

Magdalena Oliferko

Zapomniane dzieła organowe Händla

Liturgia Sacra. Liturgia - Musica - Ars 20/2(44), 479-491

2014

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

MAGDALENA OLIFERKO

Warszawa, UW – Genewa, Université de Genève

ZAPOMNIANE DZIELA ORGANOWE HÄNDLA

Georg Friedrich Händel jest dziś postrzegany przede wszystkim jako człowiek teatru — nieśmiertelny twórca angielskiej opery i oratoriów. Niesłabnąca popularność *Mesjasza* odwróciła uwagę od pozostałych gatunków jego twórczości, dzieła sceniczne zepchnęły na margines twórczość instrumentalną, zwłaszcza przeznaczoną na instrumenty klawiszowe. A przecież cieszył się on w swoich czasach sławą znakomitego wirtuoza. Johannes Mattheson pisał: „W grze organowej Händla nie dościga prawdopodobnie nikt inny, tylko sam Bach w Lipsku”¹. Muzyka klawiszowa, wbrew temu, co się powszechnie uważa, była obiektem uwagi kompozytora we wszystkich okresach jego życia. U szczytu sławy zaczął wprowadzać koncerty organowe jako interludia do swych oratoriów. Błyszczał w nich jako niedościgniony improwizator i mistrz klawiatury. Jednocześnie powstawały organowe wersje uwertur do jego oper i oratoriów, dzieł uwielbianych przez tłumy, na których popularność londyński wydawca Händla, Walsh, odpowiedział publikując je w wersji dla domowego zacisza². Klawiszowe uwertury Händla ukazywały się pierwotnie w formie licznych wydań cząstkowych, wznawianych i poszerzanych. Ok. 1760 r. drukiem wyszła całościowa edycja *Handel's Overtures from All his Operas and Oratorios, Set for the Harpsicord or Organ*, która miała stać się największym drukowanym zbiorem muzyki klawiszowej XVIII w. Zawarte w niej 64 uwertury organowe Händla cieszyły się w swoich czasach niesłabnącą popularnością, z biegiem historii zostały jednak zepchnięte na margines i zapomniane, jakby w ogóle nigdy nie istniały. Co więcej, jakkolwiek brzmi to niewiarygodnie, nie są one uwzględniane w spisach dzieł Händla (choćby pod znakiem wątpliwego autorstwa)³, wyko-

¹ JOHANNES MATTHESON, *Der vollkommene Capellmeister*, Hamburg 1739, rozdz. 25, § 69.

² Organy domowe (*residence organ, cabinet organ*) cieszyły się w XVIII-wiecznej Anglii niezwykłą popularnością. Należały do specyficznie brytyjskiej tradycji, sięgającej XVI w. i czasów Henryka VIII, który posiadał na swoim dworze wiele domowych organów. Począwszy od XVII w. w Anglii budowano w prywatnych przestrzeniach także instrumenty większych rozmiarów.

³ W spisach dzieł Händla JOHN MAINWARINGA (*Catalogue of the Works of G.F. Handel*, w: *Memoirs of the Life of the Late George Frederic Handel*, Londyn 1760, s. 145–155), CHARLESA BURNEY’A (*Chronological List of Handel’s Works*, w: *An Account of the Musical Performances in Westminster-Abbey and the Pantheon, May 26th, 27th, 29th; and June the 3rd, and 5th, 1794. In Commemoration of Handel*, Londyn 1785, s. 42–46), WOLFGANGA SCHMIEDERA (*Werke G.F. Händels*, w: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Kassel – Basel 1956, s. 1255–1262), WILLIAMA CHARLESA SMITHA (*Verzeich-*

nywane na koncertach, ani też szeroko brane pod uwagę przez muzykologów⁴. Przykład odmawiania któremukolwiek z kompozytorów tak obszernej części jego spuścizny, zachowanej zarówno w manuskryptach, jak i w drukach, nie miał dotąd precedensu w historii muzyki. Wpłynęły na to, jak się zdaje, dwa czynniki: niejasna historia powstania i wydań tych dzieł oraz spora liczba rękopiśmiennych źródeł, które różnią się od ich drukowanych wersji.

Uwertyury klawiszowe Händla ukazywały się regularnie drukiem u jego londyńskiego wydawcy, Johna Walsha, począwszy od 1726 r. Łącznie wyszło 11 zeszytów częściowych (każdy po 6 uwertur), drukowanych na zasadzie subskrypcji i wielokrotnie wznawianych, a także większe zbiory, w tym wydania całościowe⁵. Ponieważ zaangażowanie samego Händla w wydanie tych dzieł nie jest do końca jasne⁶, wielu badaczy odmawiało mu ich autorstwa. Za oryginalne kompozycje Händla uznawano zaś tylko dzieła zachowane w autografach, które zawierają istotne elementy rekompozycji⁷. W tym miejscu trzeba jednak stwierdzić, że notacja organowa

nis der Werke Georg Friedrich Händels, w: *Händel Jahrbuch 2*, Lipsk 1956, s. 125–167), A. CRAIGA BELLA (*Handel: Chronological Thematic Catalogue*, Darley 1972), we wczesnych katalogach BERNDA BASELTA (*Verzeichnis der Werke G.F. Händels* (HWV), w: *Händel-Jahrbuch 25* (1979), s. 9–139; *Händel-Werke-Verzeichnis (kleine Ausgabe)*, Lipsk 1986), TERENCE’A BESTA (*Handel’s Harpsichord Music: a Checklist*, w: CH. HOGWOOD, R. LUCKETT [red.], *Music in Eighteenth-Century England: Essays in Memory of Charles Cudworth*, Cambridge 1982, s. 171–187) oraz ANTHONY’EGO HICKSA (*Georg Frederic Handel*, w: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Londyn 1983, s. 118–166, Londyn 2001², s. 779–808) nie są uwzględniane żadne z aranżacji na organy lub klawesyn *Uwertur* Händla do jego oper i oratoriów. W późniejszych katalogach BERNDA BASELTA (*Thematisch-systematisches Verzeichnis: Instrumentalmusik. Pasticci und Fragmente*, w: «*Händel-Handbuch*», t. III, Bazylea–Londyn 1986, s. 265–268) oraz HANSA JOACHIMA MARXA (*Werke G.F. Händels*, w: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Basel–Londyn i in. 2002², s. 544–565; *G.F. Händels Werkverzeichnis*, w: *Das Händel-Lexicon*, Laaber 2011, s. 789–811) pod numerami HWV 456.1-5 zapisanych jest 5 uwertur Händla, zachowanych w autografach: *Il Pastor Fido* (HWV 456-1) *Amadigi* (HWV 456-2), *Flavio* (HWV 456-3), *Rodelinda* (HWV 456-4) oraz *Riccardo Primo* (HWV 456-5). Pozostałe 59 opracowań uwertur, wyszłych drukiem pod nazwiskiem Händla u jego londyńskiego wydawcy, Walsha, nie jest w ogóle uwzględnianych w żadnych katalogach, nawet pod znakiem wątpliwego autorstwa.

⁴ Wyjątek stanowią artykuły GRAHAMA PONTA (*Handel’s Overtures for Harpsichord or Organ. An unrecognized genre*, „Early Music” [1983], t. XXXI, nr 3 [lipiec 1983], s. 309–322; *French Overtures at the Keyboard: the Handel Tradition*, „Early Music” [2007], t. XXXV, nr 2 [maj 2007], s. 271–287) oraz TERENCE’A BESTA (*Handel’s Overture Arrangements for Harpsichord*, w: *Bericht über die internationale Konferenz „Georg Friedrich Händel — Persönlichkeit, Werk, Nachleben”*, Lipsk 1987, s. 113–119), skupione wokół problematyki realizacji rytmów w otwierających *entrées* oraz atrybucji tych kompozycji.

⁵ Zob. W.C. SMITH, Ch. HUMPHRIES, *Handel. A Descriptive Catalogue of the Early Editions*, Oxford 1970, s. 280–287.

⁶ Więcej na ten temat zob. T. BEST, *Handel’s Overture Arrangements*, w: TENZE (red.), *Twenty Overtures in Authentic Keyboard Arrangements*, t. I–III, Londyn 1985–1986, t. III: *George Frideric Handel*, Londyn 1986.

⁷ W grupie tej znajdują się zachowane w rękopisach uwertyury do oper *Amadigi*, *Flavio*, *Rodelinda*, *Riccardo Primo* oraz 50 taktów *Il Pastor Fido*. Fitzwilliam Museum Cambridge, MSS. 260, 256, 257; Manchester Public Library, 130 Hd 4, t. 128; BEST, *Handel’s Overture Arrangements*, s. 115–119; zob. także przyp. 3.

Händla była, ogólnie rzecz biorąc, niezwykle oszczędna, stanowiąc punkt wyjścia do kontrapunktycznej improwizacji. Szczegółów i niepodważalnych dowodów w tym zakresie dostarczają zapisane niezwykle „cienką” fakturą koncerty organowe, o których wiadomo, że podczas wykonań kompozytor błyskotliwie doimprowizowywał do nich wiele elementów, olśniewając publiczność bogatą inwencją. Dobitym świadectwem istnienia powszechnej praktyki rozkomponowywania tych dzieł jest także niezwykle cenny tom *Handel's Overtures from All of His Operas and Oratorios Set for the Harpsicord or Organ*, przechowywany w *Staatsbibliothek* w Hamburgu (MB/1657), zawierający odręczne notatki Jonathana Battishilla — jednego z czołowych organistów londyńskich XVIII w., który wielokrotnie słyszał Händla wykonującego te utwory⁸. Także argument, by zakwestionować autorstwo Händla w przypadku uwertur skomponowanych po 1730 r., jako że w tym czasie przestał on oficjalnie komponować na instrumenty klawiszowe, daje się podważyć. Jeśli bowiem zawierzyć pierwszemu biografowi Händla, Mainwaringowi, „jego [Händla] g ł ó w n a a k t y w n o ś ć [wyróżnienie — M. O.] i mistrzostwo rozgrywały się na polu muzyki organowej i klawiszowej”⁹. Nie należy także wątpić, że Händel, który całe życie wykazywał się znakomitym zmysłem komercyjnym, miał własny interes w tym dochodowym przedsięwzięciu wydawniczym i jeśli nawet nie dokonał wszystkich transkrypcji własną ręką, musiał je przynajmniej autoryzować. W swej długoletniej karierze jako wirtuoz instrumentów klawiszowych Händel miał wiele okazji, by wykonywać swe uwertury, ciesząc się wielką popularnością. Alfred Mann sugerował, że kompozytor wykorzystywał je do nauczania uczniów na królewskim dworze¹⁰. Dzieła te były wykonywane przez czołowych londyńskich wirtuozów XVIII w., m.in. Jonathana Battishilla, braci Wesley, Williama Crotcha oraz przez późniejsze generacje organistów i pianistów, czego dowodzą ich zachowane odpisy¹¹.

Zapomniany dziś gatunek uwertury klawiszowej przeżywał w baroku prawdziwy rozkwit i należał do bardzo rozpowszechnionych. Wywodzący się z orkiestralnych *entrées do ballet de cour* i oper Lully'ego, tworzył swą historię i przeżywał rozkwit równoległe z uwerturą orkiestrową, nie zawsze będąc tylko jej pochodną: wiele uwertur zostało skomponowanych specjalnie na klawiszowe medium — jako wstępy do suit tańców lub samodzielne dzieła. Utwory te pisali wszyscy najbardziej znaczący kompozytorzy baroku: F. Couperin, J.-F. Dandrieu, J.S. Bach, G.Ph. Telemann i in. Obok uwertur przeznaczonych oryginalnie na instrumenty klawiszowe, wielką popularnością cieszyły się także te będące transkrypcjami uwertur orkiest-

⁸ H. WRIGHT (wyd.), *Handel's Overtures from All of His Operas and Oratorios Set for the Harpsicord or Organ*, Londyn ok. 1785, *Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg*, MB/1657.

⁹ MAINWARING, *Memoirs*, s. 59.

¹⁰ A. MANN (red.), *Aufzeichnungen zur Kompositionslehre*, Kassel 1978, s. 74.

¹¹ Pojedyncze części uwertur klawiszowych Händla znajdują się m.in. w księgach dydaktycznych Samuela Wesleya i w dziełach Muzio Clementiego.

trowych, licznie zachowane w źródłach rękopiśmiennych i drukowanych schyłku XVII w.¹² Do końca XVII w. uwertura klawiszowa była z jednej strony sukcesywnie wchłaniana do wieloczęściowej suity¹³, z drugiej zaś rozwijała się jako autonomiczny gatunek, mający własną historię, charakter i repertuar. Mimo że gatunek ten wyprzedził pojawienie się suity i cieszył w swych czasach znacznie większą popularnością, spotkał się dotąd z niewielkim zainteresowaniem badaczy. Także bogaty repertuar uwertur Händla został z biegiem lat całkowicie zapomniany, jakby w ogóle nigdy nie istniał.

Aby podjąć próbę przywrócenia uwerturom Händla godnego miejsca w kalejdoskopie jego twórczości, warto spojrzeć na ten repertuar z perspektywy praktyki wykonawczej epoki. Jakkolwiek bowiem trzeba uznać fakt, że niektóre z wydawanych przez Walsha aranżacji nie wnoszą się ponad przepisanie orkiestrowego pierwowzoru na klawiszowe medium, o tyle historyczne źródła dostarczają świadectw, że repertuar ten stanowił punkt wyjścia do improwizacyjnych zabiegów i rozkomponowywania. Wspominałam powyżej o unikatowym egzemplarzu *Handel's Overtures from All of His Operas and Oratorios Set for the Harpsicord or Organ* ze zbiorów *Staatsbibliothek* w Hamburgu. Egzemplarz ów nie ma precedensu w historii muzyki. Łączy on walory największego drukowanego zbioru muzyki klawiszowej swoich czasów — organowych dzieł Händla, zepchniętych niesłusznie na margines i zapomnianych zarówno przez muzykologów, jak i wykonawców, z unikatowym przypadkiem naniesionych nań odręcznych notatek świadka epoki i wykonawcy Händla, jednego z czołowych organistów londyńskich XVIII w., Jonathana Battishilla, który „w ten sposób pragnął przekazać swoim uczniom jak Händel (którego wiele razy słyszał) interpretował te dzieła”¹⁴. Hamburgski tom wydany ok. 1785 r. w londyńskiej oficynie H. Wrighta (sukcesora Walsha) zawiera 64 uwertury, z których 25 zostało opatrzonych detalicznymi odręcznymi uwagami. Źródła w tak szczegółowy i dosłowny sposób egzemplifikujące praktykę wykonawczą epoki należą do rzadkości, zwykle bowiem nie nanoszono na partyturę tego, co stanowiło oczywisty i uniwersalny kod praktyki wykonawczej, aby uczynić zapis bardziej przejrzystym. Tom z Hamburga zawiera niezwykle pouczające uwagi dotyczące swobodnego wykonywania rytmów w otwierających uwerturach francuskich, improwizacyjnego

¹² Zob. B. GUSTAFSON, D. FULLER, *A Catalogue of French Harpsichord Music, 1699–1780*, Oxford 1990.

¹³ W XVIII w. gatunki te były ze sobą tak blisko powiązane, że przez pewien czas terminy uwertura i suita funkcjonowały jako synonimy: uwertura mogła oznaczać zarówno samodzielną uwerturę francuską, jak również całą suitę (uwerturę wraz z następującym po niej zbiorem tańców).

¹⁴ Odręczna notatka na druku *Handel's Overtures...*, wykonana przez Rosalind Eleanor Esther Glenn, córkę sukcesora tomu Battishilla i jego ucznia, Roberta Glenna, autora części muzycznych notatek w nim zawartych (MB/1657, *op. cit.*, k. z odręcznym indeksem). Szerzej na temat identyfikacji duktu pisma w MB/1657 zob. G. PONT, *Battishill Arrangements of Handel's Keyboard Overtures*, w: «*Göttinger Händel-Beiträge*», t. III (1987), Kassel – Bazylea – Londyn 1989, s. 139–153.

wypełniania głosów, ornamentacji *etc.* Dla współczesnych mogą one stanowić wytyczną, jak spojrzeć na partyturę oczami Händla i jego współczesnych: dostrzec w niej to, co pozornie niewidoczne „gołym okiem”, a konsekwencji przywrócić tym kompozycjom należne im miejsce wśród organowego repertuaru.

Choć hamburski tom był w latach osiemdziesiątych ubiegłego wieku przedmiotem kilku bardzo ciekawych artykułów¹⁵, jego zawartość nie spotkała się z szerszym zainteresowaniem. Przyczyniła się do tego opinia pierwszego badacza, Friedricha Chrysandera, który — nie wątpiąc w autorstwo notatek Jonathana Battishilla — nie rozpoznał w pełni wartości poczynionych przezeń uwag. Sugerował on, że muzyk mający w roku śmierci Händla dwadzieścia lat (ur. 1738 r.) z pewnością nie mógł pamiętać gry mistrza, po czym ponad 25 lat później sporządził szczegółowe notatki na ten temat¹⁶. Trzeba jednak wziąć pod uwagę dwa kluczowe aspekty: po pierwsze, Battishill znany był ze swej niespotykanej muzycznej pamięci¹⁷; po drugie, przejrzystość notatek i niemal całkowity brak skreśleń w hamburskim tomie MB/1657 sugerują, że były one przepisane z wcześniejszego egzemplarza dydaktycznego. W oczach mu współczesnych Battishill uchodził za znakomitego interpretatora dzieł Händla. Według przekazów epoki „słyszeć Battishilla wykonującego koncerty organowe Händla było niczym słyszeć samego Händla”¹⁸. Jak wykazały szczegółowe analizy duktu pisma, przeprowadzone przez G. Ponta, muzyczne notatki w tomie MB/1657 były sporządzone dwiema rękami: zasadniczo Jonathana Battishilla (1738–1801) oraz jego najzdolniejszego ucznia, Roberta Glenna (1776–1844)¹⁹, który stał się późniejszym sukcesorem tomu w 1795 r.²⁰ Jeśli nawet uznać za Chrysanderem, że nie mogą stanowić literalnego odzwierciedlenia sposobu gry samego Händla, są one świadectwem tradycji organowej jego epoki i jako takie nieocenionym źródłem praktyki wykonawczej, nie mającym wielu odpowiedników w historii muzyki. Pozwalają one dać wyobrażenie o tym, w jaki sposób ów organowy repertuar rozbrzmiewał w swoich czasach.

¹⁵ PONT, *Handel's Overtures*; TENZE, *French Overtures*; TENZE, *Battishill Arrangements*. Rozważania Ponta na temat tomu MB/1657 ograniczały się jednak wyłącznie do problematyki realizacji rytmów w otwierających *entrées* oraz kwestii autorstwa zawartych w nim notatek. Zagadnienie uwag dotyczących wypełniania harmonii, uzupełniania głosów kontrapunktycznych oraz ornamentyki nie były w nim w ogóle poruszane.

¹⁶ Zdaniem Chrysandera „starania Battishilla mają wartość w tym sensie, że dokumentują powszechną praktykę wypełniania harmonii oraz dodawania ornamentów”. F. CHRYSANDER, *Wstęp*, w: *Georg Friedrich Händels Werke*, Deutsche Händelgesellschaft, Breitkopf und Härtel (t. 1–95, Lipsk 1858–1894), t. 48, Lipsk 1894, s. VII.

¹⁷ Zob. TH. BUSBY, *Concert Room and Orchestra Anecdotes of Music and Musicians, Ancient and Modern*, Londyn 1825, t. 3, s. 75.

¹⁸ TENZE, *A General History of Music*, Londyn 1819, t. 2, s. 500.

¹⁹ Zob. PONT, *French Overtures*.

²⁰ Karta tytułowa MB/1657 zawiera odrębną notatkę afiliacyjną „Rob[er]t Glenn 19. April 1795”, wykonaną być może ręką Battishilla.

Ilustracja 1. *Handel's Overtures from All of His Operas and Oratorios Set for the Harpsicord or Organ, H. Wright, Londyn, ok. 1785, Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg, MB/1657, karta tytułowa.*

M^B 1657
Rob^t Glenn April 19th 1705

[Georg Friedrich.] **HANDEL'S** [Handel's]
OVERTURES
from all his **OPERAS** and **ORATORIOS**
Set for the Harpsicord or Organ
viz.

	N ^o		N ^o		N ^o
ADMETUS	VI	FLORIDANT	XXIII	RICHARD the 1 st	V
ADMETUS 2 ^d	VII	HYMEN	XLVII	RODELINDA	X
ALEXANDER	VIII	HERCULES	LI	RADAMISTUS	XXI
AMADIS	XII	JULIUS CESAR	XIX	RINALDO	XXIV
ACIS & GALATEA	XV	JUSTIN	XXXI	SIROE	IV
ANADIS 2 ^d	XVII	JOSEPH	LI	SCIPIO	IX
ARIADNE	XXV	JOSHUA	LVIII	SOSARMEG	XXVII
ETIUS	XXVIII	JUDAS MACCABEUS	LIX	SAMSON	XLIV
ARMINIUS	XXX	JEPHTHA	LXII	SAUL	XXV
ATALANTA	XXXIII	LOTHARIUS	II	SEMELÉ	LIII
ALCINA	XXXIV	MUZIO SCEVOLA	CXII	SAUL 2 ^d	LIV
ARIODANTE	XXXV	MESSIAH	XLIII	SOLOMON	LVI
ALEXANDER'S FEAST	XXXVIII	OTHO	XXI	SUSANNA	LVI
ALEXANDER SEVERUS	XLI	ORLANDO	XXVI	SOLOMON 2 ^d	LX
ATHALIA	XLII	OCCASIONAL Overture	XLIX	TAMKLANE	XI
ALEXANDER BALUS	LVII	PARTHENOPE	I	THESEUS	LII
BERENICE	XL	PTOLOMY	III	TIME & TRUTH	LXI
BELSHAZZAR	I	PAUTOR FIDO	XX	THEODORA	LXIII
DEIDAMIA	XLVI	PORUS	XXIX	WATER MUSICK	XXVIII
DERORAH	LXV	PAUTOR FIDO 2 ^d	XXVI	XERXES	XXVIII
ESTHER	XXX	PHARAMOND	XXXIX	To which is added the CORONATION ANTHEM	
FLAVIUS	XIV	PERNASSO IN FESTA	XLVIII		

Note: The above Overtures may be had for Concerts for Violins in 2 Parts.

*Londres, Printed by H. Wright, Successor to W. Walsh, Golden-Square, Street, the
Sole Proprietor of all W. Handels Works, of whom may be had printed in
single Sheet, with his Facsimile Overtures, Oratorios, and Operas, singly, &c.*

L. Ann 1785

Na marginesie rozważań nad notacją uwertur Händla warto poczynić uwagę, że zapis muzyczny, zwłaszcza epok minionych, był w ogromnym stopniu umowny²¹. Odzwierciedlał w pewnym stopniu to, co działo się w praktyce wykonawczej, lecz nie odwrotnie: swoboda interpretacji spotykała się zawsze z ograniczeniami notacji. Wykonanie było niejako sumą informacji zawartych w partyturze oraz sposobu ich odczytywania. Improwizacja odgrywała ogromną rolę. Melodie były za każdym razem wykonywane w wariantach (zwłaszcza w powtórzeniach)²², opatane bluszczem dyminucji i ornamentów, stając się przedmiotem opisu inwencji wykonawcy. W wielu formach, np. wariacjach czy formach triowych, były one w najwyższym stopniu rozpisywane i dziś dostarczają nam wskazówek, jakie techniczno-kompozytorskie modele znajdowały zastosowanie w improwizacyjnej praktyce. W większym jeszcze stopniu niż melodii, swoistą improwizacyjnością charakteryzowało się wykonywanie rytmów. Wyrazistych przykładów dostarczają tu swobodne formy szkoły północnoniemieckiej, reprezentujące *stylus phantasticus*, czy tworzone przez klawesynistów francuskich *Préludes non mesurés* — formy w pełni aleatoryczne pod względem rytmicznym, których jedynym czynnikiem formotwórczym była harmonia. Stosunek do rytmu był w baroku nierozzerwalnie związany ze sposobem fakturalnego kształtowania. O ile w ustępach o ścisłych konstrukcjach kontrapunktycznych trzymano się porządku wyznaczanego przez miarę taktu, to w swobodnych traktowano zapis rytmiczny jako umowny, podążając za harmonią. W uwerturach francuskich te dwa modele kształtowania o całkiem różnej proweniencji spotykają się w jednym: obok szerokich gestów auktaktowych (tirat), wywodzących się z improwizacyjnych recytatywów, współistnieją tam regularne figury ósemkowe (najczęściej zanotowane w formie podniosłych punktowanych rytmów), uczestniczące w tworzeniu kontrapunktycznych struktur. Oba typy figur czerpały z *tempo rubato*, jednak w całkiem inny sposób: tiraty wykonywane były z największą swobodą, asymilując *accelerandem* początki taktów, do których zmierzały, ósemkowe figury zaś były realizowane w pełni tego słowa znaczeniu *inégal*, lecz zawsze z pewną dyscypliną rytmiczną, mającą swe podłoże w naturze taktu²³.

Tom z Hamburga zawiera odręczne notatki dotyczące realizacji konkretnych szczegółów, które dokonywały się podczas wykonania *ad hoc*: realizacji rytmów, wypełniania harmonii, uzupełniania głosów kontrapunktycznych, ornamentyki, palcowania. Zawarte w nim uwagi pozwalają spojrzeć na *Uwertury* Händla z całkiem nowej perspektywy: dostrzec w nich punkt wyjścia do improwizacyjnego przekształcania, rozbudowywania, uzupełniania, nie zaś zamknięte kompozycje muzyczne. Jak zatem spojrzeć na partytury Händla oczami jego i jego współczesnych?

²¹ Szerzej na ten temat zob. M. OLIFERKO, *Improwizacja i inegalizacja a zapis muzyczny baroku*, „Polski Rocznik Muzykologiczny” (2012), s. 93–111.

²² Znakomitych wzorców w tym zakresie dostarczają choćby *6 Sonaten fürs Clavier mit veränderten Reprisen* Wq 50 C.Ph.E. Bacha (Berlin, 1760).

²³ Szerzej na temat zależności taktu i rytmicznej inegalizacji zob. OLIFERKO, *Improwizacja i inegalizacja*.

Rzućmy okiem na uwagi Battishilla dotyczące interpretacji rytmów w otwierających *entrées*. Odnoszą się one do wyostrzenia schematycznie zanotowanych przebiegów, które podczas wykonania uzyskiwały improwizacyjny duktus. Jest kwestią znaną, że w baroku, zwłaszcza zaś we Francji, „gładko” zanotowane rytmy ósemkowe podczas interpretacji wykonywane były nierówno (*inégal*)²⁴. Fakt ten jednak nie znajdował odzwierciedlenia w notacji, stanowiąc jedynie „kod” praktyki wykonawczej epoki. Notatki Battishilla stanowią w tym sensie fenomen, dokumentując powszechne zwyczaje wykonawcze swoich czasów. Rytmu proste notuje Battishill jako punktowane, punktowane zamienia na przepunktowane, tiraty przyspiesza *accelerandem*, by antycypowały początek taktu, do którego zmirzają. Ćwierćnuty wyostrza podwójnie, ósemki zaś potrójnie.

Przykład 1. Uwertura do *Parthenope*, cz. I, t. 13–15:

- a) Hamburg MB/1657, k. 1. Wyostrzone rytmy punktowane w obrębie ćwierćnuty i ósemki;
b) wersja oryginalna.

a)



b)



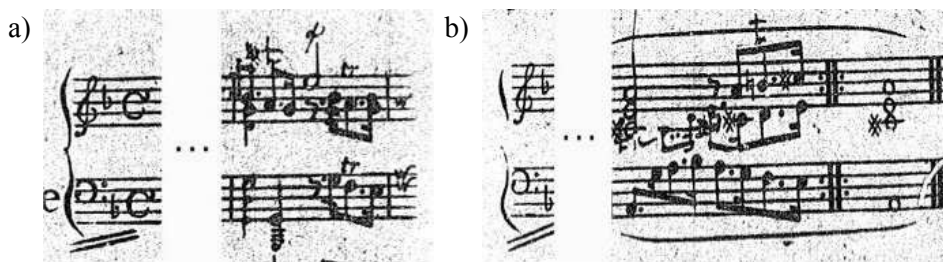
Notatki Battishilla dalekie są od schematyzmu, za punkt wyjścia biorąc improwizacyjny idiom. Niektóre ósemki zostały tu wyostrzone, inne zaś pozostawione

²⁴ Szerzej na temat francuskiej *inégalité* zob. m.in. J. SAINT-ARROMAN, *L'interprétation de la musique française 1661–1789*, t. I, Paryż 1983; D.R. FULLER, *Dotting, the 'French Style' and Frederick Neumann's Counter-Reformation*, „Early Music” (1977), t. 5, nr 4 (październik 1977), s. 517–543; F. NEUMANN, *Essays in Performance Practice*, Michigan 1982; TENZE, *The Overdotting Syndrome: Anatomy of a Delusion*, „The Musical Quarterly” (1981), t. 67, nr 3 (lipiec 1981), s. 305–347; G. PONT, *Rhythmic Alteration and the Majestic*, „Studies in Music” 12 (1978), s. 68–100; TENZE, *French Overtures at the Keyboard: the Handel Tradition*, „Early Music” (2007), t. XXXV, nr 2 (maj 2007), s. 271–288; L. LOHMANN, *Inégalité in der französischen Musik des 17. und 18. Jahrhunderts*, „Concerto” 3 (marzec 1984), s. 55–62; E. KOOIMANN, *Die Inégalité in der französischen Barockmusik*, w: H.J. BUSCH (red.), *Zur Interpretation der Französischen Barockmusik*, Kassel 1986, s. 53–68; OLIFERKO, *Improwizacja i inegalizacja*.

w formie jednostajnych przebiegów. W hamburskim tomie znajdujemy bardzo nieregularne warianty kształtowań grup ósemkowych.

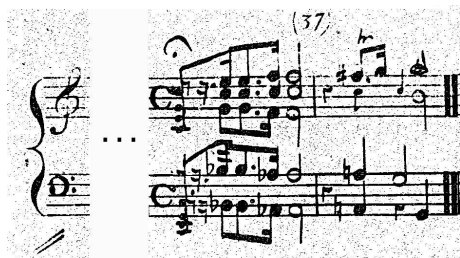
Przykład 2. Niejednolita notacja grup ósemkowych. Uwertura do *Parthenope*, cz. I, Hamburg MB/1657, k. 1:

- a) t. 4 — następujące po pauzach przepunktowane grupy ósemkowe;
- b) t. 18–19 — grupy ósemkowe, występujące po pauzach, pozostawione w postaci „gładko” zanotowanych rytmów.



Szczególnym przykładem w tomie Battishilla jest zastosowanie trzykrotnego przepunktowania ósemek po pauzie, a zatem rodzaj interpretacji należący do ogólnej praktyki baroku, która jednak nigdy nie znajdowała zastosowania w powszechnie stosowanej notacji.

Przykład 3. Przepunktowanie (trzykrotne) ósemek po pauzie. Uwertura do *Rodelindy*, cz. I, reprzyza, Hamburg MB/1657, k. 37.



Wnioski odnośnie do improwizacyjności odnoszą się także do figur antycypujących początki taktów (tirat). Battishill zapisuje je z największą swobodą, podobnie jak Händel w swoich autografach (wersje z manuskryptów różnią się niekiedy od drukowanych przez Walsha i Wrighta)²⁵. Te i inne źródła potwierdzają, że nieregularne kształtowanie rytmów i przedtaktów stanowiło cechę immanentną stylu uwertury francuskiej w ogóle i było powszechną praktyką do XIX w.

Tom z Hamburga dostarcza także bogatej wiedzy na temat zwyczaju uzupełniania kontrapunktycznych głosów i wypełniania akordów w epoce Händla. Battishill regularnie dokonponowuje dialogujące głosy (prowadząc je w ruchu przeciw-

²⁵ Por. wersje autografów wydane przez T. BEST, *Twenty Overtures in Authentic Keyboard Arrangements*.

nym lub paralelnie: w tercjach lub sekstach), zdwaja składniki w oszczędnie zanotowanych akordach, niekiedy niepełnych. Czyni to przede wszystkim w otwierających ustępach, czerpiących swój majestatyczny charakter z podniosłej rytmiki i pełni brzmienia, ale także w fugowanych częściach. W wielu miejscach stosuje także zdwojenia oktavowe. Problem zdwojeń w linii basu wydaje się szczególnie interesującym zagadnieniem historycznie zorientowanej praktyki wykonawczej: jawi się jako ogólny i powszechny zwyczaj, nie tylko w majestatycznych *entrées*, lecz także w fugowanych ustępach (*tutti*), w których wejścia tematów w basie w ich orkiestrowych wersjach wzmacniane były przez nisko brzmiące *violone*. Battishill stosuje zdwojenia oktavowe nader często: niekiedy rozpisuje je ręcznie, czasem zaś notuje jedynie skrótowo: *octaves*.

Przykład 4. Kontrapunktyczne wypełnienia głosów. Uwertura do *Siroe*, cz. I, Hamburg MB/1657, k. 14.

The image displays a page of musical notation for the Overture to *Siroe*. The title is "IV OVERTURE in Siroe" and the page number is "(14)". The score is written for two staves per system, with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The notation is dense, featuring many trills (marked "tr"), slurs, and dynamic markings such as "f" (forte) and "p" (piano). The final system concludes with a double bar line and a 2/4 time signature.

W 1894 r. pierwszy badacz hamburskiego tomu, Chrysander, ocenił, że „stara-
nia Battishilla (...) dokumentują p o w s z e c h n y z w y c z a j [wyróżnienie —
M. O.] wypełniania harmonii”²⁶. Żywotna jeszcze pod koniec XIX w. praktyka
dokomponowywania kontrapunktycznych elementów w trakcie wykonania utworu
odeszła jednak w dużym stopniu w zapomnienie, jak się zdaje, za sprawą zapoczą-
tkowanego w latach pięćdziesiątych ubiegłego wieku pseudohistorycznego podejścia
do muzycznego tekstu, ograniczającego się do brania pod uwagę tylko zapisanych
elementów dzieła — w intencji dochowania wierności jego oryginałowi (koncep-
cja *Urtextu*). Przesiąknięci ową ideą współcześni wykonawcy zapominają często,
że w notacji baroku wiele informacji pozostawało niewidoczne „gołym okiem”,
realizując się w improwizacji, podczas wykonania.

Ciekawe wnioski dotyczące praktyki wykonawczej epoki Händla można także
wysnuć z notatek Battishilla w kodach. Akordy są tu za każdym razem wypełnione
zdwojeniami, liczba kontrapunktycznych głosów zwiększona, harmoniczne opóź-
nienia (*port de voix*) ręcznie dopisane. Wszystkie te elementy potwierdzają, że pow-
szeczne zastosowanie miało tam *tempo rubato*. Co interesujące, niektóre z zapisanych
w druku opóźnień Battishill koryguje własną ręką, wykazując wyraźną predylekcję
do zastępowania opóźnień pojedynczych (⁴⁻³) podwójnymi (⁶⁻⁵).

Przykład 5. Schematycznie zapisane ornamenty na *notae repercussae*. Uwertura do *Il Pastor fido*,
cz. II, Hamburg MB/1657, k. 73, t. 1–6.



Uwagi Battishilla dotyczące ornamentów, choć wydają się na pierwszy rzut oka
nieco schematyczne, dają miarę praktyki wykonawczej, powszechnej w Londynie
w czasach Händla. Battishill notuje typowe ozdobniki późnego baroku: tryle, mor-
denty, obiegniki, zgodnie z angielską tradycją wielokrotnie zapisując je na repetowa-
nych nutach (*notae repercussae*). Jego uwagi pokazują, że zdobienie, często wręcz
nieco „natrętnie” przerysowane w sensie ilościowym, należało w swoich czasach
nad Tamizą do immanentnej praktyki wykonawczej. Co charakterystyczne, Batti-
shill wiele ornamentów sytuuje na tzw. „słabych” częściach taktu, przez co osiąga
efekt lekkich, przedtaktowych figur. W ustępach o majestatycznym charakterze

²⁶ CHRYSANDER, *Wstęp*, s. VII.

bardzo pouczające są jego próby zanotowania zróżnicowanej wartości rytmicznych dysonujących nut rozpoczynających ozdobniki (appoggiatur). Dają one wytyczne co do świadomego kształtowania czasu trwania opóźnień harmoniczných, tak bardzo charakterystycznego dla języka muzycznego francuskiego baroku. Na marginesie warto dodać, że doświadczenia XX w. oraz powszechne zastosowanie stroju równomiernie temperowanego zmieniły wrażliwość naszego słyszenia, niejako znieczulając je na napięcia, powstające przez następstwo dysonansów oraz ich rozwiązań. Język muzyczny Händla wraz ze swym bogactwem dysonansowych harmonii ożywał najpełniej tam, gdzie świadomie kształtowano relację pomiędzy harmonicznymi momentami sprężeń i odprężeń, nutami dysonującymi oraz ich rozwiązaniami, tam, gdzie z wielką intensywnością powstawało „dynamiczne falowanie” muzycznych fraz.

Przykład 6. Opóźnienia harmoniczne różnej długości. Uwertura do *Parthenope*, cz. I, Hamburg MB/1657, k. 1, t. 1–4.



* * *

Uwertury Händla ułożone na organy lub klawesyn tworzą bogate spektrum muzycznego repertuaru. Zapomniane przez słuchaczy i muzyków zasługują w pełni na to, by powrócić na sale koncertowe. Są bowiem nie tylko dokumentem epoki: wielkiej sławy twórcy ich orkiestrowych pierwowzorów. Tworzy w nich jedność głębia istnienia Händla jako niedoścignionego wirtuoza organów oraz władcy dramatycznej sceny.

Forgotten Organ Works by G.F. Handel

Summary

The first Handel's biographer, John Mainwaring, maintained that 'his [Handel's] chief practice, and greatest mastery was on the organ and harpsichord'. Johannes Mattheson stated that 'probably only Bach himself in Leipzig can catch up with Handel in his playing the organ'. However, nowadays Handel is perceived chiefly as a theatrical icon, immortal creator of operas

and oratorios. How can one explain the state of affairs then? Quite a number of organ works by Handel has sunk into oblivion, and only his famous organ concertos Op. 4 and 7 have remained core repertoire items. The organ versions of Handel's overtures to his operas and oratorios which were so much popular erstwhile have completely disappeared from a present organ repertoire. Those sixty-four works that were published in numerous partial editions by his publisher in London, John Walsh, at the end of the composer's life came out in a complete edition which was to become the largest collection of the 18th century keyboard music. Although it seems to be quite incredible, at present the works are not included in the lists of Handel's works (if only with a note about doubtful authorship), performed in concerts, nor are they taken into consideration by musicologists, as if they did not exist at all. The organ overtures by Handel fully deserve to be performed again in the concert halls. They are not only an amazing document of the epoch, reflecting the practice of keyboard transcriptions which were so common in the baroque, but they also add to variety and significance of a repertoire in which Handel is shown as a peerless organ virtuoso and, at the same time, the king of a drama theatre.