

MICHAŁ S. SOŁTYSIK
UNIwersytet Warszawski
ORCID 0000-0002-9268-3245

HÄNDEL JAKO APOLLO
GLORYFIKACJE KOMPOZYTORA W LITERATURZE
I SZTUCE XVIII WIEKU

ABSTRAKT G.F. Händel to jeden z nielicznych kompozytorów w historii muzyki baroku, który jeszcze za życia mógł cieszyć się sławą twórcy „ubóstwianego”. Do nieporuszanych dotychczas wątków badań nad Händlem należą porównania jego osoby do mitycznego Apolla. Odniesienia do tego antycznego bóstwa stanowiły ważny nurt estetyki nowożytnej i traktowano je jako szczególnie przydatne w procesie honorowania artystów. Celem artykułu jest przegląd i interpretacja przykładów z dzieł sztuki i literatury XVIII w., w których Händla zestawiono bezpośrednio z Apollem, a także tych, w których wykorzystano symbolikę apollińską lub atrybuty związane z bogiem muzyki.

SŁOWA KLUCZOWE Händel i Apollo, gloryfikacja kompozytora, ubóstwienie twórcy, artysta jako bóstwo, apoteozy muzyków, deifikacje w sztuce

ABSTRACT *Handel as Apollo. The Composer's Apotheoses in Eighteenth-Century Literature and Art.* Handel was one of the few Baroque composers to enjoy the status of a 'deified' artist already in his lifetime. One still unresearched Handel-related topic is the history of the composer's representations as the mythological Apollo, an ancient deity important in modern-age aesthetics and considered as particularly suitable for artist apotheoses. This article presents a survey and interpretation of examples from eighteenth-century literature and works of art in which Handel was directly compared to Apollo, or in which Apolline symbolism or the attributes of that god of music were employed to emphasise the composer's status.

KEYWORDS Handel and Apollo, composer apotheosis, idolising an artist, artist as god, musicians' apotheoses, deification in art

Georg Friedrich Händel był jednym z pierwszych i nielicznych kompozytorów w historii muzyki baroku, który jeszcze za życia mógł cieszyć się statusem oraz sławą twórcy „ubóstwianego”, i to zarówno w dziełach literackich, jak też w sztukach wizualnych. Działo się tak, gdyż do najczęstszych sposobów gloryfikacji artystów w tamtych czasach należało przyrównywanie ich do antycznych bóstw czy herosów, w szczególności do Apolla lub Orfeusza. I chociaż w badaniach nad życiem oraz dorobkiem autora *Mesjasza* podejmowano już wątki orfickie, np. w książce amerykańskiej badaczki Ellen T. Harris *Handel as Orpheus*¹, temat porównania kompozytora do mitycznego Apolla pozostaje wciąż nieobecny, zarówno w pracach dotyczących biografii, jak i recepcji muzyki Händla.

Odniesienia do Apolla stanowiły tymczasem ważny nurt estetyki nowożytnej i z tego m.in. względu traktowano je jako szczególnie przydatne w procesie honorowania artystów. Dlatego też chętnie wskazywano na owo antyczne bóstwo z greckiego panteonu w erudycyjnych kompendiach mitograficznych z epoki baroku i próbowano objaśniać tam jego znaczenie w kulturze. Na gruncie niemieckim wzorców dla nowożytnego rozumienia postaci Apolla dostarczał np. *Gründliches Lexicon mythologicum* Benjamina Hedericha. Już na frontyście pierwszego wydania tego dzieła w roku 1724 przedstawiono Apolla grającego na lirze, ale – co ważniejsze – w leksykonie zawarto też obszernie hasło poświęcone temu bóstwu. Znalazły się więc tam treści dotyczące etymologii imienia Apollo, informacje nawiązujące do mitów o jego domniemanym pochodzeniu, narodzinach, wychowaniu, dokonaniach, przydomkach, licznych kochankach i dzieciach, a także o jego starożytnym kulcie². Podobnie rozbudowane hasła na temat Apolla pojawiły się również w czasach Händla (lub niedługo po jego śmierci) w leksykografii anglojęzycznej, m.in. w takich encyklopediach czy kompendiach jak *An Historical Account of the Heathen Gods and Heroes* Williama

Artykuł powstał na podstawie fragmentów pracy magisterskiej *Apollo w twórczości Georga Friedricha Händla na przykładzie kantaty HWV 122* napisanej w 2022 r. w Instytucie Muzykologii Uniwersytetu Warszawskiego pod kierunkiem dr. hab. Szymona Paczkowskiego, prof. UW, a także jako część badań przeprowadzonych w ramach „Programu zintegrowanych działań na rzecz rozwoju Uniwersytetu Warszawskiego” finansowanego ze środków Europejskiego Funduszu Społecznego (umowa o dofinansowaniu nr POWR.03.05.00-00-Z305/17-00, nr finansowy 500-D909-06-0305549) oraz Programu „Inicjatywa Doskonałości – Uczelnia Badawcza” (nr umowy DZP-362-106/2019, nr PSP 501-D131-20-0004410) finansowanego ze środków Ministerstwa Edukacji i Nauki. Bardzo dziękuję Profesorowi Szymonowi Paczkowskiemu za liczne wnikliwe uwagi, które były niezwykle pomocne podczas przygotowań artykułu do publikacji. Dziękuję Profesorowi Ryszardowi Kasperowiczowi za istotne komentarze i sugestie do początkowej wersji tekstu. Dziękuję także anonimowym recenzentom za cenne uzupełnienia.

- 1 Zob.: Ellen T. Harris, *Handel as Orpheus. Voice and Desire in the Chamber Cantatas*, Cambridge, Mass.–London 2001. Do tej pracy nawiązuje tytuł niniejszego artykułu.
- 2 Benjamin Hederich, *Gründliches Lexicon mythologicum*, Leipzig 1724, s. 282–301 (wyd. II, Leipzig 1741, s. 282–301); zob.: Johann Heinrich Zedler, *Grosses vollständiges Universal-Lexicon aller Wissenschaften und Künste*, t. 2, Halle–Leipzig 1732, s. 864–883.

Kinga, *A Guide to Classical Learning* Nicholasa Tindala, *Bibliotheca Classica* Johna Lemprière'a, *New Pantheon* Johna Bella, *The Pantheon* Samuela Boyse'a, wreszcie w *The Universal Etymological English Dictionary* Nathana Baileya – najpopularniejszym brytyjskim słowniku XVIII w., a także w najważniejszym wówczas kompendium łacińskim – *Mythologiae* Natalego Contiego³. W każdym z nich uwzględniono, że Apollo to bóg muzyki lub jej wynalazca i właśnie te nieodłączne, zgodne z tradycją antyczną powiązania ze sztuką muzyczną (pojawiające się najliczniej od początku renesansu aż do późnego baroku⁴) miały podkreślać znaczenie jego postaci dla procesu „ubóstwiania” artystów w tamtym czasie.

Celem tego artykułu jest przegląd i interpretacja przykładów z dzieł sztuki oraz literatury XVIII stulecia, w których Händla zestawiono bezpośrednio z Apollem, a także tych, w których dla podkreślenia znaczenia kompozytora wykorzystano symbolikę apolińską lub atrybuty z nią związane. Tak zarysowana panorama służyć ma określeniu, czy i w jaki sposób sława „boskiego Saksończyka”⁵, często kojarzona z Apollem i wyrażana w nawiązaniu do tego bóstwa w różnych formach artystycznych, przyczyniła się do ewolucji postrzegania statusu kompozytora za jego życia i recepcji jego twórczości po śmierci. Zagadnienie obecności Apolla bezpośrednio w dziełach Händla to temat na oddzielną publikację, więc ta kwestia pozostanie do rozwinięcia w przyszłości⁶.

- 3 Zob.: William King, *An Historical Account of the Heathen Gods and Heroes*, London 1711, s. 57–66; Nicholas Tindal, *A Guide to Classical Learning or, Polymetis Abridged*, London 1777, s. 26–35; John Lemprière, *Bibliotheca Classica; or, a Classical Dictionary*, Reading 1788, b.p. (zob. hasło „Apollo”); John Bell, *New Pantheon; or, Historical Dictionary of the Gods, Demi-Gods, Heroes, and Fabulous Personages of Antiquity*, t. 1, London 1790, s. 74–79; Samuel Boyse, *The Pantheon or, Fabulous History of the Heathen Gods, Goddesses, Heroes, &c.*, Dublin 1792, s. 60–69; Nathan Bailey, *The Universal Etymological English Dictionary*, t. 2, London 1737, b.p. (zob. hasło „Apollo”); Natale Conti, *Natalis Comitibus Mythologiae, sive explicationis fabularum, libri decem*, Genevae 1653, s. 346, 718.
- 4 Ulrich van Loyen, Silke Walther, „Apollo”, w: *The Reception of Myth and Mythology*, red. Maria Moog-Grünwald, przekł. Duncan Smart, David van Eijndhoven, Christine Salazar, Francis G. Gentry, Leiden–Boston 2010, s. 115.
- 5 „The divine Saxon”, jak często określano Händla w kręgach jego zwolenników, zob.: Peter Kivy, *The Possessor and the Possessed: Handel, Mozart, Beethoven, and the Idea of Musical Genius*, New Haven–London 2001, s. 43.
- 6 Postać Apolla pojawia się w sześciu librettach zachowanych dzieł Händla: trzyaktowym oratorium (operze) *Semele* HWV 58, muzyce do sztuki *Alceste* HWV 45, trzyaktowym drama per musica *Admeto, re di Tessaglia* HWV 22, trzyczęściowej serenacie *Parnasso in festa per gli sponsali di Teti e Peleo* HWV 73, prologu *Terpsichore* do drugiej wersji opery *Il pastor fido* HWV 8, a także w kantacie *Apollo e Dafne* HWV 122. Apollo występuje również w dwóch niemal w całości zaginionych operach hamburskich: *Der beglückte Florindo* HWV 3 i *Die verwandelte Daphne* HWV 4, które znane są też pod wspólnym tytułem jako *Florindo und Daphne*. Ponadto w dorobku Händla można odnaleźć kompozycje, w których Apollo (Febus) nie występuje jako postać, lecz jest wspomniany w tekście. Do takich utworów należy kantata *Lungi dal mio bel nume* HWV 127 czy pieśń myśliwska na dwa głosy *The Death of the Stag: When Phoebus the tops of the Hills does adorn*, nr 21 z *English Songs* HWV 228.

GLORYFIKACJE MUZYKÓW W SZTUCE BAROKU I KLASYCYZMU

Konwencja porównywania wielkich artystów do antycznych bóstw czy herosów była wpisana w tradycję XVII i XVIII wieku. Chociaż szczególnym „boskim” uznaniem cieszyli się wówczas przede wszystkim najlepsi śpiewacy⁷, dotyczyło to nierzadko również wybitnych kompozytorów i w tym kontekście wątek „apollinijskiej” gloryfikacji Händla wcale nie był odosobniony.

Jedno z wielu powiązań postaci artysty barokowego z Apollem stanowi portret kastrata-sopranisty Marc’Antonia Pasqualiniego (1614–91), namalowany przez Andrzeja Sacchiego (1599–1661) w 1641 roku. Rzymski malarz przedstawił śpiewaka w sytuacji, gdy za swoje osiągnięcia zostaje ukoronowany wieńcem laurowym przez Apolla (por. il. 1). Nagie bóstwo z nieukrywaniem zachwytem nakłada na skronie artysty ów dowód wiecznej sławy, zaś sam śpiewak – znany m.in. z operowych przedstawień w rzymskim Pałacu Barberinich czy na dworze paryskim – spogląda z niewzruszoną twarzą w kierunku odbiorcy. Kontekst całej sceny wyznacza postać mitycznego Marsjasza, pochodzącego z historii pojedynku z Apollem, w którym bóstwo po wygranym agonie obdziera satyrę (sylena) żywcem ze skóry⁸. Marsjasza malarz umieścił po prawej stronie obrazu. Przywiązany do drzewa satyr zdaje się głośno krzyczeć. Przekaz obrazu jawi się następująco: Pasqualini osiągnął taką doskonałość w sztuce muzycznej, że w mitycznym pojedynku zastępuje Apolla, bądź występuje w jego imieniu. Co ciekawe: śpiewaka ukazano z zamkniętymi ustami i grającego na instrumencie, który można określić jako harfę klawiszową (*arpicembalo*) tudzież klawicyterium⁹. Na ramie instrumentu znajduje się wizerunek nimfy Dafne w momencie przemiany w drzewo wawrzynu. To fakt, że Pasqualini był również kompozytorem, ale jego sława wiązała się przede wszystkim z umiejętnościami wokalnymi. Co jednak istotne, Sacchi nie przedstawił Pasqualiniego jako śpiewaka, lecz jako instrumentalistę lub wręcz jako twórcę muzyki, i to w tej właśnie kreacji zostaje on nagrodzony przez Apolla¹⁰.

Za inny przykład „ubóstwienia” kompozytorów w sztuce barokowej – tym razem muzyczny – mogą posłużyć dwa wieloczęściowe dzieła François Couperina

7 Zob.: Thomas McGeary, „Farinelli and the English: *One God or the Devil?*”, *Revue LISA* 2 (2004) nr 3, s. 19–28; Franca Trinchieri Camiz, „The Castrato Singer: From Informal to Formal Portraiture”, *Artibus et Historiae* 9 (1988) nr 18, s. 182–183; Martina Papiro, „*Vaghissimo componimento*. Andrea Sacchi’s Inszenierung des Sängerkastraten Marc’Antonio Pasqualini”, *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 73 (2010) nr 2, s. 211–236.

8 Heinz J. Drügh, „Marsyas”, w: *The Reception*, s. 379.

9 Terence Ford, „Andrea Sacchi’s *Apollo crowning the singer Marc’Antonio Pasqualini*”, *Early Music* 12 (1984) nr 1, s. 82–83; Wendy Heller, *Music in the Baroque*, New York–London 2014, s. 168–170.

10 W czasach Händla dzieło Sacchiego znajdowało się już w zbiorach angielskich i było nie tylko popularne, lecz także reprodukowane w grafice. Więcej o źródłach ikonograficznych do tego obrazu zob.: Todd P. Olson, „‘Long Live the Knife’: Andrea Sacchi’s Portrait of Marcantonio Pasqualini”, *Art History* 27 (2004) nr 5, s. 697–718; Toubia Ghadessi, *Portraits of Human Monsters in the Renaissance. Dwarfes, Hirsutes, and Castrati as Idealized Anatomical Anomalies*, Kalamazoo 2018, s. 141–157.



Il. 1. Andrea Sacchi, *Marc'Antonio Pasqualini Crowned by Apollo*, 1641. The Metropolitan Museum of Art, New York (1981.317)

(1668–1733): *Le Parnasse ou l'Apothéose de Corelli* (Parnas albo Apoteoza Corellego) oraz *Concert instrumental sous le titre d'Apothéose. Composé à la mémoire immortelle de l'incomparable Monsieur de Lully* (Koncert instrumentalny pod tytułem Apoteoza. Skomponowany ku wiecznej pamięci niezrównanego Pana Lully'ego). *Apothéose de Corelli* stanowi część sonaty Couperina *Les Goûts réunis*, zaś *Apothéose de Lully* to utwór samodzielny¹¹. Już tytuły tych dzieł wskazują, że chodzi o dwie muzyczne deifikacje najwybitniejszych przedstawicieli stylu włoskiego i francuskiego w muzyce tamtych czasów. W obu utworach Couperin zawarł programowe opisy, które mogą być głośno odczytywane na początku każdej z części. Droga do apoteozy Arcangela

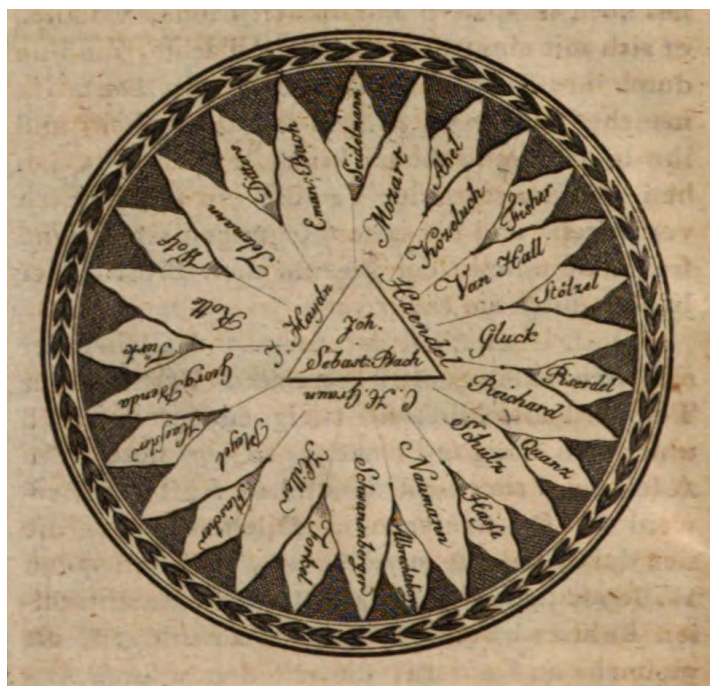
11 François Couperin, *Les Goûts-réunis ou Nouveaux Concerts à l'usage de toutes les sortes d'instrumens de Musique augmentés d'une grande Sonade en Trio. Intitulée Le Parnasse ou l'Apothéose de Corelli*, Paris 1724; François Couperin, *Concert instrumental sous le titre d'Apothéose. Composé à la mémoire immortelle de l'incomparable Monsieur de Lully*, Paris 1725; zob.: Davitt Moroney, Julie Anne Sadie, „Apothéose”, Grove Music Online, 2001, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.01103>, dostęp 12 VII 2024.

Corellego (1653–1713) rozpoczyna się od jego przybycia do stóp góry Parnas oraz jego prośby o dołączenie do grona muz. Kompozytor zostaje życzliwie przyjęty i pije z Hipokrene (źródła poetyckiego natchnienia), co sprowadza nań sen. Po przebudzeniu muzy pozwalają Corellemu zająć miejsce obok Apolla, za co włoski twórca składa im podziękowanie. Z kolei w początkowej scenie programowej drugiej z apoteoz prezentowany jest Jean-Baptiste Lully (1632–87) muzykujący na Polach Elizejskich z duchami mistrzów przeszłości. Wnet przylatuje doń Merkury z wieścią o zbliżającym się Apollu. Ten po przybyciu ofiarowuje kompozytorowi swoje skrzypce (co wskazuje na uwspółcześnienie boskiego instrumentarium przez Apolla) oraz miejsce na Parnasie¹². Tam z kolei ciepło, choć powściągliwie, witają go muzy wraz z Corellim. Lully dziękuje bóstwu, które przekonuje muzy francuskie i włoskie do połączenia sił. Wówczas obaj kompozytorzy akompaniują sobie nawzajem, aż do finałowego „pokoju na Parnasie” (część *La Paix du Parnasse*)¹³. Deifikując obu mistrzów muzyki, Couperin zmanifestował więc swoją ideę zjednoczenia obu stylów narodowych w ramach *goûts réunis* jako wyrazu muzycznej doskonałości¹⁴.

Cech boskich doszukiwano się w XVIII w. także w twórczości J.S. Bacha. I tak: Johann Abraham Birnbaum (1763–1832) – profesor retoryki na Uniwersytecie w Lipsku – w eseju *Unpartheyischen Anmerkungen* z 1738 r. przypisał dziełom lipskiego kantora nieporównywalną z niczym doskonałość, co w perspektywie teologii chrześcijańskiej charakteryzować mogło jedynie Boga¹⁵. Natomiast sześćdziesiąt lat później, na łamach piątego numeru czasopisma muzycznego *Allgemeine musikalische Zeitung* z 30 X 1799 r. historyk muzyki Johann Nikolaus Forkel (1749–1818) zaprezentował grafikę (por. il. 2), którą zaprojektował kompozytor i teoretyk muzyki – Augustus Frederick Christopher Kollmann (1756–1829)¹⁶. Diagram ten zawiera zestawienie nazwisk kompozytorów niemieckich ułożone według założonej przez Kollmanna

- 12 O Apollu w odniesieniu do ikonograficznych i literackich źródeł przedstawiania Parnasu zob.: Paul F. Watson, „On a Window in Parnassus”, *Artibus et Historiae* 8 (1987) nr 16, s. 127–144; Diskin Clay, „Dante’s Parnassus: Raphael’s Parnaso”, *A Journal of Humanities and the Classics* 22 (2014) nr 2, s. 3–11, 21–28; Kathi Meyer-Baer, „Musical Iconography in Raphael’s Parnassus”, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 8 (1949) nr 2, s. 92.
- 13 Philippe Beaussant, „[Couperin is too easily...]”, przekł. Frank Dobbins, booklet do płyty CD *François Couperin. Les Apothéoses / Hespèrion XX*, Radio France & Astrée-Auvidis (E 7709), 1986, s. 7–10; zob.: François Couperin, *Apothéose de Corelli. Apothéose de Lully*, red. Jean Saint-Arroman, Courlay 1969.
- 14 David Tunley, *François Couperin and ‘The Perfection of Music’*, Aldershot 2004, s. 86–93, 142–145.
- 15 Niemiecki muzykolog Christoph Wolff ujął to następująco: „Choć doskonałość uważana była zawsze za wyłączny przymiot Boga i Jego stworzenia, w ideologii oświecenia rozważano możliwość osiągnięcia jej przez człowieka, a myśl taka zrodzić się mogła również na skutek zniesienia wielu, dotychczas wydawałoby się nieprzekraczalnych, barier teologicznych. Stąd przypisywanie Bachowi «niezwykłych doskonałości» trudno już było uznać za bluźniercze, nawet jeśli uwaga, że owe doskonałości «bezsponsnie są właściwe jedynie dla niego», niebezpiecznie zbliżyła Birnbauma do proklamowania boskości Bacha”, zob.: Christoph Wolff, *Johann Sebastian Bach: muzyk i uczoney*, przekł. Barbara Świdorska, Warszawa 2011, s. 537.
- 16 Michael Kassler, *A.F.C. Kollmann’s „Quarterly Musical Register” (1812). An Annotated Edition with an Introduction to his Life and Works*, Aldershot–Burlington 2008, s. 57; zob. też: *The New Bach Reader*.

hierarchii ich znaczenia. W centrum rysunku znajduje się trójkąt z wpisaniem doń nazwiskiem oraz imionami Bacha. Konotacje omnipotentne (Wszemocność), providencjalne (Opatrzność) i trynitarnie (Trójca Święta) tej wizji wydają się oczywiste. Na bokach trójkąta zapisane zostały z kolei nazwiska trzech innych najważniejszych, zdaniem Kollmanna, kompozytorów, w tym Händla. Z owego trójkąta rozchodzą się natomiast we wszystkie strony promienie słoneczne z nazwiskami kilkudziesięciu innych twórców. Intencja Kollmanna jest jasna: Bach zajmuje centralną pozycję w świecie muzycznym niczym Słońce w kosmosie oraz jawi się jako źródło harmonii, które oświetla pozostałych mistrzów sztuki dźwięków¹⁷. Taka symbolika solarna była zaś ściśle powiązana z koncepcją apollińską, ponieważ Apolla często przedstawiano właśnie jako boga Słońca¹⁸.



Il. 2. Grawerunek nieznanego autora na podstawie rysunku Augustusa Fredericka Christopfera Kollmanna, *Komponisten-Sonne*, w: *Allgemeine musikalische Zeitung* 2 (1799) nr 5 z 30 X, s. 104. New York Public Library (Drexel 129 v.2 [Oct. 1799-Sept. 1800])

A Life of Johann Sebastian Bach in Letters and Documents, red. Hans David, Arthur Mendel, Christoph Wolff, New York–London 1999, s. 374.

17 W szesnastym numerze *Allgemeine musikalische Zeitung* z 14 I 1801 r. (s. 259) o Bachu napisano, że przeniknął głębinę harmonii (kompozycji) „tak całkowicie i trafnie, że musi być słusznie uznany za prawodawcę prawdziwej harmonii, która obowiązuje do dnia dzisiejszego”, cyt. za: Ch. Wolff, *Johann Sebastian Bach*, s. 42.

18 Zob.: James Hall, *Dictionary of Subjects and Symbols in Art*, New York–London 2018, s. 27.

Również najmłodszy syn lipskiego kantora, Johann Christian Bach (1735–82), stał się obiektem gloryfikacji. W 1782 r. włoski rytownik Francesco Bartolozzi (1727–1815) wykonał grafikę na podstawie rysunku innego włoskiego artysty, Agostina Carliniego (ok. 1718–90), przedstawiającą postument wśród obłoku, na którym znajduje się portret kompozytora w medalionie (por. il. 3)¹⁹. Po jego lewej stronie stoi postać kobieca, która jedną rękę opiera na rzeczonym medalionie, drugą nakłada Bachowi „londyńskiemu” wieniec laurowy. Na prawym brzegu piedestału zasiada natomiast skrzydlate putto, grające w uniesieniu na lirze. Nad postaciami, na tle piszczalek organowych, widoczna jest maska Apolla o długich włosach. Twarz bóstwa otaczają promienie, które rozchodzą się we wszystkie strony. Nie ma wątpliwości, że za pomocą tej apolińskiej symboliki chciano w szczególny sposób uczcić „ubóstwianego” kompozytora. Realizacja rzeźbiarska – jeśli takowa w ogóle istniała – nie zachowała się.



Il. 3. Francesco Bartolozzi, za Agostinem Carlinim, *Monument to Johann Christian Bach*, 1782.

© National Portrait Gallery, London (NPG D14371)

¹⁹ Zob.: Martin Geck, *Die Bach-Söhne*, Hamburg 2018, s. 128.

WCZESNE GLORYFIKACJE KOMPOZYTORA

Odzwierciedlanie sławy Händla w sztukach poetyckich i wizualnych za pomocą powiązania kompozytora z Apollem to proces, którego wczesny etap da się udokumentować już w 1724 roku. Wtedy to w londyńskiej prasie (7 III w *The Post-Boy*, a 3 VII w *Daily Post*) ukazała się broszura z anonimowym wierszem *An Epistle to Mr. Handel* wychwalającym podówczas trzydziestodwuletniego twórcę i dwie jego opery: *Flavio* oraz *Giulio Cesare*. Na karcie tytułowej tego druku zamieszczono dwa znane wykształconym Anglikom cytaty (Wergiliusz, *Ekloga 8*, w. 56, Alexander Pope, *Sound and Sense*, w. 13–14), w których przywołani zostali antyczni muzycy uosabiający potęgę sztuki dźwięków: Tymoteusz z Miletu oraz mityczni Orfeusz i Arion²⁰. Bezpośrednia aluzja do „boskiego Saksończyka” pojawia się jednak dopiero w samym wierszu. Nieznany autor zawarł w nim odniesienie do sporu estetycznego, który w tamtych latach zaistniał między kręgami zwolenników Händla oraz włoskiego kompozytora Giovanniego Battisty Bononciniego (1670–1747)²¹. Fragment dotyczący sporu opisano kwiecistym językiem pełnym metafor i intelektualnych odniesień do mitologii greckiej, typowych dla barokowej poezji panegirycznej:

Choć nędzni buntownicy odmawiają Ci korony
 słusznie należnej sławie Twego potężnego imienia,
 nie Feba to synowie, lecz rasa fałszywa
 złym powietrzem żyjąca i cieniutką strawą.
 [...]

 Skoroś plemię to senne całkiem już pokonał,
 niechże się wystrzegają losu tępego Midasa,
 co jazgot fletni Pana wołał od Apolla liry;
 za sąd ten słusznie nosi ośle uszy²².

20 Thomas McGeary, „Handel as Orpheus: the Vauxhall Statue Re-examined”, *Early Music* 43 (2015) nr 2; zob.: P. Virgilii Maronis opera, cum integris commentariis, t. 1, red. Pancratius Masvicius, Leovardiae 1717, s. 81; Alexander Pope, *An Essay on Criticism*, London 1719, s. 28.

21 Suzanne Aspden, *The Rival Sirens. Performance and Identity on Handel's Operatic Stage*, New York 2013, s. 61, 90; David Hunter, *The Lives of George Frideric Handel*, Woodbridge 2016, s. 95–98; Donald Burrows, *Handel*, New York 2012, s. 145–153.

22 „Some little Rebels to thy mighty Name,
 Deny the Crown due justly to your Fame;
 No Sons of *Phæbus*, but a spurious Breed,
 Who suck bad Air, and on thin Diet feed;
 [...]

 Since this lethargick Tribe you've overcome,
 Let them beware the stupid *Midas'* Doom;
 Who *Pan's* shrill Pipe t'*Apollo's* Lyre prefers,
 For's Judgment justly wears the Ass's Ears” (wszystkie cytaty w przekł. Tomasza Zymera), cyt. za: *George Frideric Handel. Collected Documents, 1609–1763*, t. 1: 1609–1725, red. Donald Burrows, Helen Coffey, John Greenacombe, Anthony Hicks, Cambridge 2015, s. 676; zob. też: Gerald Coke, *Tercentenary of the Birth of George Frideric Handel. The Gerald Coke Handel Collection. Exhibition: Jenkyn Place, Bentley, Hampshire*, Hampshire 1985, s. 23.

W wierszu pojawiła się sugestia, by adwersarzy Händla porównać do bożka Pana, a samego kompozytora – do Apolla, choć nie wprost. W tej poetyckiej narracji Sakończyk nie tylko posługuje się potężnym imieniem („mighty Name”), lecz także należy mu się korona na dowód wiecznej sławy („Crown due justly to your Fame”). Autor panegiryku zarysował ostrą granicę między geniuszem kompozytora a miernością konkurujących z nim twórców. Z perspektywy konfliktu między stronnictwami Händla i Bononciniego obelgi odnoszące się do oszustwa i lenistwa („spurious Breed”, „lethargick Tribe”) skierowane zostały do zwolenników stylu tego ostatniego kompozytora, a patrząc szerzej – stanowiły krytykę twórców muzyki włoskiej. Zresztą akcenty antywłoskie wzmacnia też prawdopodobna gra słów między „Tribe” a Tybrem (ang. Tiber), rzeką przepływającą przez Rzym. Według anonimowego poety, Händlowi najbliższym było do muzykującego Febusa (jedno z najczęściej używanych imion Apolla) i jego liry, co zostało przedstawione właśnie w kontekście antycznej opowieści o Panie i królu Midasie. Artystyczna nędza twórców próbujących stanąć w muzyczne szranki z Händlem została porównana do głupoty Midasa, który wybrał jazgot fletni Pana („Pan’s shrill Pipe”) zamiast liry Apolla. Jeden z mitów apollińskich posłużył tu zatem jako odskocznia dla publicznej pochwały kompozytora i jego twórczości. Odwołanie do pojedynku muzycznego między Apollem i Panem było jednak powierzchowne i nie prowadziło do estetycznego pogłębienia tego wątku. Miało służyć uwypukleniu kontrastu między rywalizującymi ze sobą stronnictwami, a ponadto zapoczątkowało tradycję „apollińskich ubóstwień” wizerunku Händla²³.

Niemal ta sama retoryka pojawiła się już kilka lat później w kantacie (*dramma per musica*) J.S. Bacha *Geschwinde, geschwinde, ihr wirbelnden Winde* BWV 201, znanej też jako *Der Streit zwischen Phoebus und Pan* (Spór między Febusem i Panem). Kantata powstała najpewniej w 1729 r. do słów Christiana Friedricha Henriciego (1700–64), znanego pod literackim pseudonimem Picander, który posłużył się w niej odniesieniem do mitu o Apollu i Panie. Tematyka kantaty miała być odpowiedzią Bacha na krytykę ze strony kompozytora Johanna Adolfa Scheibego (1708–76). Bach utożsamiał się tam z Apollem i jego kunsztowną grą; walczył – jak ujął to niemiecki muzykolog Alfred Dürr (1918–2011) – „w obronie wysokich wymagań, jakie stawia każda prawdziwa sztuka, a tym samym jego własna muzyka, wyrusza do boju przeciw ignorantom, którzy radzi by zadowolić się niewielkim wysiłkiem”²⁴.

23 „Ubóstwienie” Händla na sposób apolliński można też odczytać we fragmencie elogium *The Musical Patronage. Extempore* opublikowanym bez informacji o autorze 1 IV 1743 r. w *The London Magazine*, zob.: *George Frideric Handel. Collected Documents, 1609–1763*, t. 4, 1742–1750, red. Donald Burrows, Helen Coffey, John Greenacombe, Anthony Hicks, Cambridge 2020, s. 34–35. W wierszu tym Apollo wybiera Händla, by pozostał on pod wpływem boga muzyki. Intrygująca wydaje się również ta część utworu poetyckiego, w której podmiot liryczny wzywa do gloryfikacji wizerunku Händla poprzez odpowiedni śpiew z akompaniamentem liry.

24 Alfred Dürr, *Kantaty Jana Sebastiana Bacha*, przekł. Andrzej A. Teske, Lublin 2004, s. 743. Apollo pojawia się jeszcze w kilku librettach świeckich kantat Bacha. Pierwsza z nich to kantata dla rady miejskiej

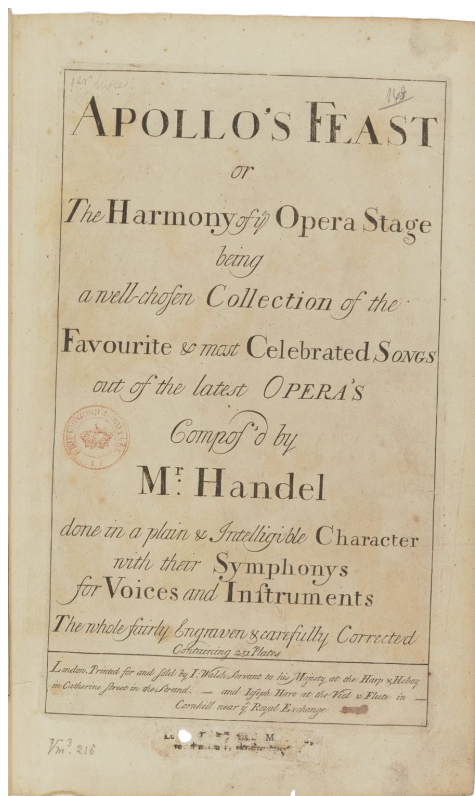
Kolejnego przykładu w ramach wątku najwcześniejszych zestawień Händla z Apollem dostarcza pochodzące z 1726 r. jedno z wydań kolekcji wybranych utworów Händla, w której tytule *Apollo's Feast, or, The Harmony of ye Opera Stage: being a well-chosen Collection of the Favourite & most Celebrated Songs out of the latest Opera's* porównano arie operowe kompozytora do muzyki towarzyszącej uczcie Apolla (por. il. 4)²⁵. Na wykonanym przez duńskiego rytownika Hendrika Hulsbergha (?–1729) – za nieznanym oryginałem francuskiego malarza Pierre'a Bercheta (1659–1720) – frontyspisie tego druku wydawca, John Walsh (1665/6–1736), zamieścił bóstwo siedzące pośrodku rysunku na obłoku unoszącym się nad ziemią (por. il. 5). Plecy, biodra i kolana Apolla z grafiki okryte są luźnym płaszczem. Jego głowa otoczona jest nimbem, z którego długie i liczne promienie rozchodzą się we wszystkie strony. Skroń bóstwa zdobi wieniec z liści laurowych – *corona obsidionalis*. Twarz ma spokojną, opanowaną. Najwyraźniej daje sygnał do rozpoczęcia wykonania dzieła muzycznego, które ma zabrzmieć na jego uczcie. Lewą ręką przytrzymuje zaś ośmiostrunną lirę opartą na kolanie. Wzrok kieruje nieco w prawo. Prawą rękę z otwartą dłonią zwraca ku siedzącej pod chmurą muzie albo personifikacji Muzyki, spoczywającej na kotłach perkusyjnych i odzianej w podobny do Apolla płaszcz oraz sandały. W lewej ręce trzyma ona księgę, prawdopodobnie partyturę, a prawą dłonią i palcem wskazującym nakazuje muzykowanie trzem puttom. Jedno z nich śpiewa, drugie gra na wioli da gamba, a trzecie w dłoni trzyma flet podłużny. Pod materiałem przedstawionym w lewym dolnym rogu grafiki znajduje się także trąbka z banerem. Przedstawienie to nie pozwala oczywiście potwierdzić intencji utożsamienia Händla z Apollem przez wydawcę zbioru, zwłaszcza że ta rycina wystąpiła wcześniej (oraz później) na kartach tytułowych kilku innych publikacji muzycznych Walsh²⁶ i musiała być rozpoznawalna przez współczesnych Händlowi²⁷. Świadczy jednak o przekonaniu wydawcy, iż twórczość kompozytora powstaje ewidentnie w kręgu wpływu boga muzyki i sztuki.

Lipska *Erwählte Pleißen-Stadt* BWV 216a, do słów Picandra. Treścią utworu jest dialog Merkurego ze swoim starszym bratem Apollem. Mitologiczni bogowie w alegorycznym sporze występują tam jako uosobienie Lipska: Febus reprezentuje królewskie miasto jako ośrodek nauki i sztuki, a Merkury – jako centrum pokoju i handlu. Drugim przykładem jest libretto Picandra do niezachowanej kantaty *Erhabner Graf*; którą Bach hipotetycznie mógł opatrzyć muzyką. Apollo pojawia się tam pod postacią Averuncusa, opiekuńczego boga odwracającego nieszczęścia. Dołącza on do składania hołdów Joachimowi Friedrichowi Flemmingowi (1665–1740), któremu kantata została zadedykowana z okazji objęcia przez niego funkcji gubernatora Lipska, zob.: Szymon Paczkowski, *Styl polski w muzyce Johanna Sebastiana Bacha*, Lublin 2011, s. 302–303, 341.

25 Zob.: George Frideric Händel, *Apollo's Feast, or, The Harmony of ye Opera Stage*, London 1726; *George Frideric Handel. Collected Documents, 1609–1763*, t. 2: 1725–1734, red. D. Burrows, H. Coffey, J. Greenacombe, A. Hicks, Cambridge 2015, s. 9.

26 Zob.: John Eccles, *A Collection of Songs*, London 1704; Giovanni Bononcini, *Songs in the New Opera, Call'd Camilla*, London 1706; tegoż, *Songs in the Opera of Camilla*, London 1709; tegoż, *Songs in the New Opera, Call'd Camilla*, London 1726.

27 David Hunter, *Opera and Song Books Published in England, 1703–1726: A Descriptive Bibliography*, London 1997, s. 30, 55, 177, 448, 461; T. McGeary, „Handel as Orpheus”, s. 295, 300.



Il. 4. *Apollo's Feast or The Harmony of ye Opera Stage*, London 1726. Bibliothèque nationale de France, Département de la Musique (VM3-216); karta tytułowa

Zatem – jak można rozumieć tytuł omawianego druku – „ulubione i najbardziej cenione pieśni” z najnowszych wówczas oper Händla składają się na harmonię operowej sceny, a ta jest niczym innym, jak apollińską uczną²⁸.

28 Na marginesie warto jeszcze wspomnieć o dwóch, drobniejszych przykładach wątku apollińskiego dotyczących Händla. Pierwszy to oda *An Ode, To Mr. Handel* opublikowana 2 V 1745 r., w której niezna-ny autor wychwalał muzykę sakralną kompozytora. Zawarto tam łaciński cytat z ody Horacego (*Pieśni księga pierwsza*, XXXII, 13–15): „O decus Phoebi & dapibus supremi / Grata testudo Jovis: o laborum / Dulce lenimem!” (w tłumaczeniu Andrzeja Lama: „Feba ozdobo i podczas biesiady / nawet wielkiemu Jowiszowi miła, / pociecho w trudach”, zob.: Horacy, *Dziela wszystkie*, przekł. Andrzej Lam, Warszawa 2019, s. 97); *George Frideric Handel. Collected Documents*, t. 4, s. 311; zob. też: Robert James Merrett, „England's Orpheus: Praise of Handel in Eighteenth-Century Poetry”, *Mosaic: An Interdisciplinary Critical Journal* 20 (1987) nr 2, s. 104. W przypadku *An Ode, To Mr. Handel* powiązanie między Apollem a Händlem nie jest bezpośrednie, jednak warto je odnotować jako świadectwo dalszego, żywego trwania apollińskich konwencji poetyckich, używanych w ramach utworów okolicznościowych dedykowanych kompozytorowi. W innym wierszu, traktującym o operacji oczu pod koniec jego życia, anonimowy autor zwrócił się do muz, by te udały się do Apolla z wiadomością o chorobie Händla



Il. 5. Hendrik Hulsbergh, za Pierrem Berchetem, *Apollo's Feast or The Harmony of ye Opera Stage*, London 1726. Bibliothèque nationale de France, Département de la Musique (VM3-216); frontyspis

HÄNDEL-APOLLO W OGRODACH VAUXHALL

Jednym z najświetniejszych dzieł przedstawiających Händla jest rzeźba z karraryjskiego marmuru, która w XVIII w. stała w zachodniej części londyńskich ogrodów Vauxhall²⁹. Następnie, od około 1818 r., monument trafił do różnych właścicieli, aż wreszcie w roku 1965 zakupiono go do kolekcji Victoria and Albert Museum w Londynie

i błagały o pomoc w uleczeniu przez Eskulapa. To kolejna egzemplifikacja wątku apollinijskiego, ale tym razem ograniczona do figury poetyckiej, zob.: Christopher Hogwood, *Händel*, przekł. Barbara Świdorska, Kraków 2009, s. 274; Ilias Chrissochoidis, „A Handel Relative in Britain?”, *The Musical Times* 148 (2007) nr 1898, s. 50; David Hunter, „Handel's Ill Health: Documents and Diagnoses”, *Royal Musical Association Research Chronicle* 41 (2008), s. 74.

29 Zob.: David Hunter, „Vauxhall Gardens”, w: *The Cambridge Handel Encyclopedia*, red. Annette Landgraf, David Vickers, Cambridge 2009, s. 654. O znaczeniu i funkcji ogrodów Vauxhall w kontekście rzeźby Roubiliaca zob.: Suzanne Aspden, „Fam'd Handel Breathing, tho' Transformed to Stone: The Composer as Monument”, *Journal of the American Musicological Society* 55 (2002) nr 1, s. 44–54. Posąg ten był już opisywany w literaturze Händlowskiej, jednak na ogół bez pogłębionych odniesień do postaci Apolla jako źródła i kontekstu „ubóstwienia” artysty.



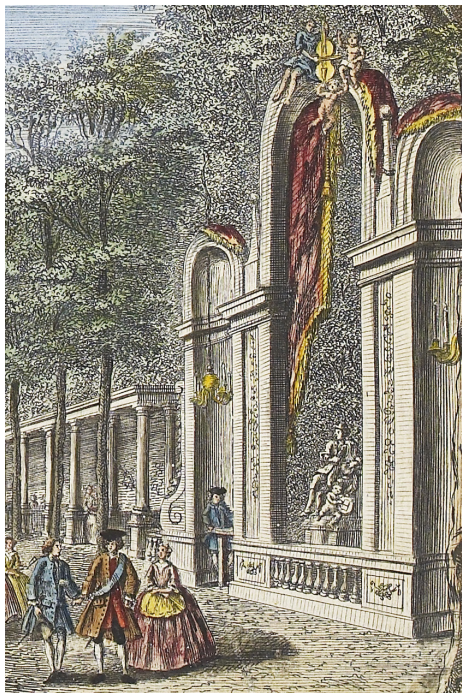
Il. 6. Louis François Roubiliac, *Handel*, 1738. © Victoria and Albert Museum, London (A.3-1965)

(por. il. 6)³⁰. Posąg ten został wykonany w 1738 r., więc nieco ponad dwie dekady przed śmiercią kompozytora, przez francuskiego artystę Louisa François Roubiliaca (1702–62)³¹. Dzieło zamówił ówczesny właściciel ogrodów Vauxhall, Jonathan Tyers (1702–67), choć nie był on jedynym, który zapłacił za jego wykonanie. Angielski historyk kultury David E. Coke wysunął uzasadnione przypuszczenie, że wśród osób, które wsparły to zamówienie finansowo i mogły wpłynąć na szczegóły jego realizacji, znajdował się także sam Händel³². Biorąc pod uwagę troskę kompozytora o kształto-

30 Matthew Gardner, „Seventeenth-Century Literary Classics as Eighteenth-Century Libretto Sources: Congreve, Dryden and Milton in the 1730s and 1740s”, w: *Music in the London Theatre from Purcell to Handel*, red. Colin Timms, Bruce Wood, Cambridge 2017, s. 166; Hans Joachim Marx, *By Heaven Inspired. Die Bildnisse von Georg Friedrich Händel*, Lilienthal 2021, s. 98.

31 Zob.: Edwin Werner, „Roubiliac, Louis François”, w: *The Cambridge Handel Encyclopedia*, s. 555–556; Alan P. Darr, „Virtuoso Carving: Three Eighteenth-Century British Portrait Sculptures by Le Marchand, Roubiliac, and Chaffers”, *Bulletin of the Detroit Institute of Arts* 83 (2009) nr 1/4, s. 44–46.

32 Uzasadnienie Coke’a: „Pozycja Roubiliaca w świecie sztuki nie była wystarczająco ugruntowana, by mógł on z własnej inicjatywy wystawić dzieło tak radykalne i to w tak publicznym miejscu. Jest także wątpliwe, by Roubiliac czy sam Tyers chcieli narażać się na irytację kompozytora pokazując [publicznie] jego podobiznę, o ile nie zyskała ona jego osobistej aprobaty” („Roubiliac’s position as an artist was not well enough established to allow him, on his own initiative, to produce quite such a radical composition, and in such public place. It is also the question that either Roubiliac or Tyers would



Il. 7. John Maurer, *A Perspective View of Vaux Hall Gardens* (fragment z niszą, w której stał pomnik Händla), 1744, akwaforta. Coke Vauxhall and Ranelagh Collection, United Kingdom (CVRC 0022)

wanie własnego wizerunku i fakt, że tak nowatorski – jak na owe czasy – pomnik stał w miejscu publicznym (w dodatku często odwiedzanym przez samego Händla), przypuszczenie Coke’a wydaje się wysoce prawdopodobne³³.

Pierwotnie dzieło umieszczone było w swego rodzaju niszy, nad którą znajdował się łuk z grupą rzeźbiarską *Harmony and the Genii*. Przedstawiała ona postać muzykującej Harmonii wzorowanej na *Ikonomologii* Cesarego Ripy z dwoma puttami³⁴. Posąg został oddzielony od niszy, gdy ją zdemontowano³⁵. Wygląd niszy wraz z monumentem kompozytora można sobie wyobrazić na podstawie fragmentu

have risked upsetting the composer with a portrayal of which he might disapprove”), zob.: David Coke, „Roubiliac’s *Handel* for Vauxhall Gardens: A Sculpture in Context”, *Sculpture Journal* 16 (2007) nr 2, s. 9.

33 Ibid., s. 8–12; zob. też: David Coke, Alan Borg, *Vauxhall Gardens. A History*, New Haven–London 2011, s. 145–152.

34 T. McGeary, „*Handel as Orpheus*”, s. 294; Terence Hodgkinson, *Handel at Vauxhall*, London 1969, s. 4; Cesare Ripa, *Ikonomia*, przekł. Ireneusz Kania, Kraków 1998, s. 41–42; S. Aspden, „*Fam’d Handel Breathing*”, s. 51, 81.

35 Dokładna data zdemontowania niszy nie jest znana, ale stało się to najpóźniej w 1749 r., zob.: T. Hodgkinson, *Handel*, s. 4–6; D. Coke, „Roubiliac’s”, s. 15.



Il. 8. Johann Sebastian Müller, za Samuelem Walem, *The Triumphal Arches, Mr. Handel's Statue & c. in the South Walk of Vauxhall Gardens* (fragment), po 1751, akwaforta. Yale Center for British Art, Paul Mellon Collection (B1977.14.18703)

akwaforty przedstawiającej Vauxhall Gardens w roku 1744³⁶ (por. il. 7). Wykonał ją urodzony w Szwajcarii artysta-rytownik John Maurer (działający w l. 1713–61, w Anglii od ok. 1745). W II poł. XVIII w. pomnik wyjęto z niszy i ustawiono nieopodal starej lokalizacji jako rzeźbę wolnostojącą. Na podstawie obrazu brytyjskiego malarza Samuela Wale'a (1714–86) norymberski rytownik Johann Sebastian Müller (1715–92, w Londynie od 1744 r.) wykonał rycinę, na której można dostrzec również posąg kompozytora (por. il. 8)³⁷.

Händel został wyrzeźbiony przez Roubiliaca jako człowiek swoich czasów, w swobodnej pozie, w domowym ubiorze i w luźnym nakryciu głowy³⁸. Możliwe, że do

36 D. Coke, A. Borg, *Vauxhall Gardens*, s. 92–94; T. Hodgkinson, *Handel*, s. 6; Werner Busch, „The Visible Power of Music: Louis François Roubiliac's Handel Statue for Vauxhall Gardens”, *Göttinger Händel-Beiträge* 15 (2014), s. 42, 44.

37 G. Coke, *Tercenary*, s. 55; D. Coke, A. Borg, *Vauxhall Gardens*, s. 212–213; David Bindman, *Malcolm Baker, Roubiliac and the Eighteenth-Century Monument. Sculpture as Theatre*, New Haven–London 1995, s. 66, 68.

38 Zob.: D. Coke, „Roubiliac's”, s. 10.

sposobu przedstawienia kompozytora przyczyniły się sugestie malarza i twórcy satyrycznych ilustracji Williama Hogartha (1697–1764), który był przyjacielem Roubiliaca i Tyersa³⁹. Mimo braku antycznej stylizacji, w reakcjach współczesnych pojawiły się liczne skojarzenia z mistrzami sztuki muzycznej z greckiej mitologii, jak Arion, Orfeusz i Apollo, albo z antycznym Tymoteuszem czy biblijnym Dawidem. Tego rodzaju porównania mieściły się bowiem w konwencji, według której poeci i artyści sztuk plastycznych sławili muzyków⁴⁰. Pomnik Händla – w „nowoczesnym” i realistycznym ujęciu – mógł być nie tylko manifestacją postrzegania go jako geniusza lub herosa, lecz także przyczyniał się do takiej właśnie reputacji kompozytora⁴¹. Rzeźba sama w sobie stanowiła ewenement na skalę europejską, gdyż był to pierwszy posąg naturalnej wielkości postawiony po to, by uczcić żyjącego artystę lub muzyka⁴².

W historii recepcji dzieła Roubiliaca najczęściej porównywano Händla do Orfeusza, rzadziej zaś do Apolla. Do dziś zdaje się wciąż dominować kojarzenie tego przedstawienia kompozytora jako Orfeusza, w czym szerokie grono odbiorców utwierdza zarówno okładka wspomnianej już książki *Handel as Orpheus* oraz jednoznaczne zdanie „[Na tym pomniku] kompozytor Händel trzyma w dłoniach lirę mitycznego Orfeusza, który poskramiał dzikie bestie swą muzyką”⁴³ zamieszczone na współczesnej tabliczce informacyjnej przy rzeźbie w Victoria and Albert Museum. Nieliczni tylko badacze, w tym amerykański muzykolog Thomas McGeary, wyrażali wprost przekonanie, że dla Brytyjczyków w XVIII w. pomnik przedstawiał Händla jako Apolla lub jakąś postać powiązaną z tym bóstwem⁴⁴.

39 Jak stwierdziła Terence Hodgkinson (1913–99) – kuratorka londyńskiego Victoria and Albert Museum w latach 1967–1974: „Już sama idea przedstawienia powszechnie znanej, misiowatej sylwetki twórcy w średnim wieku jako Apolla, grającego na lirze zamiast na instrumencie współczesnym – ma w sobie posmak iście hogarthiańskiego humoru” („Even the idea of representing the familiar, bear-like, middle-aged composer in the guise of Apollo, performing on the lyre, rather than on a contemporary instrument, has the flavour of a Hogarthian joke”), por.: T. Hodgkinson, *Handel*, s. 7; zob. też: D. Hunter, *The Lives*, s. 373–374.

40 T. McGeary, „Handel as Orpheus”, s. 291; S. Aspden, „*Fam'd Handel Breathing*”, s. 52.

41 S. Aspden, „*Fam'd Handel Breathing*”, s. 43–44, 50–51.

42 T. Hodgkinson, *Handel*, s. 7; D. Hunter, *The Lives*, s. 376.

43 Gallery Label (27 III 2003) – *Georg Frederick Handel. Statue, 1738*, strona internetowa Victoria and Albert Museum, London: 22 III 2000, <https://collections.vam.ac.uk/item/O34256/georg-frederick-handel-statue-roubiliac-louis-francois/georg-frederick-handel-statue-roubiliac-louis-fran%C3%A7ois/>, dostęp: 12 VII 2024: „[This statue] shows the composer Handel holding the lyre of Orpheus, the mythological figure whose music calmed the savage beasts”. O interpretacji Händla jako Apolla nie wspomniano tam wcale.

44 „Wszelkie komentarze i poetyckie opisy z epoki dotyczące tego pomnika przekonująco wskazują na panującą wśród Brytyjczyków konsensus, iż przedstawia on Händla jako Apolla lub w relacji do tego bóstwa” („The full range of contemporary comment and poetry about the statue convincingly reveals that for Britons, there was consensus that the statue represented Handel as, or associated with, Apollo”), por.: T. McGeary, „Handel as Orpheus”, s. 293. W niniejszym artykule nie została podjęta kwestia możliwych wzorców ikonograficznych analizowanego pomnika, ponieważ pod tym kątem najważniejsze powstałe przed połową XVIII w. przedstawienia Apolla z lirą wskazał już McGeary (zob. *ibid.*, s. 294–300), a także brytyjski historyk David Bridgwater, zob.: David Bridgwater, „Some Engravings of Apollo – Possible Inspirations for the Roubiliac Vauxhall Gardens Statue”, *Bath, Art*

Słuszność takiego postrzegania monumentu wydaje się potwierdzać anegdota, którą rysownik i antykwariusz John Thomas Smith (1766–1833) – uczeń rzeźbiarza Josepha Nollekensa (1737–1823) – zamieścił w drugim tomie pracy *Nollekens and His Times* z 1828 roku. Na podstawie znalezionej zapiski Nathaniela Smitha (1738–1809) – swojego ojca, a jednocześnie jednego z uczniów Roubiliaca – Smith junior w sposób literacki opisał, jak Tyers konsultował się z uznanym rzeźbiarzem Henrym Cheerem (1703–81) w celu zamówienia posągu kompozytora. Z relacji Smitha juniora – przywodzącej jakby na myśl fragment powieści – wynika, że najpierw Tyers poprosił Cheere’a o radę dotyczącą realizacji zamówienia rzeźby odpowiedniej do postawienia w ogrodach Vauxhall. Cheere zasugerował, że jeśli tematem ma być muzyka, to nie ma nic lepszego od przedstawienia Apolla i od razu zaproponował wyrzeźbienie postaci Händla. Właśnie na tę propozycję przystał Tyers, mimo początkowych obaw o wysokie koszty wykonania monumentu⁴⁵. Choć nie da się zwerfikować prawdziwości tej anegdoty w innych dokumentach, to stanowi ona ważne świadectwo na rzecz apollińskiej interpretacji rzeźby⁴⁶. Amerykański badacz Händla, David Hunter, którego prace już wyżej wskazywano, poddał jednak w wątpliwość tę historię, jak i to, że posąg z założenia miał przedstawiać kompozytora. Według niego nie jest wykluczone, że Smith przytoczył taką wersję wydarzeń, jaką Cheere chciał po prostu usłyszeć. Badacz skonkludował, że wyboru Händla nie można uznać za coś nieuniknionego, zaś Apolla mógł zastąpić dowolny podówczas żyjący muzyk⁴⁷.

and Architecture w serwisie Blogger, <https://bathartandarchitecture.blogspot.com/2015/07/some-engravings-of-apollo-possible.html>, dostęp 12 VII 2024. Zob. też: Jonathan Keates, *Handel. The Man and his Music*, London 2009, s. 251–252; Katharine A. Esdaile, *The Life and Works of Louis François Roubiliac*, London 1928, s. 39–40.

45 „Po tym, jak p. Tyers zajął się urządzeniem ogrodów Vauxhall, poprosił on p. Cheere’a o poradę w przedmiocie ich najwłaściwszego udekorowania. – Sądzę, że zechcesz Pan mieć tu muzykę – zauważył Cheere – coś zatem lepszego mógłbyś postawić niż rzeźbę Apolla? Co Pan powiesz na pomnik Händla? – Dobrze – odparł Jonathan – ale to wyjdzie za drogo, Cheere, mój przyjacielu. – Ależ nie – odpowiedział rzeźbiarz – pracuje dla mnie obecnie człowiek niezwykle zręczności, którego mi przedstawił sir Edward Walpole. Jego zatem zatrudnij, a wyrzeczy ci on pomnik wielce zacny” („At the time Mr. Tyers had engaged in the Vauxhall-garden speculation, he requested the advice of Mr. Cheere as to the best mode of decoration. «I conclude you will have Music,» observed Cheere, «therefore you cannot do better than to have a carving of an Apollo. What do you say to a figure of Handel?» – «Good,» replied Jonathan, «but that will be too expensive, friend Cheere.» – «No,» answered the Sculptor; «I have an uncommonly clever fellow working for me now, and introduced to me by Sir Edward Walpole; employ him, and he will produce you a fine statue»”), zob.: John Thomas Smith, *Nollekens and his Times*, t. 2, London 1828, s. 94; por.: *George Frideric Handel. Collected Documents, 1609–1763*, t. 3, 1734–1742, red. D. Burrows, H. Coffey, J. Greenacombe, A. Hicks, Cambridge 2019, s. 386; T. McGeary, „Handel as Orpheus”, s. 293–294; K.A. Esdaile, *The Life*, s. 24, 36; D. Bindman, M. Baker, *Roubiliac*, s. 49.

46 D. Hunter, *The Lives*, s. 371.

47 „Propozycja Cheere’a, by wystawić pomnik Apolla, była zgodna z ówczesną konwencją. Niekonwencjonalne było to, że zasugerował wykorzystanie postaci żyjącego muzyka jako wzoru. To, że wybrał akurat Händla, wcale nie było oczywiste. Wielu współcześnie żyjących muzyków mogło posłużyć za model dla rzeźby Apolla” („Cheere was conventional in suggesting an image of Apollo, but unconventional in suggesting that the image be modelled on a living musician. The suggestion and selection of Handel cannot

Trudno jednak w pełni zgodzić się z Hunterem. Niewielu kompozytorów miało bowiem wówczas tak ugruntowany status artystyczny w społeczeństwie jak Händel. W zasadzie nie było twórcy poza nim bardziej predestynowanego do tego, by zostać publicznie ukazanym pod postacią boga muzyki.

Händel przedstawiony na pomniku trzyma w rękach apolloński instrument⁴⁸ – siedmiostrunową lirę, a siedzący u podnóża chłopiec (cherub) spisuje to, co kompozytor właśnie gra. W górnej części instrumentu widać głowę Apolla otoczoną promieniami rozciągającymi się we wszystkich kierunkach i właśnie z taką symboliką solarną wiązano wyobrażenie bóstwa. Ponadto można uznać, że leżące na ziemi instrumenty (flet, obój i wiola) zostały przedstawione jako odrzucone na rzecz liry – właściwego instrumentu Apolla. Wydaje się zatem bardzo prawdopodobne, że w pierwotnym programie artystycznym rzeźba faktycznie przedstawiała Händla pod postacią Apolla⁴⁹. Poza, w której wyobrażono kompozytora, potwierdza – jak można domniemywać – dążenie do jego przedstawienia jako mitycznego bóstwa. Wątpliwości nie pozostawia także opis pomnika, jaki znalazł się w przewodniku po tym słynnym parku pt. *A Sketch of the Spring Gardens Vauxhall in a Letter to a Noble Lord* (1751). Autor przewodnika widział w rzeźbie Roubiliaca przedstawienie Händla jako muzykującego Apolla:

W tym to miejscu [...] stoi piękny marmurowy pomnik p. Händla, przedstawionego pod postacią Apolla grającego na lirze; poniżej chłopiec nuty usłyszone spisuje⁵⁰.

Cytowany już wyżej Coke zwrócił uwagę, że dzięki specjalnemu ustawieniu posągu w parku możliwe były też wyjątkowe efekty świetlne. Na skutek padających promieni słonecznych, w odpowiednich momentach dnia (i przy sprzyjającej pogodzie) „marmurowy” Händel stawał się „teatralnie” rozświetlony⁵¹ niczym bóstwo solarne. Mimo to, zdaniem Coke’a, rzeźba z Vauxhall Gardens nie stanowiła apoteozy kompozytora, lecz jedynie wychwalała jego sztukę, bowiem dziecięcego cheruba pojmowano wówczas jako symbol geniuszu, zaś grecką lirę – jako symbol największych osiągnięć muzycznych, co stanowiło w ówczesnej sztuce odpowiednik wieńca olimpijskiego⁵². Niezależnie od tego, za sprawą dzieła Roubiliaca niewątpliwie utrwalił się szczególnie wizerunek gloryfikowanego Händla.

be assumed as inevitable. Any number of contemporary musicians could have stood for Apollo”), zob.: D. Hunter, *The Lives*, s. 371–372.

48 Ibid., s. 369; zob.: T. McGeary, „Handel as Orpheus”, s. 295; W. Busch, „The Visible Power”, s. 45; D. Bindman, M. Baker, *Roubiliac*, s. 80.

49 T. Hodgkinson, *Handel*, s. 6; H.J. Marx, *By Heaven*, s. 93–94.

50 Cyt. za: T. Hodgkinson, *Handel*, s. 4: „In the Area [...] is a beautiful Marble Statue of Mr. Handel, in the Character of Apollo, playing on the Lyre; with a Boy underneath, taking down the Notes”; zob. też: K.A. Esdaile, *The Life*, s. 37.

51 D. Coke, „Roubiliac’s”, s. 13–14.

52 Ibid., s. 12; D. Coke, A. Borg, *Vauxhall Gardens*, s. 91.

Na temat pomnika zachowała się również relacja nieznanego z imienia i nazwiska francuskiego podróżnika, który w swoim *Journal de Voyage* odnotował pobyt w Vauxhall Gardens z datą 14 IV 1738 r.:

Słynny kompozytor p. Hindel [Händel] cieszy się wielką czcią w owym miejscu, gdzie wystawiono mu marmurowy pomnik pod postacią Apolla grającego na lirze⁵³.

W dniu powstania tej relacji ogrody w Vauxhall były jeszcze sezonowo zamknięte. Jak się więc wydaje, Francuz musiał oprzeć się na informacjach pochodzących od innych osób, od których usłyszał m.in. o posągu przedstawiającym Händla jako muzykującego Apolla. Co ważniejsze, rzeźba znajdowała się wtedy wciąż w warsztacie Roubiliaca i nie stała jeszcze w ogrodach⁵⁴. Jeśli jednak podróżnik faktycznie widział posąg, to musiał błędnie datować swoją relację. Być może spisywał ją z pamięci w późniejszym czasie.

POSAĞ HÄNDLA JAKO ŹRÓDŁO JEGO KULTU

Odślonięcie monumentu w 1738 r. uczczono w prasie brytyjskiej publikacją co najmniej siedmiu wierszy⁵⁵. W niektórych przedstawienie Händla zostało powiązane z Orfeuszem, w innych z Apollem. Większość z tych utworów poetyckich przytoczono i pokrótce dyskutowano już we współczesnych opracowaniach⁵⁶, więc w niniejszym artykule zostanie omówiony tylko ten spośród dotąd nieanalizowanych utworów, z którego jasno wynika, że według jego autora rzeźba przedstawiała Händla jako Apolla. Jest to anonimowy wiersz *To ASPASIA: Desiring her Company to Vaux-Hall Gardens*, opublikowany 28 VII 1738 r. w *The Daily Advertiser* – londyńskiej gazecie o profilu społecznym, handlowym i politycznym⁵⁷. Dedykacja zamieszczona w tytule

53 Cyt. za: *George Frideric Handel. Collected Documents*, t. 3, s. 382: „M Hindel [Händel] celebre compositeur [...] est en grande veneration dans ce lieu, on luy á elevé une Statue de mabre, c'est un Apollon qui touche de la lyre”; por. też: Ilias Chrissochoidis, „Handel at a Crossroads: His 1737–1738 and 1738–1739 Seasons Re-Examined”, *Music & Letters* 90 (2009) nr 4, s. 608.

54 *George Frideric Handel. Collected Documents*, t. 3, s. 383.

55 T. McGeary, „Handel as Orpheus”, s. 294.

56 Zob.: *George Frideric Handel. Collected Documents*, t. 2, s. 11; *George Frideric Handel. Collected Documents*, t. 3, s. 395, 398, 405–406; *Händel-Handbuch. Band 4: Dokumente zu Leben und Schaffen*, red. Otto Erich Deutsch, Leipzig 1985, s. 297; Ch. Hogwood, *Händel*, s. 177; David Wilson, „By Heaven Inspired: A Marble Bust of Handel by Roubiliac Rediscovered”, *The British Art Journal* 10 (2009) nr 1, s. 14; D. Coke, „Roubiliac’s”, s. 16; T. Hodgkinson, *Handel*, s. 4; T. McGeary, „Handel as Orpheus”, s. 294, 296.

57 *George Frideric Handel. Collected Documents, 1609–1763*, t. 3, s. 421; zob.: *London Daily Advertiser* (28 VII 1738), strona internetowa Newspaper Archive, <https://newspaperarchive.com/london-daily-advertiser-jul-28-1738-p-1/>, dostęp 12 VII 2024. W trzecim tomie *Collected Documents*, w którym przytoczono ten wiersz, redaktorzy umieścili tylko krótkie wyjaśnienie, że po raz kolejny posąg Händla, tym razem przedstawionego jako Apolla, został wyróżniony w opisach ogrodów oraz że drugi wers nawiązuje do końcowego chóru z ody *Alexander’s Feast or The Power of Musick* HWV 75.

wyraża pragnienie przywołania Aspazji z Miletu – antycznej intelektualistki, żyjącej w Atenach za czasów Sokratesa⁵⁸. Postać słynnej myślicielki w osiemnastowiecznej Anglii pojawiała się nie tylko w słownikach i książkach historycznych, lecz także w prozie i poezji⁵⁹. W wierszu przytoczonym poniżej anonimowy autor zaprasza Aspazję, by razem z nim przechadzała się po słynnym ogrodzie i ulubionym gaju („fav’rite Grove”), w którym umieszczony był wówczas posąg Händla. Nie ma najmniejszych wątpliwości, że niezidentyfikowany poeta widział w tym przedstawieniu kompozytora uosobienie Apolla, określając go Peanem – jednym z najpopularniejszych spośród licznych imion bóstwa. Przydomek ten pochodził głównie od hymnów śpiewanych na jego cześć po mitycznym zwycięstwie nad Pytonem⁶⁰. Przypis zawarty w pierwodruku z wyjaśnieniem, że Pean to Apollo nie pozostawia w tej sprawie żadnych niedopowiedzeń:

Chodźmy, ASPAZJO. Ów gaj ulubiony,
muzyce poświęcony, wina i miłości,
znów Cię zaprasza w swych wszelkich splendorach,
o Panno niezrównana. [...] Cóż, kiedy zbyt szybko
rok swój uśmiech odwraca, traci blask i znika.
Kwiaty zwiędną i zieleń soczysta przyblednie.
Świergotliwy PEANA* cień znów nam ucichnie,
cień, co rozkoszy wszem zmysłom przydawał
tam, gdzie czułe uczucia serce koją,
i troski wszelkie w piersi ludzkiej usypiają. [...]

* Tj. APOLLA⁶¹.

58 Annette Simonis, „Aspasia”, w: *Figures of Antiquity and their Reception in Art, Literature and Music*, red. Peter von Möllendorff, Annette Simonis, Linda Simonis, przekł. i red. Duncan Smart, Chad M. Schroeder, Leiden–Boston 2016, s. 52–54; Peter Bayle, *The Dictionary Historical and Critical. The Second Edition*, t. 4, London 1737, s. 569, 578–580.

59 Wybrane dzieła literackie w języku angielskim, w których występuje postać Aspazji: William Coke, *The Way to the Temple of True Honor and Fame by the Paths of Heroic Virtue*, London 1773, s. 1–7; George Stubbes, *A Dialogue on Beauty. In the Manner of Plato*, London 1731; Samuel Virasel, *Philander and Aspasia. A Poem*, Dublin 1749; Françoise-Albine Benoist, *Aspasia; or, the Dangers of Vanity. A French Story, Taken from Real Life*, t. 1 i 2, przekł. anon., London 1741.

60 Theophilus Gale, *The Court of the Gentiles*, t. 1, Oxon 1672, s. 38; *The New Encyclopaedia; or, Universal Dictionary of Arts and Sciences*, t. 16, red. Alexander Aitchison, London 1807, s. 612; B. Hederich, *Gründliches Lexicon*, Leipzig 1741, s. 1468.

61 „ASPASIA, come. — The fav’rite Grove,
Sacred to Music, Wine, and Love,
In all it[s] various Pomp array’d,
Again invites Thee, peerles Maid.
[...]
Too soon, alas! the smiling Year
Will turn, decline and disappear;
The Flowers will die, the Verdure fade,
And mute be PEAN’S* warbling Shade.
The warbling Shade, whose Charms dispense
Delights that ravish ev’ry Sense;

W wersach dotyczących Peana anonimowy autor zapewne nawiązał do cienia rzu- canego wprost przez rzeźbę („warbling Shade”), co związane było z przemijaniem, upływem czasu, cyklem przyrody oraz zmianą oświetlenia słonecznego pomnika za- leżną od pór roku, w tym wypadku – przełomem lata. Muzyka była jedną z głównych atrakcji Vauxhall⁶², a z nadejściem jesieni ogrody te zamykano dla odwiedzających. Ograniczało to możliwość podziwiania dzieła Roubiliaca czy spędzenia czasu w jego okolicy i oznaczało też koniec sezonu koncertów plenerowych w tym parku. W po- wyższym wierszu pojawia się sugestia, jakoby dźwięki płynęły wprost z samego mo- numentu. W domyśle jest to więc muzyka skomponowana i wykonywana właśnie przez kompozytora, jakby ożył sam posąg. Gra Händla-Apolla wzbudza różnorodne emocje w ludziach bawiących się w ogrodach: zachwyca zmysły, pozwala odpocząć i ukoić troski. Dzięki temu Vauxhall Gardens jawią się nie tylko jako barokowe ogro- dy przyjemności (Pleasure Gardens), ale wręcz jako ogrody miłości („Sacred to Mu- sic, Wine, and Love”). Metafory zawarte w wierszu nie są zbyt głębokie, a walory tej poezji ograniczone, co można tłumaczyć jej pragmatycznym, okolicznościowym przeznaczeniem. Jednak dla rozważań o kulcie kompozytora jako Apolla tekst ten wydaje się jednym z ważniejszych.

Posąg Händla stał się z biegiem lat tak emblematyczny dla Vauxhall Gardens, że zaczęto go przedstawiać na żetonach służących za bilety wstępu do tego miejsca. Żetony z wizerunkiem kompozytora opatrywano wygrawerowaną łacińską inskryp- cją – „Blandius Orptheo” czyli „Wdzięczniejszy niż Orfeusz” (por. il. 9). Źródło literac- kie tego podpisu stanowiła fraza z ody Horacego (*Pieśni księga pierwsza*, XXIV, 13), w której poeta wychwalał Wergiliusza za jego grę na lirze⁶³. W inskrypcji nie wska- zano więc, że Händel jest niczym Orfeusz, lecz – w domyśle – że przewyższa jego umiejętności⁶⁴. Na żetonach pozwalających na wstęp do ogrodów popularne były też wzory z wizerunkami mitycznych bóstw i herosów, związanych ze sztuką mu- zyczną (Apollo, Orfeusz, Arion)⁶⁵. Apolla przedstawiano z wieńcem laurowym na głowie, którą otaczała aureola promienista (*corona radiata*), właściwa dla symboliki

Where each fond Passion soothes the Breast,
And ev'ry Care is lull'd to Rest.

[...]

* APOLLO'S”

62 Więcej o muzyce w ogrodach Vauxhall: D. Coke, A. Borg, *Vauxhall Gardens*, s. 139–145.

63 „Cóż? gdybyś nawet wdzięczniejszy niż Orfeusz / potraçał strunę zasłuchanym drzewom, / czy krew przywrócisz cieniowi blademu” („quid? Si Threicio blandius Orptheo / auditam moderere arboribus fidem, / num vanae redeat sanguis imagini”), zob.: Horacy, *Dzieła wszystkie*, s. 86–87; por. też: Handel, *A Celebration of his Life and Times, 1685–1759*, red. Jacob Simon, London 1985, s. 181–182; S. Aspden, „*Famid Handel Breathing*”, s. 52; D. Coke, A. Borg, *Vauxhall Gardens*, s. 399.

64 T. McGeary, „Handel as Orpheus”, s. 294–295; por.: H.J. Marx, *By Heaven*, s. 95, 97.

65 D. Coke, A. Borg, *Vauxhall Gardens*, s. 184–190.



Il. 9. Żeton służący za bilet wstępu do Vauxhall Gardens, zaprojektowany przez Williama Hogartha (?), srebro, British Museum, London (MG.680), inskrypcja: „Blandius Orpheo”.

© The Trustees of the British Museum. Shared under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0 International (CC BY-NC-SA 4.0) licence



Il. 10. Żeton służący za bilet wstępu do Vauxhall Gardens, zaprojektowany przez Williama Hogartha (?), srebro, British Museum, London (MG.671), inskrypcja: „Omnes jubet Apollo”.

© The Trustees of the British Museum. Shared under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0 International (CC BY-NC-SA 4.0) licence

solarnej i charakterystyczna dla sztuki baroku⁶⁶. Właśnie ten typ aureoli był jednym ze sposobów obrazowania postaci Apolla, który pojawił się już na omówionych wyżej przykładach: grafice przedstawiającej postument J.Ch. Bacha, frontyspisie kolekcji wybranych utworów Händla *Apollo's Feast* i lirze z posagu dłuta Roubiliaca. Popiersie bóstwa na żetonie przedstawiono na tle instrumentów muzycznych skrzyżowanych niczym panoplia, a z dołu umieszczono inskrypcję „Omnes jubet Apollo” – „Apollo wita wszystkich” (por. il. 10).

W historii recepcji kultury muzycznej w Vauxhall Gardens pojawił się też wątek pojedynku Apolla z Marsjaszem. Na jednej z sezonowych serii biletów (żetonów) wstępu do ogrodów umieszczono właśnie wyobrażenie bohaterów tego mitu (por. il. 11)⁶⁷. Według Coke'a wizerunek ten odzwierciedlał różnicowanie programów koncertów w Vauxhall, na które składały się zarówno utwory Händla,

66 *Słownik terminologiczny sztuk pięknych*, red. Krystyna Kubalska-Sulkiewicz, Monika Bielska-Łach, Anna Manteuffel-Szarota, Warszawa 2020, s. 25, 279.

67 Dokładny rok obowiązywania serii tych biletów nie jest znany.

jak i dzieła brytyjskiego kompozytora Thomasa Augustine'a Arne'a (1710–78)⁶⁸. Znamienne, że na grawerunku nie przedstawiono momentu opowieści, w którym Marsjasz i Apollo grają na swoich instrumentach, lecz scenę późniejszą, w której satyr został przywiązany do drzewa. Bóstwo zaś w lewej ręce trzyma lirę, a w prawej plektron, który przekazuje Olymposowi⁶⁹ klęczącemu na prawym kolanie. Aulos, instrument Marsjasza, zwisa z gałęzi bezlistnego drzewa⁷⁰, co sugeruje zwycięstwo oraz dominację Apolla i jego muzyki. Przeniesienie tej historii na relacje Arne'a i Händla wymagało przyznania, że dzieła Anglika wypadły blado w konfrontacji z twórczością rywala. Dla wielu im współczesnych pozostawało oczywiste, że Saksończyk był kompozytorem bez porównania lepszym⁷¹. I tak, angielski historyk muzyki Charles Burney (1726–1814) – w opublikowanym w 1789 r. ostatnim, czwartym tomie *A General History of Music* – posłużył się mitem o Apollu i Marsjaszu, by porównać muzyczną rywalizację obu kompozytorów. Jak pisał:

Ambitny Arne zawsze uznawał Händla za tyrana i uzurpatora, przeciw któremu często się buntował – z tak marnym jednakże skutkiem, jak Marsjasz przeciw Apollowi⁷².

Burney swobodnie podszedł do mitu i nawiązał do niego w sposób bardzo ogólny, nie wnikając w jego pierwotnie krwawe zakończenie, w którym satyr został zamordowany przez swojego adwersarza. Ostatecznie zdaje się, że spór między Arnem a Händlem też był „mityczny”: istniał tylko w przekonaniu krytyków muzycznych i Burneya, bowiem sami kompozytorzy nie byli w konflikcie. Wręcz przeciwnie, Arne cenił sobie utwory Saksończyka, zaś ten czerpał sporo inspiracji z twórczości Anglika⁷³.

Pomnik Händla autorstwa Roubiliaca oraz jego późniejsze odwzorowania czy opisy poetyckie stanowiły bez wątpienia jeden z nurtów, w którym utrwalala się sława kompozytora i kształtowała jego legenda. Według amerykańskiej badaczki Suzanne Aspden,

68 D. Coke, A. Borg, *Vauxhall Gardens*, s. 153.

69 H.J. Drügh, „Marsyas”, w: *The Reception*, s. 379.

70 D. Coke, A. Borg, *Vauxhall Gardens*, s. 405.

71 Warto wszak odnotować przeciwną opinię Charlesa Dibdina (1745–1814), kompozytora i pisarza, który w książce z 1788 r. faworyzował Arne'a i jednocześnie potwierdził, że Händel był uznawany za Apolla: „Nie wątpię, iż potrafię dowodnie przekonać każdego rozsądnego człowieka, że gdyby ARNE przez całe życie nie był zniechęcany, HÄNDEL zaś wskazywany jako drugi APOLLO, to sława owego ANGLIKA przewyższyłaby sławę NIEMCA” („I have no doubt but I shall prove to the satisfaction of every reasonable man that had not ARNE all his life been discouraged, and HANDEL considered as another APOLLO, the fame of the ENGLISHMAN would have exceeded that of the GERMAN”), zob.: Charles Dibdin, *The Musical Tour of Mr. Dibdin*, Sheffield 1788, s. 200; por.: Paul F. Rice, *The Solo English Cantatas and Italian Odes of Thomas A. Arne*, Newcastle upon Tyne 2020, s. 31.

72 Charles Burney, *A General History of Music, from the Earliest Ages to the Present Period*, t. 4, London 1789, s. 667: „Arne was aspiring, and always regarded Handel as a tyrant and usurper, against whom he frequently rebelled, but with as little effect as Marsyas against Apollo”; zob. też: D. Hunter, *The Lives*, s. 99.

73 Todd Gilman, *The Theatre Career of Thomas Arne*, Newark 2013, s. 12; zob.: Thomas Busby, *Concert Room and Orchestral Anecdotes of Music and Musicians. Ancient and Modern*, t. 1, London 1825, s. 138–139.



Il. 11. Żeton służący za bilet wstępu do Vauxhall Gardens, *Apollo i Marsjasz*, ok. 1750, srebro. David Young Collection

w epoce nieustannego aktualizowania i przedrukowywania wizerunków artystów ponowne przedstawienie posągu z ogrodów Vauxhall świadczą o jego popularności i znaczeniu w procesie formowania się wizerunku Händla w wyobraźni zbiorowej⁷⁴.

POŚMIERTNE WIZERUNKI HÄNDLA JAKO APOLLA

Sława Händla – w przeciwieństwie chociażby do J.S. Bacha – trwała nieprzerwanie po śmierci kompozytora, a z biegiem lat jego kult wręcz się rozwijał. Najczęściej autora *Mesjasza* gloryfikowano w wierszach⁷⁵ i rycinach, ale wątki „ubóstwiania”

74 S. Aspden, „*Fam'd Handel Breathing*”, s. 44. Wizerunki kompozytora posiadali nie tylko kolekcjonerzy czy zwolennicy, lecz także znajomi i przyjaciele. Czasem osoby wspierające Saksończyka wykonywały tego rodzaju dzieła na własną rękę. Harris podała przykład hrabiny Shaftesbury, apologetki Händla, która wykonała techniką pastelową własny portret kompozytora, por.: Ellen T. Harris, *George Frideric Handel. A Life with Friends*, New York–London 2014, s. 257. Była ona też jedną z osób, które otrzymały zamówione u Roubiliaca popiersia na wzór jego rzeźby z Vauxhall. W liście z 27 VI 1741 r. do teoretyka literatury i filozofa Jamesa Harrisa (1709–80) – przyjaciela Händla – hrabina napisała, że postawiła je w swoim pokoju, w najważniejszym dla niej miejscu („in a place of highest eminence in my room”, cyt. za: *Music and Theatre in Handel's World. The Family Papers of James Harris, 1732–1780*, red. Donald Burrows, Rosemary Dunhill, Oxford 2002, s. 115; zob. też: *ibid.*, s. 113).

75 Niecałe trzy tygodnie przed szóstą rocznicą śmierci kompozytora, 27 III 1765 r., w londyńskiej gazecie codziennej *Public Advertiser* opublikowano anonimowy wiersz *To the Manes of Mr. Handel*, por.: S. Aspden, „*Fam'd Handel Breathing*”, s. 82 – zwięzły, rymowany hołd, należący do gatunku poetyckiego epitafium. Nieznany autor wiersza przywołał tam Apolla i dziewięć muz. Odwołanie do tradycji antycznej mogło stanowić symboliczne potwierdzenie potężnego oddziaływania twórczości Händla także po jego śmierci. Poeta podjął próbę wyrażenia niewyobraźnego, jego zdaniem, żalu po odejściu geniusza muzyki: najpierw podmiot liryczny sam więc lamentuje nad zmarłym, lecz ostatecznie zdaje

pojawiały się też w obrazach. Tradycję porównań Händla z Apollem chętnie kontynuowano również po śmierci Saksończyka, oprócz poezji okolicznościowej zwłaszcza w sztukach wizualnych. Autorami grafik i obrazów, w których podjęto obiegową symbolikę apollinijską, byli m.in. twórcy włoscy: malarz i rytownik Giovanni Battista Cipriani (1727–85) oraz wcześniej wspomniany Bartolozzi, a także rytownicy angielscy: John Keyse Sherwin (1751–90) i James Heath (1757–1834).

Spośród pośmiertnych rycin gloryfikujących Händla ta bodaj najwcześniejsza to dzieło Bartolozziego (za niezachowanym oryginałem Ciprianiego), zamieszczone na bilecie wstępu na koncert w londyńskim Panteonie 27 V 1784 r. w ramach uroczystych obchodów upamiętniających 25. rocznicę śmierci kompozytora (por. il. 12)⁷⁶. Jak widać na grafice, podczas gdy Händel komponuje muzykę, szukając inspiracji gdzieś w górze, Geniusz Harmonii składa wieniec laurowy na jego skroniach. Wywyższenie kompozytora podkreśla putto, które przelatuje nad postaciami, unosząc ku niebu zwój z zapisanym nazwiskiem Händla. Rycina ta została następnie przedrukowana przez Charlesa Burneya w tomie dokumentującym wyżej wspomniane obchody, gdzie podpisano ją:

Händel tworzący muzykę sakralną, ukoronowany przez Geniusza Harmonii, podczas gdy Serafin imię jego zanosi do Nieba⁷⁷.

Za apollinijski element na tej ilustracji należy uznać lirę, opartą o okryte materiałem biurko, przy którym kompozytor zapisuje swoją muzykę, jak również motyw *imago clipeata*. Polega on na wpisaniu wizerunku w okrąg (tudzież w kształt tarczy), który zawiera scenę ukoronowania laurem. Liście laurowe na rycinie Bartolozziego zostały przedstawione dwójako: w formie wienca przeznaczonego dla samego Händla i jako obramowanie całej sceny.

Inną wariacją motywu *imago clipeata* jest rycina, którą Sherwin wykonał w 1784 r., wzorując się przy tym na niezachowanym oryginale włoskiego malarza Biagia Rebelli (1735–1808), dla upamiętnienia Händla w ramach koncertu w Westminster Abbey (por. il. 13)⁷⁸. Wydarzenie z tej okazji odbyło się 26 V, na co wskazuje data umieszczo-

sobie sprawę, że to za mało, że tylko śpiew boskiej muzyki może służyć godnemu oplakaniu tej straty, por.: S. Aspden, „*Famid Handel Breathing*”, s. 82.

76 H.J. Marx, *By Heaven*, s. 309–310; Victor Schoelcher, *The Life of Handel*, London 1857, s. 350.

77 „Handel composing sacred Music; the Genius of Harmony crowning him, and a Seraph wafting his Name to Heaven”. W górnej części ilustracji umieszczono inskrypcję: „Z harmonii, z niebiańskiej harmonii, ten wszechświat poczęty” („From Harmony, from heavenly harmony this universal frame began”) – Plate IV w: Charles Burney, *An Account of the Musical Performances in Westminster-Abbey, and the Pantheon, May 26th, 27th, 29th, and June the 3d, and 5th, 1784. In Commemoration of Handel*, London 1785, b.p.; por. też: *Handel. A Celebration*, s. 253–254, 256–257; Stephen A. Bergquist, „Francesco Bartolozzi’s Musical Prints”, *Music in Art* 32 (2007) nr 1–2, s. 187.

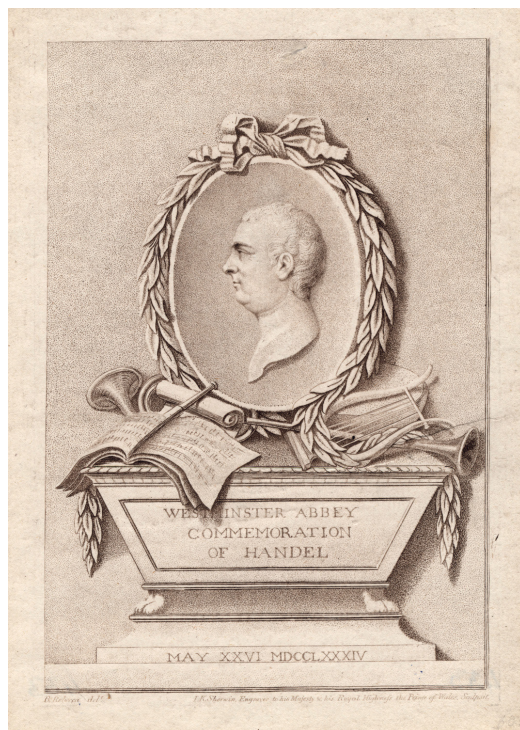
78 *Händel-Bildnisse in den Sammlungen der Stiftung Händel-Haus*, red. Edwin Werner, Halle 2013, s. 40; H.J. Marx, *By Heaven*, s. 307–308.



Il. 12. Francesco Bartolozzi, za Giovannim Battistą Ciprianim, *George Frideric Handel*, 1784.
 © National Portrait Gallery, London (NPG D3204; zob. też John Swaine, za G.B. Ciprianim,
George Frideric Handel, ok. 1800–1850, NPG D3209 i NPG D3210)

na na dole ilustracji. Jednak pierwotnie było ono planowane na 21 IV, zatem blisko daty 25. rocznicy śmierci twórcy *Mesjasza*. Ze względu na okolicznościowy charakter grafiki, zawarcie na niej starożytnego grobowca mogło przywoływać skojarzenia ze śmiercią Saksończyka⁷⁹. Sarkofag przedstawiono z położonymi nań nutami i instrumentami muzycznymi, takimi jak trąbka i lira, a nad nim umieszczono nietypowy wizerunek kompozytora. Nie widać tu całej jego postaci, lecz tylko głowę. Oblicze Händla w medalionie otoczonym liśćmi laurowymi zostało przedstawione z profilu, co nawiązuje do znanego ze sztuki antyku sposobu obrazowania postaci mitologicznych

79 V. Schoelcher, *The Life*, s. 350.



Il. 13. John Keyse Sherwin, za Biagiem Rebecą, *George Frideric Handel*, 1784.
© National Portrait Gallery, London (NPG D3205)

lub wybitnych jednostek⁸⁰. Ten klasyczny wzorzec artystyczny był jednak wówczas czymś nowym w sytuacji, w której chciano uhonorować kompozytora.

Po raz kolejny wizerunek Händla z motywem *imago clipeata* przedstawił Bartolozzi na rycinie z 1786 r., ponownie za nieznanym oryginałem Ciprianiego (por. il. 14)⁸¹. Kompozytorowi tym razem towarzyszy mityczna Fama, która w literaturze

80 Melanie Unseld, „Händel-Bilder – Oder: Wann ist ein Bild ein Künstlerporträt?“, *Händel-Jahrbuch 67* (2021), s. 41, 44. Często wykorzystywanie motywów antycznych w wyobrażeniach kompozytora można również powiązać z głośnymi wówczas odkryciami archeologicznymi. Jak zauważyła E.T. Harris: „Żył on [Händel] w czasach, gdy na nowo odkryto splendor zarówno antycznej Grecji, jak i Rzymu, kiedy odzorowywano go w sztuce i architekturze. Podobnie historię muzyki badano wówczas jak nigdy wcześniej, zaś muzykę Händla okrzyknięto mianem starożytnej” („He [Handel] also lived in a period that both rediscovered the glories of ancient Greece and Rome and recreated them in art and architecture. Similarly the musical past was researched as it had never been before, and Handel’s music was heralded as ancient”), zob.: Ellen T. Harris, „Handel’s Ghost: The Composer’s Posthumous Reputation in the Eighteenth Century”, w: *Companion to Contemporary Musical Thought*, t. 1, red. John Paynter, Tim Howell, Richard Orton, Peter Seymour, London–New York 1992, s. 217; zob.: William Weber, *The Rise of Musical Classics in Eighteenth-Century England. A Study in Canon, Ritual, and Ideology*, Oxford 1996, s. 13, 66.

81 Jacob Maurice Coopersmith, „The First *Gesamtausgabe*: Dr. Arnold’s Edition of Handel’s Works”, *Notes* 4 (1947) nr 3, s. 439; *Händel-Bildnisse*, s. 41; H.J. Marx, *By Heaven*, s. 331–332.



Il. 14. Francesco Bartolozzi, za Giovannim Battistą Ciprianim, *George Frideric Handel*, 1786.

© National Portrait Gallery, London (NPG D3219); data urodzenia kompozytora na grafice została podana błędnie

i sztuce występuje jako bogini lub personifikacja sławy. Trzymana przez Famę trąbka, niekiedy przyozdobiona gałązką wawrzynu, uznawana była właśnie za symbol nieśmiertelnej sławy⁸². Organy widoczne na dalszym planie wskazują na powiązanie między Händlem jako wirtuozem tego instrumentu a świętą Cecylią i muzyką niebiańską, w której kompozytor partycypuje dzięki swoim osiągnięciom. Również i w przypadku tej grafiki utrwaloną w ikonografii symbolikę apollińską w wizerunku Saksończyka przedstawiono za pomocą liści laurowych oraz liry ukazanej w dolnej części grafiki.

82 Zob.: Philip R. Hardie, *Rumour and Renown: Representations of Fama in Western Literature*, Cambridge 2012, s. 616–618, 620–639; Liana De Girolami Cheney, „Fame”, w: *Encyclopedia of Comparative Iconography. Themes Depicted in Works of Art*, red. Helene E. Roberts, Chicago–London 1998, s. 309–312.



Il. 15. James Heath, za Biagiem Rebecca, *George Frideric Handel (Apotheosis of Handel)*, 1787.
 © National Portrait Gallery, London (NPG D3206, zob. też inne kopie tego wizerunku: NPG D19013 i NPG D35301)

Podobnie na rycinie Jamesa Heatha (znowu za niezachowanym oryginałem Rebecki) z 1787 r., wizerunkowi Händla wznoszącemu się na obłokach ku niebu towarzyszą putto i skrzydlata Fama trzymająca w rękach nie tylko trąbkę, ale i wieniec laurowy (por. il. 15). Widok na Londyn zawarty na dalszym planie może podkreślać znaczenie kompozytora dla brytyjskiej kultury muzycznej. Saksończyk jest tu koronowany laurem jako „boski” kompozytor – w jednej ręce trzyma pióro, a drugą tryumfalnie wznosi zwinięty papier nutowy. Sam tytuł grafiki, *Apoteoza Händla*, został nadany przez kompozytora Samuela Arnolda (1740–1802). Wykorzystał on to przedstawienie jako jeden z frontyispisów w kilku spośród stuosiemdziesięcioczęściowej edycji dzieł Händla, którą publikował w l. 1787–97⁸³.

83 J.M. Coopersmith, „The First”, s. 439, 448; *Handel. A Celebration*, s. 260, 263; M. Unseld, „Händel-Bilder”, s. 41, 43; H.J. Marx, *By Heaven*, s. 323–324. Zob.: G.F. Handel, *Tè Deum*, London 1788 [partytura, University of Michigan Library, M3.H135 1789]; G.F. Handel, *Anthem*, London 1790 [partytura, Bibliothèque nationale de France, département Musique, D-5880]; G.F. Handel, *Esther*, London 1794 [partytura, University of North Texas, Music Library, M2000 H22 E8 1794].



Il. 16. Giovanni Battista Cipriani, *Allegorical Study for a Memorial Print of Handel*, ok. 1760.

© Gerald Coke Handel Foundation

Muza w wieńcu laurowym i Fama z trąbką pojawiły się także na obrazie olejnym Ciprianiego (por. il. 16). To alegoryczne studium było przeznaczony najprawdopodobniej do powielenia w formie druku okolicznościowego, który miał posłużyć upamiętnieniu śmierci Händla. Oprócz muzy i Famy malarz ukazał putti trzymające papierowy zwój z fragmentem zapisu nutowego arii *Comfort ye my people* z *Mesjasza*. Nad nutami Cipriani namalował twarz gloryfikowanego kompozytora⁸⁴. Na podstawie proveniencji tego obrazu mecenas sztuki Gerald Coke (1907–90), właściciel ogromnej kolekcji przedmiotów związanych z Händlem, stwierdził, że omawiane dzieło musiało być w posiadaniu Charlesa Jennensa (1700–73), przyjaciela i librecyisty Händla, niewykluczone wręcz, że zostało przez niego zamówione⁸⁵.

84 Przedstawienie twarzy Händla na obrazie Ciprianiego jest wzorowane na portrecie kompozytora (*George Frideric Handel*, National Portrait Gallery, London, NPG 2152), który w 1742 r. namalował rytownik i portrecista Francis Kyte (działal w l. 1710–45), por.: G. Coke, *Tercentenary*, s. 27, 39.

85 Ibid.

Co istotne, główne elementy apollińskie dla większości, może nawet wszystkich tych pośmiertnych wyobrażeń pozostają wspólne. Wieczną chwałę Händla podkreślano powszechnie stosowaną i zrozumiałą symboliką, przede wszystkim wawrzynu⁸⁶. Można więc uznać, że na ilustracjach z wizerunkiem kompozytora wieniec laurowy artyści przedstawiali jako odpowiednik korony dla „poety dźwięków”. Kolejny symbol apolliński stanowiła powtarzająca się na ilustracjach lira – instrument boga muzyki. Obecność trąbki jako atrybutu Famy można zaś powiązać ze sławą autora *Mesjasza* przekraczającą jego doczesne zasługi. Wpisanie się w doskonałość muzyki niebiańskiej (*musica caelestis*) uwypuklano przez umieszczenie portretu, bądź medalionu, z podobizną kompozytora na wznoszącym się obłoku, a także organów – atrybutu świętej Cecylii. Na wizerunkach powstałych po śmierci kompozytora umieszczano go w ramach przedstawień ewokujących porządek i harmonię, co miały potwierdzać zawarte na obrazach zarówno kupidyny, jak i dobór stosownych instrumentów muzycznych – najczęściej liry i trąbki. Gloryfikowany twórca występuje na portretach także w towarzystwie putt oraz personifikacji Muzyki, Sławy lub muzy Polihymnii. Oczywiście te motywy oraz postacie, z którymi ukazywano kompozytora, należały do podstawowego repertuaru artystycznego obecnego w ikonografii na przestrzeni stuleci i były obiegowo wykorzystywane w przedstawieniach wychwalających osoby wielu profesji. Mimo to, wymienione motywy łączono dotychczas głównie z władcami, postaciami z wielkiej polityki i geniuszami słowa, którym przypisywano cechy boskie. Grono to poszerzono teraz po raz pierwszy o artystę muzyka, mistrza kompozycji muzycznej – Händla.

PODSUMOWANIE

Händel był właściwie pierwszym kompozytorem, którego twórczości nigdy nie trzeba było odkrywać po latach zapomnienia. Był też jednym z pierwszych twórców, którzy skutecznie przełamali system patronatu, nie tylko dworskiego, arystokratycznego, lecz także kościelnego. Wynikało to z wyjątkowej pozycji osiągniętej dzięki skutecznej kreacji własnego artystycznego wizerunku, na który pracował zarówno on sam, jak i jego zwolennicy. Status autora *Mesjasza* stał się wyznacznikiem dążeń kolejnych pokoleń twórców muzyki, ponieważ już za życia postrzegano go nie tyle jako muzyka-rzemieślnika, ale jako geniusza w rozumieniu biorcy natchnienia z nadprzyrodzonego źródła⁸⁷. Traktowanie Saksończyka w sposób przekraczający konwencje epoki przyczyniło się do popularności dzieł sztuk wizualnych i literackich, w których przedstawiono kompozytora. Na fali mody (wręcz szaleństwa) kolekcjonowania przedmiotów, które zazwyczaj wyrażały osobiste preferencje estetyczne zwolenników

86 Zob. hasło „Wawrzyn (Laur)” w: Władysław Kopaliniński, *Słownik symboli*, Warszawa 2007, s. 448–450.

87 E.T. Harris, „Handel’s Ghost”, s. 211–214.

Händla, jego wizerunki – w formie rycin, obrazów, a nawet małych, rzeźbionych popiersi – stały się szczególnie cennymi obiektami wartymi zdobycia⁸⁸.

Przedstawiony w tym artykule przegląd dzieł sztuki oraz literatury z XVIII w. poświęconych Händlowi i z nim związanych, w których wprost lub pośrednio wykorzystano atrybuty czy symbolikę apollińską, albo w których kompozytora jednoznacznie zestawiono z Apollem, pozwala skonstatować, że rozprzestrzeniająca się „boska” sława kompozytora w istotny i długotrwały sposób przyczyniła się do opisanej wyżej zmiany postrzegania jego statusu, i to już za życia twórcy. W omówionych tu tekstach i dziełach plastycznych Händel jawi się więc jako „boski Saksończyk”, „nowy Apollo”⁸⁹, kompozytor o nieziemskiej sławie, patron harmonii dźwięków oraz – podobnie jak antyczny bóg – opiekun muzyki i towarzysz niebiańskich istot mitycznych: putti, bogiń czy muz. W odniesieniu do Händla większość dotychczasowych konwencji i sposobów gloryfikowania artystów-kompozytorów w sztuce została znacząco przekroczone. Dlatego też w ówczesnej ikonografii zyskał on zdecydowaną wizualną przewagę nad swoimi rówieśnikami i rywalami: *topoi* i symbole odzwierciedlające popularność jego osoby oraz twórczości dalece wychodziły poza intelektualne subtelnosci przytoczonych na początku niniejszego tekstu przykładów deifikacji Lully’ego, Corellego, Pasqualiniego i J.S. Bacha. Wydaje się, że w postaci Händla dostrzegano humanistyczny potencjał, który w jego czasach legitymizował używanie śmiałej symboliki, dotąd prawie niedostępnej dla osób parających się rzemiosłem muzycznym. „Boska” sława Saksończyka w XVIII w. nie miała więc wśród kompozytorów precedensu, a poprzez różne formy sztuki przyczyniła się do zmiany postrzegania statusu twórców muzyki, którzy w kolejnym stuleciu coraz częściej mogli zaznać społecznej gloryfikacji na niespotykaną wcześniej skalę. Czczenie twórcy stało się odtąd jeszcze szerzej akceptowalną reakcją kierowaną ku najwybitniejszym muzykom, w tym – od czasów Händla – również ku kompozytorom.

88 E.T. Harris, „George Frideric”, s. 237. Harris zauważyła, że wizerunki Händla były postrzegane nawet niczym przedmiot kultu: „W sensie archeologicznym Händel stał się antycznym zabytkiem, który należy pielęgnować, kopiować, a nawet wielbić” („In an archeological sense, Handel had become an ancient artefact to be treasured, copied, and even worshipped”), zob.: E.T. Harris, „Handel’s Ghost”, s. 216. Poza tym warto nadmienić, że Händel miał klawesyn, na którego pokrywie przedstawiono scenę z Apollem i muzami, którą wybrał i wykonał dla kompozytora angielski malarz dekoracyjny James Thornhill (1675/6–1734), zob.: *Handel. A Celebration*, s. 179; H.J. Marx, *By Heaven*, s. 174–175.

89 Określenia *il nuovo Apollo* użyła Ursula Kirkendale (1932–2013), wspominając o posągu Roubiliaca przedstawiającym Händla, zob.: Ursula Kirkendale, *Georg Friedrich Händel, Francesco Maria Ruspoli e Roma*, przekł. Giorgio Monari, Lucca 2017, s. 144–145.

BIBLIOGRAFIA

- Aspden, Suzanne. „*Fam'd Handel Breathing, tho' Transformed to Stone: The Composer as Monument*”. *Journal of the American Musicological Society* 55, nr 1 (2002): 39–90.
- Aspden, Suzanne. *The Rival Sirens. Performance and Identity on Handel's Operatic Stage*. New York: Cambridge University Press, 2013.
- Beaussant, Philippe. „[Couperin is too easily...]”, przekł. Frank Dobbins, booklet do płyty CD *François Couperin. Les Apothéoses / Hespèrion XX*, Radio France & Astrée-Auvidis (E 7709), 1986.
- Bergquist, Stephen A. „Francesco Bartolozzi's Musical Prints”. *Music in Art* 32, nr 1–2 (2007): 177–187.
- Bindman, David, Malcolm Baker. *Roubiliac and the Eighteenth-Century Monument. Sculpture as Theatre*. London: New Haven, 1995.
- Bridgwater, David. „Some Engravings of Apollo – Possible Inspirations for the Roubiliac Vauxhall Gardens Statue”, <https://bathartandarchitecture.blogspot.com/2015/07/some-engravings-of-apollo-possible.html>, dostęp 12 VII 2024.
- Burrows, Donald. *Handel*. New York: Oxford University Press, 2012.
- Busch, Werner. „The Visible Power of Music: Louis François Roubiliac's Handel Statue for Vauxhall Gardens”. *Göttinger Händel-Beiträge* 15 (2014): 39–53.
- Camiz, Franca Trinchieri. „The Castrato Singer: From Informal to Formal Portraiture”. *Artibus et Historiae* 9, nr 18 (1988): 171–186.
- Cheney, Liana De Girolami. „Fame”. W: *Encyclopedia of Comparative Iconography. Themes Depicted in Works of Art*, red. Helene E. Roberts, 307–313. Chicago–London: Fitzroy Dearborn Publishers, 1998.
- Chrissochoidis, Ilias. „A Handel Relative in Britain?”. *The Musical Times* 148, nr 1898 (2007): 49–58.
- Chrissochoidis, Ilias. „Handel at a Crossroads: His 1737–1738 and 1738–1739 Seasons Re-Examined”. *Music & Letters* 90, nr 4 (2009): 599–635.
- Clay, Diskin. „Dante's Parnassus: Raphael's Parnaso”. *A Journal of Humanities and the Classics* 22, nr 2 (2014): 3–31.
- Coke, David, Alan Borg. *Vauxhall Gardens. A History*. New Haven–London: Yale University Press, 2011.
- Coke, David. „Roubiliac's *Handel* for Vauxhall Gardens: A Sculpture in Context”. *Sculpture Journal* 16, nr 2 (2007): 5–22.
- Coke, Gerald. *Tercentenary of the Birth of George Frideric Handel. The Gerald Coke Handel Collection. Exhibition: Jenkyn Place, Bentley, Hampshire*. Hampshire: [Gerald Coke], 1985.
- Coopersmith, J.M. „The First *Gesamtausgabe*: Dr. Arnold's Edition of Handel's Works”. *Notes* 4, nr 3 (1947): 438–449.
- Darr, Alan P. „Virtuoso Carving: Three Eighteenth-Century British Portrait Sculptures by Le Marchand, Roubiliac, and Chaffers”. *Bulletin of the Detroit Institute of Arts* 83, nr 1/4 (2009): 40–49.
- Drügh, Heinz J. „Marsyas”. W: *The Reception of Myth and Mythology*, red. Maria Moog-Grünewald, przekł. Duncan Smart, David van Eijndhoven, Christine Salazar, Francis G. Gentry, 379–383. Leiden–Boston: Brill, 2010 (= Brill's New Pauly. Supplements 4).
- Dürr, Alfred. *Kantaty Jana Sebastiana Bacha*. Przekł. Andrzej A. Teske. Lublin: Polihymnia, 2004.

- Esdaile, Katharine A. *The Life and Works of Louis François Roubiliac*. London: Oxford University Press, 1928.
- Ford, Terence. „Andrea Sacchi's *Apollo Crowning the Singer Marc'Antonio Pasqualini*”. *Early Music* 12, nr 1 (1984): 79–84.
- Gardner, Matthew. „Seventeenth-Century Literary Classics as Eighteenth-Century Libretto Sources: Congreve, Dryden and Milton in the 1730s and 1740s”. W: *Music in the London Theatre from Purcell to Handel*, red. Colin Timms, Bruce Wood, 157–174. Cambridge: Cambridge University Press, 2017.
- Geck, Martin. *Die Bach-Söhne*. Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag, 2018.
- George Frideric Handel. Collected Documents, 1609–1763*. T. 1, 1609–1725, red. Donald Burrows, Helen Coffey, John Greenacombe, Anthony Hicks. Cambridge: Cambridge University Press, 2015.
- George Frideric Handel. Collected Documents, 1609–1763*. T. 2, 1725–1734, red. Donald Burrows, Helen Coffey, John Greenacombe, Anthony Hicks. Cambridge: Cambridge University Press, 2015.
- George Frideric Handel. Collected Documents, 1609–1763*. T. 3, 1734–1742, red. Donald Burrows, Helen Coffey, John Greenacombe, Anthony Hicks. Cambridge: Cambridge University Press, 2019.
- George Frideric Handel. Collected Documents, 1609–1763*. T. 4, 1742–1750, red. Donald Burrows, Helen Coffey, John Greenacombe, Anthony Hicks. Cambridge: Cambridge University Press, 2020.
- Ghadessi, Touba. *Portraits of Human Monsters in the Renaissance. Dwarves, Hirsutes, and Castrati as Idealized Anatomical Anomalies*. Kalamazoo: Western Michigan University, 2018.
- Gilman, Todd. *The Theatre Career of Thomas Arne*. Newark: University of Delaware Press, 2013.
- Hall, James. *Dictionary of Subjects and Symbols in Art*. New York–London: Routledge, 2018.
- Handel. A Celebration of his Life and Times, 1685–1759*, red. Jacob Simon. London: National Portrait Gallery, 1985.
- Händel-Bildnisse in den Sammlungen der Stiftung Händel-Haus*, red. Edwin Werner. Halle: Freundes- und Förderkreis des Händel-Hauses zu Halle, 2013.
- Händel-Handbuch. Band 4: Dokumente zu Leben und Schaffen*, red. Otto Erich Deutsch. Leipzig: Deutscher Verlag für Musik, 1985.
- Hardie, Philip R. *Rumour and Renown: Representations of Fama in Western Literature*. Cambridge: Cambridge University Press, 2012.
- Harris, Ellen T. *George Frideric Handel. A Life with Friends*. New York–London: W.W. Norton & Company, 2014.
- Harris, Ellen T. *Handel as Orpheus. Voice and Desire in the Chamber Cantatas*. Cambridge, Mass.–London: Harvard University Press, 2001.
- Harris, Ellen T. „Handel's Ghost: The Composer's Posthumous Reputation in the Eighteenth Century”. W: *Companion to Contemporary Musical Thought*. T. 1, red. John Paynter, Tim Howell, Richard Orton, Peter Seymour, 208–225. London–New York: Routledge, 1992.
- Heller, Wendy. *Music in the Baroque*. New York–London: W.W. Norton & Company, 2014.
- Hodgkinson, Terence. *Handel at Vauxhall*. London: Victoria and Albert Museum, 1969.
- Hogwood, Christopher. *Händel*, przekł. Barbara Świdarska. Kraków: Astralia, 2009.
- Horacy. *Dzieła wszystkie*. Przekł. Andrzej Lam. Warszawa: Oficyna Wydawnicza ASPRA-JR, 2019.

- Hunter, David. „Handel’s Ill Health: Documents and Diagnoses”. *Royal Musical Association Research Chronicle* 41 (2008): 69–92.
- Hunter, David. *Opera and Song Books Published in England, 1703–1726: A Descriptive Bibliography*. London: Bibliographical Society, 1997.
- Hunter, David. *The Lives of George Frideric Handel*. Woodbridge: The Boydell Press, 2016.
- Hunter, David. „Vauxhall Gardens”. W: *The Cambridge Handel Encyclopedia*, red. Annette Landgraf, David Vickers, 654. Cambridge: Cambridge University Press, 2009.
- Kassler, Michael. *A.F.C. Kollmann’s „Quarterly Musical Register” (1812). An Annotated Edition with an Introduction to his Life and Works*. Aldershot–Burlington: Ashgate, 2008.
- Keates, Jonathan. *Handel. The Man and his Music*. London: Pimlico, 2009.
- Kirkendale, Ursula. *Georg Friedrich Händel, Francesco Maria Ruspoli e Roma*. Przekł. Giorgio Monari. Lucca: Libreria Musicale Italiana, 2017.
- Kivy, Peter. *The Possessor and the Possessed: Handel, Mozart, Beethoven, and the Idea of Musical Genius*. New Haven–London: Yale University Press, 2001.
- Kopaliński, Władysław. *Słownik symboli*. Warszawa: HPS, 2007.
- Loyen, Ulrich van, Silke Walther. „Apollo”. W: *The Reception of Myth and Mythology*, red. Maria Moog-Grünwald, przekł. Duncan Smart, David van Eijndhoven, Christine Salazar, Francis G. Gentry, 105–121. Leiden–Boston: Brill, 2010 (= Brill’s New Pauly. Supplements 4).
- Marx, Hans Joachim. *By Heaven Inspired. Die Bildnisse von Georg Friedrich Händel*. Lilienthal: Laaber-Verlag, 2021.
- McGeary, Thomas. „Farinelli and the English: One God or the Devil?”. *Revue LISA* 2, nr 3 (2004): 19–28.
- McGeary, Thomas. „Handel as Orpheus: the Vauxhall Statue Re-Examined”. *Early Music* 43, nr 2 (2015): 291–308.
- Merrett, Robert James. „England’s Orpheus: Praise of Handel in Eighteenth-Century Poetry”. *Mosaic: An Interdisciplinary Critical Journal* 20, nr 2 (1987): 97–110.
- Meyer-Baer, Kathi. „Musical Iconography in Raphael’s Parnassus”. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 8, nr 2 (1949): 87–96.
- Moroney, Davitt, Julie Anne Sadie. „Apothéose”. Grove Music Online, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.01103>, dostęp 12 VII 2024.
- Music and Theatre in Handel’s World. The Family Papers of James Harris, 1732–1780*, red. Donald Burrows, Rosemary Dunhill. Oxford: Oxford University Press, 2002.
- The New Bach Reader. A Life of Johann Sebastian Bach in Letters and Documents*, red. Hans David, Arthur Mendel, Christoph Wolff. New York–London: W.W. Norton & Company, 1999.
- Olson, Todd P. „‘Long Live the Knife’: Andrea Sacchi’s Portrait of Marcantonio Pasqualini”. *Art History* 27, nr 5 (2004): 697–722.
- Paczkowski, Szymon. *Styl polski w muzyce Johanna Sebastiana Bacha*. Lublin: Polihymnia, 2011.
- Papiro, Martina. „Vaghissimo componimento. Andrea Sacchi Inszenierung des Sängerkastraten Marc’Antonio Pasqualini”. *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 73, nr 2 (2010): 211–236.
- Rice, Paul F. *The Solo English Cantatas and Italian Odes of Thomas A. Arne*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2020.
- Ripa, Cesare. *Ikonologia*, przekł. Ireneusz Kania. Kraków: Universitas, 1998.
- Schoelcher, Victor. *The Life of Handel*. London: Trübner and Co., 1857.
- Simonis, Annette. „Aspasia”. W: *Figures of Antiquity and Their Reception in Art, Literature*

- and Music*, red. Peter von Möllendorff, Annette Simonis, Linda Simonis, przekł. i red. Duncan Smart, Chad M. Schroeder, 52–54. Leiden–Boston: Brill, 2016 (= Brill's New Pauly. Supplements 7).
- Słownik terminologiczny sztuk pięknych*, red. Krystyna Kubalska-Sulkiewicz, Monika Bielska-Łach, Anna Manteuffel-Szarota. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2020.
- Smith, Ruth. *Handel's Oratorios and Eighteenth-Century Thought*. Cambridge: Cambridge University Press, 1995.
- Tunley, David. *François Couperin and 'The Perfection of Music'*. Aldershot: Ashgate, 2004.
- Unsel, Melanie. „Händel-Bilder – Oder: Wann ist ein Bild ein Künstlerporträt?”. *Händel-Jahrbuch* 67 (2021): 31–44.
- Watson, Paul F. „On a Window in Parnassus”. *Artibus et Historiae* 8, nr 16 (1987): 127–148.
- Weber, William. *The Rise of Musical Classics in Eighteenth-Century England. A Study in Canon, Ritual, and Ideology*. Oxford: Clarendon Press, 1996.
- Werner, Edwin. „Roubiliac, Louis François”. W: *The Cambridge Handel Encyclopedia*, red. Annette Landgraf, David Vickers, 555–556. Cambridge: Cambridge University Press, 2009.
- Wilson, David. „By Heaven Inspired: A Marble Bust of Handel by Roubiliac Rediscovered”. *The British Art Journal* 10, nr 1 (2009): 14–29.
- Wolff, Christoph. *Johann Sebastian Bach: muzyk i uczoney*. Przekł. Barbara Świdorska. Warszawa: Lokomobila, 2011.

HANDEL AS APOLLO. THE COMPOSER'S APOTHEOSES IN EIGHTEENTH-CENTURY LITERATURE AND ART

George Frideric Handel was one of the few Baroque composers to enjoy the status of a 'deified' artist already in his lifetime, being idolised in both literary works and the visual arts. Such near-worship was possible since artists were typically praised in that period through comparison to ancient deities or heroes. One still unresearched Handel-related topic is the history of the composer's representations as the mythological Apollo, an ancient deity important in modern-age aesthetics and (partly for that reason) considered as particularly suitable for artist apotheoses. This article presents a survey and interpretation of selected examples from eighteenth-century literature and works of art in which Handel was directly compared to Apollo, as well as those in which Apolline symbolism or the attributes of that god of music were employed to emphasise the composer's status. The aim is to determine whether (and to what extent) Handel's 'divine' praise, frequently associated with Apollo and with references to that deity in various arts, contributed to the evolution of the composer's status in his lifetime and to the posthumous reception of his oeuvre.

Translated by Tomasz Zymer

Michał S. Sołtysik – doktorant Uniwersytetu Warszawskiego (dyscyplina: nauki o sztuce), bibliotekarz Orkiestry Filharmonii Narodowej, edukator Zamku Królewskiego w Warszawie. Z wyróżnieniem ukończył studia magisterskie na trzech kierunkach: muzykologia (specjalizacja redaktorska), kulturoznawstwo (specjalizacja: zarządzanie kulturą) oraz filozofia (specjalność: filozofia kultury, religii i polityki). Laureat nagród w konkursach kompozytorskich (m.in. *special award* w VI International Composer's Competition „Opus ignotum”) i nagrody w Konkursie im. Zofii Lissy na najlepszą pracę magisterską wykonaną w Instytucie Muzykologii UW (2023). Obecnie przygotowuje pracę doktorską o postaci Apolla we włoskiej muzyce scenicznej renesansu i wczesnego baroku.

m.soltysik@uw.edu.pl
