vydal Supraphon v roce 1985 jako svou 6261. publikaci

Odpovědná redaktorka Eva Kvapilová

Jazyková redaktorka Lenka Štiková

Technický redaktor Ondřej Grygar

Vytiskl Tisk, knižní výroba, n. p., Brno, provoz 52, Brno, Běhounská 22/24.

392 stran textu, 24 stran obrazové přílohy

AA 29,92 VA 30,22

Náklad 4000 výtisků, 1. vydání