
Georg Friedrich Händel
a hudební provoz v Londýně
v 18. století



Veronika Hyksová

Abstract: The following text endeavours to describe the phenomenon of Italian opera and music business in 18th century London while focusing on its economical and organisational aspects which substantially differed from Continental practices. George Friedrich Händel's personality embodied both, that is, his experience of the Italian musical life as well as his role in creating suitable conditions for Italian opera in the capital city of the British Isles.

Keywords: Georg Friedrich Händel, Italian opera, music business, London, 18th century, prices and costs, theatre

Georg Friedrich Händel je hudební veřejností vnímán především jako významný skladatel a virtuóz na klávesové nástroje. Opomíjenou skutečností je fakt, že Händel byl navíc významná osobnost veřejného života, neúnavný propagátor italské opery, organizátor a producent londýnských operních a oratorních produkcí. Při studiu Händelových životních osudů se nám budou s neodbytnou pravidelností na mysl vkrádat otázky, na něž najít odpověď, nemusí být pro pragmatického pozorovatele sledujícího Händelovu životní pouť z perspektivy 21. století jednoduché. Jaká byla jeho motivace k pohrdání možností pohodlného živobytí ve funkci dvorního kapelníka a skladatele, která se mu nejednou naskytla? Proč odešel z Itálie, země opeře a slunci zaslíbené, aby se pokoušel na vlastní pěst prosazovat italsky zpívanou operu ve studeném a hudebně zaostalém Londýně? Co jej motivovalo, aby se opakovaně vrhal na nejistou dráhu operního skladatele a producenta, lemovanou úskalími konkurenčního boje, permanentního boje s publikem a neustále se vznášející hrozby bankrotu? Ano, věřím, že Händel byl vizionář, který hledal po celý život výzvy a věřil skálopevně svým snům. Při hlubším poznávání dobových reálií zjistíme, že úskalí, se kterými se setkával Händel a jeho současníci, a problémy, se kterými se setkáváme dnes na poli hudebního managementu, mají mnoho společného. Händelova osobnost tak může být inspirací nejen dnešním hudebníkům, ale poznání okolností Händelova boje s nepřízní osudu a nahlédnutí do bezedné studnice jeho nezdolné energie a víry ve vlastní vize může být přínosem i hudebním manažerům, organizátorům a producentům.

Abychom mohli hlouběji nahlédnout pod Händelovu anglickou pokličku, zapišme s ním nejprve na skok na Apeninský poloostrov: „*Určitě není místa na tomto světě, které by cestujícím připravilo větší radosti a užitku, než Itálie. Tvář této země je bohatá na tolik pozoruhodností a díla přírody mají takové kouzlo, že se jí nevyrovná žádná jiná evropská země. Je to velká škola hudby a malířství a skrývá nejušlechtilejší díla statiky a stavebnictví od antiky až po moderní dobu. Je to jeden velký kabinet kuriozit a ukrývá bohaté sbírky všech možných starožitností.*

V žádné jiné zemi neexistuje tolik různých vlád, jejichž ústavy jsou tak rozdílné a jejichž politika tak promyšlená. Sotva bychom zde našli kousek země, který by někdy v dějinách nehrál důležitou roli, právě tak jako hora nebo řeka, které by nebyly dějištěm nějaké důležité dějinné události.“¹

Händel začal vážně uvažovat o své cestě do Itálie pravděpodobně po setkání s princem **Gian Gastonem de' Medici** (1671–1737), posledním mužským potomkem rodu Medici, s nímž se seznámil během svého pobytu v Hamburku v říjnu až prosinci roku 1703. Gian Gastone byl vzdělaný šlechtic mimořádného rozhledu, osobnost evropského formátu a velký milovník umění. Jeho rady a zkušenosti se staly bezpochyby cenným potenciálem, který Händel zužitkoval v následujících letech strávených v italském prostředí. Až do začátku roku 1707 zůstal Händel pravděpodobně ve Florencii jako host knížat Medici a měl mimo jiné příležitost být přítomen četným operním produkcím v jejich soukromém divadle v Pratolinu (A. a D. Scarlatti, B. Pasquini). Pro Pratolino nechával Ferdinando de' Medici, bratr Gian Gastona, hojně hudebňovat libreta Antonia Salviho (1664–1724), z nichž některá Händel později použil pro své londýnské produkce – opery *Rodelinda*, HWV 19 (1725), *Sosarme*, HWV 30 (1732), *Ariodante*, HWV 33 (1735), *Arminio*, HWV 36 (1737) a *Berenice*, HWV 38 (1737).

Dne 14. ledna 1707 začíná příjezdem do Říma nejvýznamnější část Händelova italského pobytu. Hudební život Říma byl výjimečný již skutečností, že opera a operní produkce jako vůdčí žánr italské hudby byly v Římě po několik desetiletí papežem zakázány (vzhledem ke skandálnímu průběhu římské karnevalové sezóny v roce 1677) a těžiště hudebního života se tak přesunulo z divadel do paláců vysokých církevních hodnostářů a římské aristokratické elity. Zde byla hojně provozována díla, která se obsahově odlišovala od opery (duchovní nebo alegorická témata), ale veškeré výrazové prostředky a kompoziční techniky byly natolik spjaté s moderní operní hudební řečí, že můžeme hovořit o tvaru jakési duchovní opery, která nahrazovala posluchačům operní produkce běžné v jiných italských městech. Jedním z nejvýznamnějších hudebních římských mecenášů a současně jedna z nejvýraznějších římských osobností byl mladý kardinál **Pietro Ottoboni** (1667–1740). V čele jeho slavného orchestru stál samotný Arcangelo Corelli (1653–1753) a na jeho hudebních produkcích v Palazzo della Cancelleria se setkávali se jmény hudebníků, jako byl např. benátský skladatel, budoucí ředitel sboru a Vivaldiho kolega na Ospedale della Pietà Giovanni Porta (1675–1755), neapolský operní a oratorní skladatel Alessandro Scarlatti (1660–1725) nebo jeho syn Domenico Scarlatti (1685–1757). Ottoboniho orchestr byl mimořádně kvalitní a společnost, která se tu scházela, nesmírně vzdělaná a všestranná. Samotný kardinál Ottoboni si získal jméno

jako autor operních a oratorních libret, z nichž nejméně pět bylo zhudebněno Alessandro Scarlattim a další například Antoniem Caldrou (1670–1736). Nejméně jedno ze svých libret (*Colombo ossia L'India scoperta*, 1691–1692) zhudebnil Ottoboni sám.

Prolínání uměleckých disciplín bylo typickým rysem římské umělecké komunity přelomu 18. století, jejíž reakce na komplikovanost a vyumělkovanost manýrismu vrcholného baroka, se projevila založením **Arkádské akademie** (Pontificia Accademia degli Arcadi). Původně literární akademie založená v roce 1690 okruhem básníků kolem v Římě pobývajících švédské královny Christiny (1626–1689) se hlásila svým názvem k pastorálnímu románu *Versen Arcadia* (1501) italského básníka Jacopa Sannazzara (1457–1530) a ke stejnojmenné řecké venkovské krajině uprostřed Peloponésu. Ta byla inspirací pro klasickou řecko-římskou bukolickou poezii. Členové akademie vystupovali pod pseudonymy inspirovanými pastorální mytologií a jejich činnost získala rychle národní charakter se zdůrazněnou snahou o návrat ke klasickým estetickým hodnotám, jako byla střídmost, symetrie a elegance. Myšlenka kulturní obrany národa, se kterou italská intelektuálové akademii zakládali, se stala nositelem estetických ideálů, které rozhodujícím způsobem určovaly vkus v Itálii po celou první polovinu 18. století. Oblast hudebního dramatu pak ovlivňovala arkádská estetika především prostřednictvím jednoho z nejvýznamnějších libretistů 18. století **Pietra Metastasia** (1698–1782, vlastním jménem Pietro Trapassi).

Mladý skladatel byl bezpochyby silně ovlivněn inspirativním intelektuálním prostředím kolem kardinála Ottoboniho. Na druhou stranu na sebe pozoruhodný cizinec rychle upozornil především svojí virtuózní hrou na klávesové nástroje. V Ottoboniho paláci došlo i k údajnému souboji, kdy bylo poměřováno hráčské umění Domenica Scarlattiho a stejně starého Händela. Údajně samotný Scarlatti s obdivem uznal vítězství Händelovo a „il caro Samsone“ dostal brzy příležitost prokázat své skladatelské kvality. První dílo, které Händel v domě Ottoboniho zkomponoval, bylo oratorium *Il Trionfo del Tempo e del Disinganno*, HWV 46, provedené už na jaře 1707 za Corelliho řízení. Bylo typickým příkladem římské duchovní opery v časech, kdy veřejné operní produkce byly papežem zakázány. Prvním liturgickým dílem v pravém slova smyslu bylo až zhudebnění žalmu *Dixit Dominus*, HWV 232, k jehož provedení došlo 16. června roku 1707 a které bylo komponováno pravděpodobně na zakázku kardinála Carla Colony (1665–1739).

Dalším významným Händelovým mecenášem z řad římských církevních autorit byl kardinál **Benedetto Pamphili** (Pamphilj, Panfili, 1653–1730). Pamphili byl velký milovník hudby a obdivovatel Corelliho, Alessandra Scarlattiho a Händela. Právě z pera kardinála Pamphiliho pochází libretto k *Il Trionfo* a text světské kantáty *Delirio amoroso: Da quel giorno fatale*, HWV 99. Pro luterána Händela nebylo žádným problémem navázat ve svém díle na nejlepší římskou tradici katolické liturgické hudby, když však byl vyzván svými mecenáši ke konverzi ke katolické církvi, jednoznačně odmítl. Händel však nebyl v Římě odkázán na přízeň kardinálů. Pravděpodobně nejvýznamnějším římským hudebním mecenášem byl **Francesco Maria Marescotti Ruspoli**, kníže z Cerveteri (1672–1731). Pohádkově bohatý šlechtic, který mimo jiné podporoval Arkádskou akademii, angažoval v roce 1706 Händela jako kapelníka (aniž by byl Händel oficiálně jmenován) a Händel pobýval jako host v Ruspoliho službách téměř po celé dva následující roky. Pro Ruspoliho napsal Händel například oratorium *La Resurrezione*, HWV 47 (1708), nebo kantátu *Diana Cacciatrice*, HWV 79, která byla provedena v Palazzo Ruspoli v Cerveteri. Pozoruhodné je, že mezi uměnímilovnými kardinály a Ruspolim nevládla pravděpodobně mecenášská rivalita, a tak například *Il Trionfo* je dílo objednané a zaplacené Ruspolim, zkomponované na Pamphiliho libretto a provedené společně pravděpodobně Ottoboniho a Ruspoliho hudebníky dne 2. května 1707 buď v paláci Bonelli, nebo v Collegio Clementino.

Výzkumy z posledních let ukazují, že vazby mezi jednotlivými mecenáši nebyly čistě umělecké, ale často i ekonomické. Ruspoli byl pohádkově bohatý a jeho majetek převyšoval astronomickou částku 2 milionů scudi². V účetních knihách rodiny Ruspoli se dočítáme, že jedním z největších Ruspoliho dlužníků byl kardinál Ottoboni, který obdržel od Ruspoliho 21. října 1700 půjčku na 21 let s 3% úrokem ve výši 11 300 scudi, což představovalo objem peněz ve výši čtyřnásobku ročního příjmu kardinála. Ottoboni se dluhů nezbavil do konce života a po jeho smrti musel být jeho majetek rozprodán k pokrytí dluhů ve výši 170 000 scudi. Abychom si udělali představu o výši zmiňovaných částek, stojí za zmínku měsíční plat skvěle placené primadony sopranistky Margharity Durastanti (1685–1734) – účinkovala například v premiéře *La Resurrezione* – ve výši 20 scudi nebo roční plat basisty (běžný zpěvák) rovnající se 10 scudi. Římský vědec Saverio Franchi se ve své práci *Il principe Ruspoli* podrobně zabývá prozkoumáním Ruspoliho mecenášských aktivit a dochází k obdivuhodným údajům. Mezi

léty 1695–1727 je nejméně 71 oratorních produkcí spojeno s jeho jménem nebo se jménem jeho manželky. Vezmeme-li v úvahu Ruspoliho finanční podporu Ottobonimu, angažování Antonia Caldary kapelníkem v roce 1709 a podporu Alessandra Scarlatiho, Francesca Gaspariniho a řady dalších hudebníků, začne dostávat jasné kontury postava nejvýznamějšího hudebního mecenáše Itálie začátku 18. století. Händel sice neměl titul Maestro di capella, který u Ruspoliho získal až v roce 1709 Antonio Caldara (1670–1736), ale na druhou stranu mu statut vzácného hosta (jak už bylo řečeno pobýval u Ruspoliho necelé dva roky) zaručoval uměleckou svobodu a nezávislost. Komponoval hudbu (především komorní kantáty) pro tzv. *conversazione*, které se konaly zpravidla každou sobotu, a pro mimořádné příležitosti, jako byly slavnosti Arkádské akademie podporované Ruspolim – například kantáta *Arresta il passo*.

Řím byl bezpochyby ideálním městem pro rozvoj talentu mladého Händela. Jediné, co zde chybělo, byla opera zakázaná již zmiňovaným papežským rozhodnutím (1677) a ctižádostivý Händel jistě hledal možnosti uplatnit talent skladatele scénických děl. Kolem Händelových operních úspěchů v Itálii vládne ovšem mnoho nejasností. S jistotou víme, že v roce 1708 navštívil Händel na pozvání vévody z Alvieta Neapol, aby zde při příležitosti sňatku vévody s Beatrice Sanseverino provedl pastorální serenadu *Acis, Galatea e Polifemo*, HWV 72. Přestože se v Neapoli opera pěstovala, Händel zde operní zakázku nezískal, a tak jedinými městy v Itálii, kde Händel s úspěchem prováděl své opery, byla Florencie (*Rodrigo*, HWV 5, kolem roku 1707) a Benátky (*Agrippina*, HWV 6, kolem let 1708–1709). Zmiňované letopočty jsou často uváděny jako data provedení těchto oper. Ursula Kirkendale podrobila novému průzkumu především rukopisy a papír *Rodrigo* a *Agrippiny* a s pomocí Mainwaringa a Wernera Brauna datovala premiéry těchto děl ještě do období před příjezdem Händela do Říma. Hypotetický časový plán pak mohl vypadat následovně: Händel odjel z Hamburku na jaře roku 1705 a přes Halle a Weissenfels, kde navštívil svoji matku, přicestoval do Florencie ve druhé polovině června 1705. Přibližně ve stejnou dobu do Florencie dorazil z Prahy Gian Gastone de' Medici. Zde měla na podzim téhož roku premiéru opera *Rodrigo*. Z Florencie se vydal Händel přímo do Benátek, kam dorazil nejpozději koncem ledna 1706. Během karnevalu poznává Domenica Scarlatiho a poprvé se setkává s kardinálem Ottobonim, který ho zve do Říma. V Benátkách pak provádí v listopadu 1706 operu *Agrippina*, aby druhý týden v prosinci dorazil do Říma

a hlásil se u kardinála Ottoboniho. Doposud udávaná data premiér *Rodriga* a *Agrippiny* jsou pak daty pozdějších repríz, ke kterým Händel z Říma cestoval.

Když v roce 1709 udělil Ruspoli titul Maestro di Capella Antoniu Caldarovi, bylo to pro Händela zajisté velké zklamání. Kirkendale píše: „*Věřím, že to je důvod, proč Händel později o svém hlavním mecenáši téměř nemluvil a Mainwaring ho tak opoměl zmínit. Nedomnívám se, že Händelův úprk z Říma byl nábožensky motivovaný, ale že toto obecně akceptované protestantské podání bylo pouze Händelovým vlastním racionalizujícím vysvětlením. Jeho hrdost by mu nedovolila přiznat, že by raději zůstal ve městě, na které se nahlíželo jako na jedno z nejdůležitějších center Evropy, pokud by zde mohl žít v jistotě.*“³

Ve věku 25 let 16. června 1710 byl Georg Firedrich Händel jmenován kapelníkem na dvoře hannoverského kurfiřta **Georga Ludwiga von Hannover** (1660–1727) s platem 1000 thalerů ročně, což představovalo 225 liber šterlinků, a s povolením k uměleckým cestám. Již v červenci 1710 odcestoval Händel do Düsseldorfu, kde pobýval několik týdnů na dvoře Johanna Wilhelma II., kurfiřta Rýnské Falce (1658–1716), a jeho ženy Anny Marie de' Medici (1667–1743), sestry Gian Gastona de' Medici, aby se na podzim téhož roku poprvé vydal do města nad Temží. Příchod do Londýna byl pro Händela bezpochyby na první pohled zklamáním. Po letech strávených ve slunném středomoří ho očekávalo temné, vlhké a špinavé město a nedůvěřivé publikum, pro které byla italská opera stále ještě novinkou. Zatímco v Itálii měl mocné a bohaté spojení, v Anglii začal podnikat Händel na vlastní pěst. Podle Mainwaringa sice cestoval Händel do Anglie na pozvání vévody z Manchesteru, ten se však zdržel během své cesty do Itálie v Benátkách, a Händel zůstal v Anglii odkázaný sám na sebe.

Anglická tradice hudebního divadla byla postavena na mluveném slovu a v tradičních scénických formách, jako byly *masques* nebo *semi-operas*, byly obě složky v rovnováze. S touto praxí byla spojena též absence kultu operních pěveckých hvězd, protože herci většinou plnily také roli zpěváků. Netřeba zdůrazňovat, že pěvecká náročnost a efektnost takovýchto děl byla ve srovnání s operou, jak ji Händel poznal v Itálii, zanedbatelná. Prvním úspěchem italské opery v Londýně byla až *Camilla* upravená Nicolou Haymem⁴(1678–1729) podle opery *Il trionfo di Camilla* Giovanniho Bononciniho (1670–1747),

kterou 30. března 1706 uvedlo královské divadlo v Drury Lane. V roce 1708 pak byla provedena v Queen's Theatre napůl v italštině a napůl v angličtině opera *Pirro e Demetrio* Alessandra Scarlattiho, ve které se poprvé představil londýnskému publiku slavný kastrát **Nicolini** (1673–1732, vlastním jménem Nicola Francesco Leonardo Grimaldi). Nicolini si získal londýnské publikum nejen pěveckým, ale i hereckým uměním a italská opera začala zapouštět kořeny na londýnské divadelní scéně. Díky Nicolinimu začali italští pěvci v Anglii rychle získávat značný respekt. Anglický dramatik a kritik John Dennis (1657–1734) přiznává ve své *Essay on the Operas* (1706), že „opera v Itálii je sice jako přišera, ovšem přišera překrásně harmonická, zatímco zde v Anglii je to odporná a řvoucí přišera“.

Do této atmosféry probouzejícího se zájmu přichází Händel nikoliv jako neznámý skladatel. Kdokoliv podnikl cestu do Evropy a pohyboval se v uměnímilovné společnosti, tomu nemohlo Händelovo jméno uniknout. Oblíbené části Händelových oper se sice v Anglii hrály ještě před jeho příchodem do Londýna v roce 1710, avšak rozhodující pro jeho první velký úspěch v podobě opery *Rinaldo*, HWV 7a (1711), byla jeho spolupráce s mladým dramatikem a divadelním ředitelem **Aaronem Hillem**⁵ (1685–1750). Hill přešel z Drury Lane na Haymarket, jakmile byl Queen's Theatre přislíben monopol pro provozování opery, a ve spolupráci s Händelem a libretistou **Giacomem Rossim** vytvořili představení ušité na míru londýnskému publiku. Atraktivní příběh postavený na obrysu dobře známé básně *Gerusalemme Liberata* (*Osvobozený Jeruzalém*) italského renesančního básníka Torquata Tassa (1544–1595), nezatížený přemírou komplikovaných recitativů, zato okořeněný virtuózními cembalovými mezhrami v Händelově podání, zkrátka inscenace vycházející vstříc vkusu publika bez potřeby využití složitých divadelních mašinérií, to byly základy úspěchu *Rinalda* a Händelova vstupu na londýnskou scénu. Dlužno dodat, že Händel neponechal po hudební stránce nic náhodě a do *Rinalda* integroval patnáct svých starších „hitů“ s osvědčeným účinkem na publikum. Po skončení sezóny se v červnu 1711 Händel vrátil do Hannoveru, odkud cestoval znovu do Düsseldorfu a Halle, a na konci roku 1712 dostal povolení od hannoverského kurfiřta k nové cestě do Londýna, z níž už se nevrátil.

Kromě odlišné kulturní tradice byl Händel v Londýně konfrontován s naprosto jinou ekonomickou situací, než na jakou byl zvyklý z Itálie. Zatímco v Římě se mohl úspěšný

skladatel vyhrívat na výsluní přízně mocných mecenášů, kteří štědře financovali hudební produkce ze svých bezedných pokladnic, v Londýně byla opera předmětem podnikání s tvrdým každodenním konkurenčním bojem o přežití. Ani úspěch představení ani přízeň krále nezaručovaly hospodářskou prosperitu operní společnosti a opera byla velmi riskantním podnikatelským záměrem. S touto realitou byl Händel konfrontován po celý svůj život a jediná epizoda, která mu mohla připomenout bezstarostný pobyt v Ruspoliho paláci, byl jeho tříletý pobyt ve službách **lorda Burlingtona** v letech 1713–1716 následovaný působením u **vévody z Chandosu** na jeho novém sídle v Cannons od léta 1717 do roku 1719.

V Království Velké Británie se v 17. a 18. století užívalo několik druhů zlatých, stříbrných a měděných (někdy i cínových) mincí. Porozumění jejich dělení je důležité pro hodnocení poměrů mezi dále uváděnými cenovými relacemi běžného života i cen a plateb v oblasti opery a hudebního provozu.

Základní dělení mincí Spojeného království Velké Británie v 17. a 18. století			
rok	druh mince	hodnota mince	výrobní materiál
v roce 1698	1 guinea [8,35 – 7,65 g Au]	21 šilinků a 6 pencí	zlato
od r. 1717 dále	1 guinea [G.]	21 šilinků	zlato
	1 libra [£]	20 šilinků	stříbro
	1 koruna (crown)	5 šilinků	stříbro
	1 půlkoruna	2 šilinky a 6 pencí	stříbro
	1 šilink [s.]	12 pencí	stříbro
	1 pence [d.]	4 farthingy	stříbro
	1 farthing		měď/cín

Ukázky platů a cen zboží a služeb v Londýně v 18. století⁶

Průměrné roční mzdy v librách šterlinků (£) v Londýně 18.–19. století							
zaměstnání	1710	1737	1755	1781	1797	1805	1810
Policie, bezpečnost, hlídači	13,28	26,05	25,16	48,08	47,04	51,26	67,89
Učitelé	15,78	15,03	15,97	16,53	43,21	43,21	51,10
Nádeníci v zemědělství	17,78	17,18	17,18	21,09	30,03	40,40	42,04
Všeobecní nádeníci	19,22	20,15	20,75	23,13	25,09	36,87	43,94
Státní zaměst. nižších platů	21,58	28,79	28,62	46,02	46,77	52,48	57,17
Horníci	22,46	27,72	22,94	24,37	47,79	64,99	63,22
Kvalifikovaní stavební dělníci	28,50	29,08	30,51	35,57	40,64	55,30	66,35
Poslíčkové, vrátní (nestátní)	31,15	34,75	33,99	33,54	57,66	69,43	76,01
Kvalif. zaměst. textil. prům.	33,59	34,28	35,96	41,93	47,90	65,18	78,21
Kvalif. dělníci v loděnicích	36,26	37,00	38,82	45,26	51,71	51,32	55,25
Kvalif. technici/strojaři	40,73	41,56	43,60	50,83	58,08	75,88	88,23
Kvalifikovaní tiskaři	43,29	44,17	46,34	54,03	66,61	71,77	79,22
Úředníci (mimo státních)	43,64	68,29	63,62	101,57	135,26	150,44	178,11
Chirurgové/lékaři	51,72	56,85	62,02	88,35	174,95	217,60	217,60
Státní zaměst. vyšších platů	62,88	84,04	78,91	104,55	133,73	151,09	176,86
Duchovní/kněží	99,66	96,84	91,90	182,65	238,50	266,42	283,89
Právníci a advokáti	113,16	178,18	231,00	242,67	165,00	340,00	447,50
Architekti	131,09	122,37	137,51	170,00	190,00	291,43	305,00

Následující tabulka ukazuje, kolik kdo mohl v roce 1710 utratit za den, aby vyšel se svým ročním platem...

Přepočet ročního platu v poměru k možné denní útratě v Londýně v roce 1710				
zaměstnání	libry/rok	šilinky/rok	šilinky/den	pence/den
Policie, bezpečnost, Hlídači	13,28	265,6	0,73	8,73
Učitelé	15,78	315,6	0,86	10,38
Nádeníci v zemědělství	17,78	355,6	0,97	11,69
Všeobecní nádeníci	19,22	384,4	1,05	12,64
St. zaměst. nižších platů	21,58	431,6	1,18	14,19
Horníci	22,46	449,2	1,23	14,77
Kvalif. stavební dělníci	28,5	570	1,56	18,74
Poslíčkové, vrátní	31,15	623	1,71	20,48
Kvalif. zam. textil. prům.	33,59	671,8	1,84	22,09
Kvalif. dělníci v loděnicích	36,26	725,2	1,99	23,84
Kvalif. technici/strojaři	40,73	814,6	2,23	26,78
Kvalifikovaní tiskaři	43,29	865,8	2,37	28,46
Úředníci (kromě státních)	43,64	872,8	2,39	28,69
Chirurgové/lékaři	51,72	1034,4	2,83	34,01
St. zaměst. vyšších platů	62,88	1257,6	3,45	41,35
Duchovní/kněží	99,66	1993,2	5,46	65,53
Právníci a advokáti	113,16	2263,2	6,20	74,41
Architekti	131,09	2621,8	7,18	86,20

...a co si mohl za své peníze koupit.

Vybrané ceny zboží a služeb v Londýně na počátku 18. století			
rok	druh zboží	Zboží	cena G. – guinea (21 s.) £ – libra (20 s.) s. – šilink (12 d.) d. – pence
1710	léky	speciální obklad z jehněčí kůže na hnisající rány	3 d.
	doprava	jízda drožkou z kraje Londýna do centra	1 s. – 1 s. 6 d.
		jízda z Harwich (přístav) do Londýna kočárem o 4 koních (3–6 os.), 130 km	5 G.
1711	opera	opera (1 představení)	přízemí: 5 s. lůž: 8 s. 1. galerie: 2 s. 6 d. 2. galerie: 1 s. 6 d. jeviště (jen pro oratoria): ½ G.
	opera	operní program	1 s. 6 d.
	koncert	malý orchestr & zpěváci – různé ceny podle prestiže koncertního sálu	1 s. 6 d. 2 s. 6 d. 5 s.
	komedie	Greenwich	přízemí: 1 s. 6 d. lůž: 2 s. 6 d. galerie: 1 s.
1710–11	satira	Powelovo satirické divadlo	přízemí: 1 s. lůž: 2 s. galerie: 6 d.
1710	vstup do knihovny	Oxford	8 s.
1710	prohlížení knih	Oxford	1 G.
1710–25	knihy	malá novela 112–144 stran	1 s. 6 d.
1719		kniha o 200 stranách s titulním obrázkem	2 s.
		kniha do 300 stran	3 s. – 3 s. 6 d.

Vybrané ceny zboží a služeb v Londýně na počátku 18. století			
1715		kniha 600–800 stran	6 s.
1710	tech. pomůcky	barometr – standard	2 G.
		barometr – nejvyšší kvalita	15 G.
		rýsovací pero	2 s. 6 d.
		kukátko	6 s.
		dalekohled	1 G.
		budík k hodinkám	12 s.

Pro průměrného učitele v Londýně na počátku 18. století znamenala návštěva opery 1/5 až 1/2 denní možné útraty, jízda drožkou 1/10, jednoduchý obklad rány 1/3, koupě standardní knihy 1/5 až 1/3, prohlížení knih v Oxfordu více než dvoudenní příjem atd. Život jistě měl z této perspektivy jiné uspořádání: více se chodilo pěšky, méně se utrácelo za zábavu, uspokojení základních potřeb (jídlo, spaní) bylo naléhavější otázkou než dnes.

Za velmi orientační může posloužit následující výběr z cen z let 1617–1622 podle *Alleynova deníku* publikovaného v roce 1792 v červnovém čísle *The European Magazine and London Review*, časopise vydávaném Filologickou společností (Philological Society, Great Britain). V rozpětí téměř sta let samozřejmě došlo k inflaci a ceny nebyly stejné na počátku 17. a na počátku 18. století.

Ceny uvedené v Alleynově deníku v letech 1617–1622	£ (libra)	s. (šilink)	d. (pence)
oběd v hostinci	0	1	0
lahev vína	0	1	1
3 pinty sherry (1,704 l)	0	2	0
3 pinty bílého vína (1,704 l)	0	3	0
jehněčí stehno	0	1	10

9 kapounů	1	2	0
6 domácích holubů	0	4	4
6 králíků	0	4	2
3 libry (1362 g) slaniny	0	2	6
16 artyčoků	0	3	4
4 citróny	0	1	2
olivy ¼ libry (113,5 g)	0	1	6
mandle ½ libry (cca 227 g)	0	0	10
homole cukru	0	17	6
ryže 1 libra (454 g)	0	0	4
máslo (30 liber 13,62 kg)	0	15	0
pár hedvábných punčoch	1	10	0
pár rukavic	1	10	0

V roce 1710, kdy přijíždí Georg Friedrich Händel poprvé do Londýna, žije divadelní a operní scéna metropole svým osobitým a od Evropy odlišným životem. Divadla měla statut komerčních společností závislých na každodenních příjmech ze vstupného. Opera nebo spíše *semi-opera* byla financována a provozována anglickými divadelními společnostmi jako součást jejich repertoáru. Provozování pouze operní společnosti se později ukázalo jako velmi obtížné. Opera byla hrána během sezóny tj. od listopadu/prosince do června pouze dvakrát týdně (v úterý a sobotu) a čítala zhruba 50 představení, což v porovnání s ostatními divadelními žánry pohybujícími se kolem 180 až 200 představení bylo velmi málo. Nadto anglická divadla hrála po celý rok a rovněž ve dnech provozování oper.

Ve 20. letech 18. století mnohá divadla v rámci večera provozovala spolu s divadelními hrami také různé druhy hudebních produkcí – písně během přestávek, tance a instrumentální koncerty po skončení divadelní hry. Vášeň a touha po *ballad-opera* se lavinově rozšířila po roce 1728 díky úspěchu *Žebrácké opery* Johna Gaye.

Ceny vstupenek na operu byly mnohonásobně vyšší. Maximální cena za divadelní představení při výjimečných příležitostech dosahovala 5 liber a byla považována za extrémně vysokou.

druh vstupenky	cena vstupenky	
	divadlo	opera (1720)
sedadlo v lóži	4 šilinky	10 šilinků 6 pencí
místo v přízemí	2 šilinky 6 pencí	10 šilinků 6 pencí
první galerie	1 šilink 6 pencí	5 šilinků
druhá galerie	1 šilink	5 šilinků

Průměrné náklady operního představení ve 20. letech 18. století byly 240 £ za večer a musely být amortizovány během 50 představení ($240 \times 50 = 12\,000$ £). Opera se těšila společenské pozornosti, avšak její finanční rámec se pohyboval zcela mimo realitu a byl krátkodobě i dlouhodobě neudržitelný.

Příjmy nebyly dostatečné, aby pokryly výdaje. Největší výdaje vždy představovaly **honoráře zpěváků**. Owen Swiney v roce 1708 angažoval nejslavnějšího kastráta (soprán) té doby Itala Nicoliniho (1673–1732) za 800 guineí ročně, což odpovídalo 840 £ v době, kdy nejvyšší roční platy se pohybovaly okolo 130 £ (viz tabulka s platy v roce 1710). Ještě více ohromující byly honoráře vyplácené dalším zpěvákům: hvězda mezi italskými kastráty (alt) Senesino (1686–1758), italská sopranistka Francesca Cuzzoni (1696–1778), pět let členka Händelovy operní společnosti, a italská mezzosopranistka Faustina (Faustina Bordoni, 1697–1781), od r. 1730 manželka německého skladatele Johanna Adolpha Hasseho, všichni tři dostávali 1 500 £ ročně, tj. více než desetinásobek nejvyšších platů!

Naproti tomu divadla vykazovala vysoké příjmy, aniž by byla do takové míry závislá na přízni publika, a jejich cash flow (hladina peněz, které přitékají a odtékají z podniku) byl tak vysoký, že si mohla dovolit najímat drahé zpěváky a tanečníky a investovat velké peníze do nákladných a fantastických dekorací a scén. Drury Lane nebo Lincoln's Inn

Field měly náklady na představení pouhých 40 £, které mohly amortizovat během 180 představení za sezónu. Drury Lane vykazovalo v té době čistý roční zisk 3 000 £. Rovněž jejich orchestry byly daleko menší než operní. Divadla tak představovala velké lákadlo a příliš silného protivníka v souboji o přízeň publika.

Repertoár divadel se opíral o klasiky a prověřené herecké osobnosti. Divadla připravovala běžně 50 až 60 klasických her za rok a po představení následovalo ještě další představení (afterpiece), čímž se zdvojnásobil příjem ze vstupného za jeden večer. Operní společnosti obvykle vyprodukovaly 6 až 10 nových oper za sezónu (celkem cca 50 představení), z nichž většina byly novinky, jejichž atraktivnost pro publikum závisela na dovozu nejlepších zpěváků. Novost byla alfou a omegou pro získání a udržení si publika, jelikož mnoho předplatitelů navštěvovalo všechna představení.

Z našeho pohledu se jeví velmi zvláštním dobový způsob **propagace**. Divadla vylepovala velké plakáty na ulicích, užívala placenou inzerci v novinách a distribuovala letáčky v kavárnách, tavernách a nóbl podnicích. Operní společnosti inzerovaly hlavně na předních místech v novinách. Dochovalo se bohužel jen málo divadelních plakátů a ani jeden operní. Text inzerce oznamující premiéru Händelovy opery *Alessandro*, HWV 21, zněl takto: „V královském divadle na Haymarketu bude toto úterý, tj. 5. května (1726), provedena nová opera s názvem ALEXANDER. Žádný z předplatitelů ani jiné osoby mající předplatné nebudou vpuštěny bez předložení vstupenky u první pokladny. Galerie (stojí) 5 šilinků. Nikdo z návštěvníků nebude vpuštěn do prostorů za scénou. Začátek přesně v 7 hodin. Vchod do přízemí a lóží bude otevřen v 5 hodin.“⁷ O skladateli – Händel byl v té době známou a váženou osobností londýnského života – libretistovi či zpěvácích ani zmínka. Kdo by mohl z našeho pohledu uhodnout, že právě tato opera byla londýnským dlouho očekávaným debutem slavné sopranistky Faustiny? Dvojjazyčná libreta obvykle jmenují skladatele, ale není to pravidlem. Ani divadla se nechovala jinak: kromě dobových hvězd, jako byl Shakespeare, Jonson a Dryden, se jména autorů na plakátech neuváděla.

A jaká byla **atmosféra** dobových operních představení? První články, které by se daly zvát recenzemi, se začaly objevovat až téměř po padesáti letech od zániku Královské hudební akademie (1728). Podle pozdějších zpráv lze usuzovat, že v průběhu celého 18. století se londýnské publikum chovalo a pohybovalo během představení zcela bez zábran:



pozdní příchody, odchody v kteroukoliv dobu, volné přemísťování, hlasité rozhovory mezi přáteli v lóžích, to vše bylo na „hracím pořádku“. Opravdoví znalci opery pak sloužili jako arbitři doporučující, co si má publikum, žádostivé takových rad, poslechnout, aby mu neuniklo nic důležitého. Opera se v 18. století stala v Londýně módní záležitostí a ukazovala na orientaci v dobovém dění a společenskou prestiž jejích návštěvníků. Dlužno podotknouti, že hvězdnost těch nejlepších operních produkcí k nám září přes staletí dodnes.

Krátce po svém nástupu na trůn vydal Charles II (Karel II., vládl 1660–1685) 21. srpna 1660 **dva divadelní patenty** (Letters Patent) udělující exkluzivní právo na provozování divadla (oficiální drama) a vedení vlastní divadelní společnosti. Jejich držitelé se stali Thomas Killigrew a William Davenant. Pod vlivem konkurenční Davenantovy Duke's Company působící v modernějším a lépe vybaveném Lisle's Tennis Court přestavěném na Lincoln's Inn Fields Theatre, nechal **Thomas Killigrew** postavit v roce 1663 v západní části Covent Garden ve Westminsteru nové divadlo Theatre Royal in Bridges Street nazývané také King's Playhouse. Později známé jako **Theatre Royal Drury Lane** je nejstarším dodnes fungujícím divadlem postaveným v Londýně (od svého založení bylo třikrát přestavěno). Divadlo bylo vybaveno nejmodernější technikou, pohyblivou scénou s křídlovými a závěsnými dekoracemi, které mohly být plynule vyměňovány mezi, ale dokonce i během jednotlivých aktů. Pokud nebyly užívány, byly schovány po stranách hlavního oblouku scény, která oddělovala jeviště od hlediště, což byl nový vizuální (dnes zcela běžný) fenomén přinesený do Anglie z kontinentu. Prostorná „forbína“ vybíhala směrem do publika, jako tomu bývalo běžné v anglických divadlech alžbětinského období, a umožňovala hercům překlenout vzdálenost mezi scénou a publikem.

I přes technické možnosti svého divadla se **King's Company**, která zdělila práva na repertoár původní divadelní společnosti King's Men (kterou založil a kde většinu svého života působil William Shakespeare), věnovala spíše mluveným dramatům, zatímco Duke's Company provozovala kromě toho také operu a představení s bohatou výzdobou a scenériemi, jak začalo být v té době módou. Drury Lane shořelo v roce 1672, což mělo katastrofické a dlouhodobé následky na finanční situaci King's Company. Vzhledem k silnému konkurenčnímu tlaku Duke's Company byla společnost nucena ihned investovat do výstavby nového divadla, které bylo otevřeno 26. března 1674

Interiér Drury Lane 1674

Interiér Drury Lane 1795

pod názvem **Theater Royal in Drury Lane**. Nové luxusní divadlo bylo postaveno pravděpodobně podle plánů významného anglického architekta a astronoma Christophera Wrena (1632–1723) a kromě prostorného sálu s kapacitou 2000 diváků (!) bylo vybaveno komplexní strukturou zkušeben, šaten, skladů kostýmů a dekorací, archivem textů provozovaných her, archivem hudebnin, místnostmi určenými k opisování partů, archivem účetních knih a kancelářemi, kam se vešlo dalších 70 osob a zhruba 50 techniků, kteří obsluhovali chod divadla během představení. Jeviště bylo 45 stop (13,7 m) široké a 30 stop (9,1 m) hluboké. Podlaha se zvedala od rampy k horizontu jeviště pod úhlem 1 palec (2,54 cm) na 24 palců (61 cm), takže herec stojící na konci jeviště byl o 38 cm výš než herec na rampě. Na podlaze byly kolejnice pro posouvání křídlových dekorací a čtná propadla. Rampa byla po celé délce lemovaná světelnou rampou ze svíček, po obou stranách jeviště byly dva velké kruhové svícny, které dělaly světelnou „protistěnu“ rampě, jinak oslňující publikum.

Sedadla byla rozdělena do sektorů s těmito cenovými relacemi:

druh sedadla	cena	druh publika
lóže	5 šilinků	šlechta, bohaté panstvo/nižší šlechta
přízemí	3 šilinky	panstvo, kritici, učenci
1. galerie	2 šilinky	obchodníci
2. galerie	1 šilink	služebnictvo, lid

Druhou společností, která vznikla z divadelního patentu, byla **Duke's Company**, jejíž garantem a patronem byl králův mladší bratr, vévoda z Yorku, a budoucí král James II (Jakub II., vládl 1685–1688). V jejím čele stál **Sir William Davenant** (1606–1668), který byl v roce 1638 jmenován dvorním básníkem (Poet Laureate). V roce 1661 se společnost přestěhovala do nově otevřeného divadla **Lincoln's Inn Fields Theater**, podle Davenantovy společnosti také nazývaného Duke's Theater nebo Duke's Playhouse, které bylo přestavěnou míčovnou Lisle's Tennis Court. Nacházelo se v Lincoln's Inn Fileds, dnešním největším veřejném londýnském parku, a šlo o první anglické divadlo s pohyblivými a výměnnými scénériemi a prvním bloukem na začátku jeviště. Kulisy se posunovaly

pomocí drážek a mohly být hladce vyměňovány mezi jednotlivými akty i během nich. Kromě anglicky mluvených her se Lincoln's Inn Fields Theatre zaměřovalo také na lehčí hudební žánry v angličtině – zpěvy, tanec, pantomimu, *masques*, instrumentální interludia – a celou škálu oper v angličtině i na quasi italskou operu v anglických překladech. První produkcí byla Davenantova pět let stará opera *Siege of Rhodes*, drama s hudbou pěti skladatelů (Henry Lawes, Matthew Locke ad.), která je považována za první anglickou operu. Opera se stala přes noc senzací (hrála se 12 dní za sebou), za níž se doslova hnál celý Londýn.

Po Davenantově smrti (1668) vedl společnost její přední herec **Thomas Betterton** (1635–1710). V roce 1671 přesídlila Duke's Company z Lincoln's Inn Fields Theatre do nového divadla **Dorset Garden**, které Betterton spolu s Davenantovou rodinou nechal postavit za 9000 £ na pozemku na břehu Temže pronajatém za 130 £ ročně na 39 let (do roku 1709) od hrabat z Dorsetu. Divadlo bylo vybaveno dokonalou strojovnou určenou k manipulaci s dekoracemi (tahy a dráhy pro výměny scénérií), létací mašinérií pro nejméně 4 samostatně se ve vzduchu pohybující osoby či objekty zaplňující celou scénu, jako například mrak nesoucí velkou skupinu hudebníků, a četnými propadly. Ve své době patřilo k nejluxusnějším, technicky nejvybavenějším divadlům a poté, co v roce 1672 shořelo Královské divadlo v Drury Lane, se stalo hlavní londýnskou divadelní scénou. Po spojení King's a Duke's Company v roce 1682 s nově vzniklou **United Company** se Dorset Garden zaměřovalo především na provozování opery, hudby a spektaklů, zatímco Theater Royal v Drury Lane, kam se United Company přestěhovala, bylo užíváno pro divadelní hry.

V roce 1693 byl Betterton nucen přenechat manažerskou pozici United Company právníku **Christopheru Richovi** (1657–1714), pod jehož vedením došlo v roce 1695 k rozštěpení. Betterton odešel a zformoval novou divadelní společnost, pro níž získal krátkodobou licenci od krále Williama III. (vládl 1689–1702). V letech 1695–1705 působila Bettertonova společnost v nově zrestaurovaném **New Lincoln's Inn Fields Theatre**. Po přesídlení Bettertonovy společnosti v roce 1705 do nově postaveného divadla Queen's Theatre na Haymarketu byla budova Lincoln's Inn Fields Theatre opuštěná až do roku 1714, kdy ji Christopher Rich, (vytlačený po 16 letech z Drury Lane) nechal zbořit a na jejím místě postavil nové divadlo s kapacitou 1200 až 1400 míst. Rich ve stejném

roce zemřel a vedení společnosti přebíral jeho syn **John Rich** (1692–1761), významný divadelní manažer známý výpravnými a úspěšnými produkcemi. Byl to rovněž vynikající tanečník a mim (vystupoval pod pseudonymem Lun) považovaný za otce pantomimy původně provozované s hudebním doprovodem, kterou začlenil do anglického divadla, kde měla své místo v rámci divadelních představení až do roku 1939. Se svou Duke's Company 29. ledna 1728 s velkým úspěchem provedl baladickou tříaktovou *Žebráckou operu* (*Beggar's Oper*) anglického básníka a dramatika Johna Gaye s hudbou německého skladatele Johanna Christopa Pepusche (1667–1752) žijícího od roku 1700 v Londýně. Pepusch byl významnou osobností londýnského hudebního života. V roce 1710 se stal zakládajícím členem Akademie vokální hudby (Academy of Vocal Music) přejmenované v roce 1726 na Akademii staré hudby (Academy of Ancient Music), jejímž ředitelem byl až do své smrti. Stejně jako Händel i Pepusch pracoval pro vévodu z Chandosu a pobýval v jeho paláci Cannons severozápadně od Londýna. Baladická opera byla satirická divadelní hra s operními prvky, ovšem bez recitativů, v případě *Žebrácké opery* čítající 69 árií a písní a pouze tři taneční čísla. Dílo se stalo hitem a, jak se s oblibou říkalo, «made Gaye rich and Rich gay» (učinila Gaye bohatým a Riche „veselým“). Profit vzešlý z jejího provádění umožnil Richovi vybudovat ve východní části Westminsteru na místě staré klášterní zahrady (convent garden) nové Královské divadlo **Covent Garden** (Theater Royal Covent Garden), jehož návrh pochází od architekta Edwarda Shepherda (zemřel 1747), stavitele zámku Cannons vévody z Chandosu. Divadlo bylo slavnostně otevřeno 7. prosince 1732. Covent Garden zažilo v roce 1734 své první baletní představení – pantomimu, jímž byl *Pygmalion* v choreografii a provedení slavné francouzské tanečnice **Marie Sallé** (1707–1756), jedné z prvních žen choreografek, jejíž umění obdivoval také Voltaire a která pravidelně hostovala v Londýně. Sallé anticipovala taneční reformy provedené Jean-Georgesem Noverrem (1727–1810): jako první si dovolila odložit dobové těžké taneční kostýmy a tančit pouze v živůtku a sukni z mušelínu zřasené po vzoru antických soch. Pro své umění a dokonalé mravy byla přezdívána Vestala (vestálky – starořímské kněžky zasvěcené Vestě, bohyni domácího krbu, které po dobu své „služby“ zachovávaly celibát). Přítelkyně Georga Friedericha Händela, Marie Sallé tančila v mnoha jeho operách: *Rinaldo*, HWV 7a (1711), *Il pastor fido*, HWV 8a (1712), *Ariodante*, HWV 33 (1735), *Alcina*, HWV 34 (1735), z nichž poslední dvě měly premiéru v Covent Garden.

Již v roce 1719, ještě za působení Duke's Company v Lincoln's Inn Fields Theater, byl Händel jmenován hudebním ředitelem společnosti. Jeho první opery byly ale hrány až v roce 1735 právě v Covent Garden. Kromě zmíněných děl zde byly provedeny opery *Atalanta*, HWV 35 (1736), *Arminio*, HWV 36 (1737), *Giustino*, HWV 37 (1737) a *Berenice*, HWV 38 (1737). Ještě více se Händel v Covent Garden prezentoval svými **oratorii**. Královskou premiéru zde měl v roce 1743 *Messiah*, HWV 56 (*Mesiáš*), který stojí na počátku tradice uvádění oratorií v době půstu. V letech 1743–1752, s výjimkou roku 1745, zde Händel provedl svých 13 oratorií:

- 1743 – *Samson*, HWV 57
- 1744 – *Semele*, HWV 58
- 1744 – *Joseph and his Brethern*, HWV 59
- 1746 – *Occasional Oratorio*, HWV 62
- 1747 – *Judas Maccabaeus*, HWV 63
- 1748 – *Josuha*, HWV 64
- 1748 – *Alexander Balus*, HWV 65
- 1749 – *Susanna*, HWV 66
- 1749 – *Solomon*, HWV 67
- 1750 – *Theodora*, HWV 68
- 1751 – *The Choice of Hercules*, HWV 69
- 1752 – *Jephtha*, HWV 70.

Posledním oratoriem provedeným v Covent Garden a za Händelova života bylo oratorium **The Triumph of Time and Truth**, HWV 71, v roce 1757.

Provozování oratorií znamenalo velmi výraznou změnu v hudebním životě Londýna. Oratorium zahrnovalo proti opeře několik „výhodných“ aspektů: anglické libreto, domácí = méně drahé, vzhledem k náboženským tématům bylo jeho provozování vhodné i v době půstu, kdy byla divadla zavřená a provozování divadelních her i oper nebylo dovoleno (zákaz produkcí v době půstu se nevztahoval pouze na koncertní provoz), a náklady na jeho provoz byly daleko nižší než u opery a jejich návratnost vysoká.

Kromě Covent Garden se oratorium hojně provozovalo také v Drury Lane. Z dochovaných účtů víme, že Händel platil Johnu Richovi v letech 1735–1736 nájemné ve výši

19 £ 5 šilinků 8 pencí za pronájem divadla na Popelční středu a Velký pátek, na rozdíl od období běžného divadelního provozu, kdy platil 52 £ 5 šilinků 8 pencí, tedy o 33 £ více. Tím Richovi kompenzoval výdaje za jeho umělce, jež tu noc měli volno ale které Rich i tak musel platit. Potenciální profit při provozování oratoria nebyl zanedbatelný. V roce 1736 se vstupenky na oratorium v Covent Garden pohybovaly v těchto cenových relacích, kdy při vyprodaném sále bylo možné vydělat až 500 £ za večer:

Druh sedadla	Cena
přízemí a lóže	10 šilinků 6 pencí
I. galerie	4 šilinky
II. galerie	2 šilinky 6 pencí

Divadlo, s nímž byl za svého Londýnského působení nejvíce spjat Georg Friedrich Händel bylo **Queen's Theatre** (Královnino divadlo), dnes **Her Majesty's Theatre**, na Haymarketu v západní části Westminsteru vybudované dramatikem a architektem **Johnem Van-brughem** (1664?–1726) v roce 1705 za účelem provozování italské opery. Vanbrughovou ideou bylo rozbití duopolu patentních divadelních společností. Za 2 000 £ koupil pozemek bývalých koníren. Peníze na jeho nákup sehnal ve formě předplatného (subscription) na nový divadelní (a jak jistě doufal – i lukrativní) podnik. Optimisticky předpokládal, že výnosy se budou dělit mezi dramatiky, herce a subscribersy. Dne 14. prosince 1704 obdržel od královny Anny povolení k sestavení divadelní společnosti a divadlo bylo slavnostně otevřeno 9. dubna 1705 operou Jakoba Grebera *Gli amori d'Ergasto*. Opera propadla, budova se ukázala jako příliš velká pro mluvené slovo (Bettersonovi herci přesídlili během léta do Lincoln's Inn Fields Theatre) a divadlo přežívalo svou první sezónu. V roce 1705 začal Vanbrugh se stavbou Blenheimského paláce, což se nepříznivě odrazilo na chaotickém vedení divadla, a v květnu 1708 byl nucen z finančních důvodů velmi nevýhodně odprodat pronájem divadla na čtrnáct let Owney Swineymu. V prosinci předešlého roku vydal Lord Chamberlain nařízení, že veškerá operní představení se napříště smí konat pouze v Her Majesty's Theatre na Haymarketu.

Rinaldo, HWV 7a/b, první opera zkomponovaná speciálně pro Londýn mladým Georgem Friedrichem Händelem, měla 24. února 1711 premiéru v divadle na Haymarketu, a to ve hvězdném obsazení dvou největších kastrátů té doby – Nicoliniho (Rinaldo) a Valentinu Urbaniho (Eustazio). Opera zaznamenala velký úspěch. Navzdory tomu výdaje rostly a Swiney byl nucen před věřiteli uprchnout na kontinent a do Anglie se už nikdy nevrátil. Händel zde v letech 1711–1739 premiéroval 28 ze svých 36 oper. Další 6 oper mělo premiéru v Covent Garden v letech 1735–1737 a dvě opery v Lincoln's Inn Fields Theatre v letech 1740–1741. Po útěku Swineyho se managementu ujal **Johann Jacob Heidegger** (1659–1749), jehož společníkem byl v letech 1729–1734 Georg Friedrich Händel.

V 17. století se na kontinentu vypěstovalo (a dá se říci, že i ustálilo) několik modelů provozování a financování operních představení:

- 1/ **patron**, který platil za představení pro soukromé účely
- 2/ **impresário**, který mohl mít partnery, ale v každém případě do produkce vkládal a riskoval vlastní peníze
- 3/ **kombinovaný model** = impresário vkládající vlastní peníze a zároveň profitující z peněz předplatitelů.

Naproti tomu posledním modelem, na kontinentu ne zcela běžným, byla

- 4/ **divadelní společnost** investující do operní produkce vlastní kapitál, což představovalo nejradikálnější a nejriskantnější způsob.

A právě na posledním modelu bylo v Londýně ve 2. polovině 17. století postaveno provádění operních představení (jednalo se o *semi-operas*), která byla financována výhradně divadelními společnostmi. Mezi nejvýznamnější scény, které nabízely *semi-operas*, patřila Dorset Garden, kde sídlila Bettertonova Duke's Company. Hudba v nich hrála svou podstatnou roli, ale daleko větší důraz byl kladen na vizuální stránku: fantaskní dekorace, bohaté kostýmy a dokonale propracované divadelní efekty. Škála investic do těchto produkcí byla ohromující a dosahovala částek až 4 000 £ za jednu produkci, a to v době, kdy výdaje za celou sezónu (cca 180 představení) se pohybovaly okolo 6 000 £. Až na výjimky byla společnost schopná *semi-operní* produkce financovat z vlastních příjmů, které dosahovaly průměrně 10 až 15 £ denně (srovnání s tabulkou platů: průměrný roční příjem učitele vycházel na začátku 18. století na 15 £). Jak ukazuje

návštěvnost hudebních produkcí, *semi-opera* a další hudební žánry se na konci 17. století těšily velké přízni publika. Od počátku 18. století narůstal také zájem o cele zpívající italskou operu, která patřila na kontinentu v té době k velmi módním a vyhledávaným zábavám. Otázkou bylo, kdo převezme nad italskou operou patronát. Král William III. neměl o operu zájem a královna Anna, přestože hudbu měla ráda, neinklinovala k návštěvám operních představení. Lze si představit, že podle kontinentálního vzoru by šlechta mohla plnit funkci patrona opery a financovat privátní představení na svých sídlech, ale žádná taková tradice ve Velké Británii neexistovala. Založení nové operní společnosti vyžadovalo získání královského patentu, který doposud směly užívat jen dvě divadelní společnosti s patenty z roku 1660.

Úspěchy italské opery v Londýně z let 1711–1717 byly podmíněné více méně osobou slavného italského kastráta Nicoliniho. Avšak v sezóně 1716–1717 nebyla provedena žádná nová opera, byly opakovány Händelovy opery *Amadigi* a *Rinaldo* doplněné několika pasticci. Nicolini, vědom si bezesporu složitosti ekonomické situace, do níž se opera postupně dostala, přišel s návrhem zavést v Londýně italský (benátský) systém financování opery založený na předplatném jednotlivých lóží, který vycházel z kalkulace:

20 lóží po 50 guineách/rok = 1 000 guineí

100 předplatitelů po 20 guineách/rok = 2 000 guineí.

Navzdory svému zlepšovacímu návrhu odjel Nicolini na konci sezóny zpět do Itálie a do Londýna se nikdy nevrátil. Do roku 1720, první operní sezóny Královské hudební akademie, se italská opera v Londýně neprovozovala.

Idea založení **Královské hudební akademie** se objevuje v letech 1717–1718 v uměleckých kruzích soustředěných kolem hraběte Burlingtona (1694–1753) a vévody z Chandosu (1679–1744), kteří byli vlivnými muži, patrony a aktivními milovníky umění (oba podporovali a zaměstnávali Georga Friedricha Händela po jeho přesídlení do Anglie). První zmínky o přípravách pocházejí z roku 1719, kdy v archiváliích Lorda Chamberlaina čteme 27. února 1719 o „*návrhu několika gentlemanů založit Hudební akademii*“⁸. Lord Chamberlain vydal dne 14. května 1719 dokument opravňující Händela k angažování zpěváků v Itálii, Německu a jiných místech, kteří by byli vhodní pro anglickou scénu. Händel se vydal přes Halle do Drážďan na dvůr saského kurfiřta **Friedricha Augusta II.** (August II. Silný, 1670–1733). Ten angažoval nejpřednější umělce té doby, mezi něž

patřil Antonio Lotti, Johann David Heinichen a také slavný kastrát (alt) Senesino (působil zde od roku 1717), který pobíral 7 000 tolarů ročně, což odpovídalo 1 575 £ šterlinků (1 £ šterlinků = 40 říšských tolarů), a Matteo Berselli, další z významných kastrátů, druhý dvorní sopranista, pobíral 4 500 tolarů (1 012 £ šterlinků 10 šilinků). K tomu navíc dostávali zdarma ubytování, otop, světlo a kočár. Pro nový Londýnský podnik se však podařilo získat pouze významnou italskou sopranistku Margheritu Durastanti (?–1734), kterou Händel znal ze svého italského pobytu (v roce 1708 zpívala roli *Maddaleny* v jeho oratoriu *La Resurrezione* a v témže roce hlavní roli v opeře *Agrippina*) a která se později, již jako mezzosopranistka, specializovala především na mužské role. Spolu s ní přijeli do Londýna v roce 1720 na druhou sezónu Královské hudební akademie také další zpěváci, které s největší pravděpodobností Händel angažoval při své cestě: Giuseppe Boschi (bas, zpíval také v Händelově opeře *Agrippina*), Matteo Berselli a sopranistka Maddalena Salvai. V mezičase angažoval v Londýně Johann Jaccob Heidegger, pověřený řediteli akademie, další zpěváky: tenoristu Baldassariho, sopranistky Catterinu Galeatiovou a Anastasiu Robinsonovou. Senesina se podařilo pro Londýn získat díky jeho dvěma přátelům, jimiž byli modenský atašé v Londýně Giuseppe Riva a básník a libretista Paolo Rolli⁹, italský sekretář Královské hudební akademie. Kromě Händela se kolem Královské hudební akademie pohybovali také dva italští skladatelé: Giovanni Battista Bononcini (1670–1747), který přišel do Londýna z Říma na podzim 1720, a Attilio Ariosti (1666–1729), jenž žil v Londýně od roku 1716.

Královská hudební akademie (Royal Academy of Music) byla založena v Londýně v roce 1719 jako první operní společnost v anglicky mluvících zemích. Jejím vzorem byla jistě kromě jiného o několik let starší francouzská Královská hudební akademie (Académie Royale de Musique) z roku 1669. Obě společnosti měly za úkol provozovat operu, obě byly podporovány svými panovníky-zakladateli: francouzským králem Louism XIV (Ludvík XIV., vládl 1643–1715) a anglickým králem Georgem I (Jiří I., vládl 1714–1727).

Královský patent¹⁰ (Royal Letter Patent) udělující 58 zakládajícím členům (List of Subscribers) a jejich nástupcům vládní výsadu na provozování opery a hudebních produkcí a podnikání kroků k této činnosti nezbytných byl vydán 27. června 1719 na dobu 21 let. Králův roční příspěvek společnosti byl stanoven na 1000 £. Součástí patentu byla oprávnění a ustanovení potřebná pro fungování společnosti, v jejímž čele stojí

guvernér (Governor) – jednou provždy jím byl stanoven Lord Chamberlain s právem veta ve všech věcech týkajících se společnosti; při nerespektování tohoto nařízení hrozilo odnětí královského roční podpory – zástupce guvernéra (Deputy Governor) vykonávající ve skutečnosti pravomoci guvernéra a nejméně 15 (avšak ne více než 20) ředitelů (Directors) s jednoročním mandátem. Minimální počet usnášeníschopných hlasů je stanoven na 5 a volit smějí členové společnosti, jejichž základní podíl v době volby je minimálně 200 £ a více. Valná hromada se koná nejméně jednou za 3 měsíce, shromáždění ředitelů minimálně jednou do měsíce. Čas od času je guvernérem nebo jeho zástupcem vydáno nařízení, aby členové společnosti přispěli mimo běžné předplatné sumou, která může být stanovena v jakékoliv výši; pokud kdokoliv z členů odmítne určenou sumu ve stanoveném termínu zaplatit, je vyloučen ze společnosti, které tím okamžikem bez nároku propadá jeho původní vklad!

Patent opravňuje členy RAM k aktivitám vedoucím k úspěšnému zajištění jejich cílů:

- zaměstnávat a najímat umělce, které vyžaduje jejich provoz
- provozovat operu v jakýchkoliv k tomu vhodných prostorách
- nastavit ceny vstupenek dle vlastního uvážení vzhledem k nákladnosti provozu opery
- propouštět osoby vyvolávající skandály a vzpoury.

Ve své podstatě byla Královská hudební akademie akciovou společností (joint-stock company). Vklad každého člena byl 200 £, což představovalo 1 akcii společnosti. Za svůj vklad obdržel akcionář 2 stříbrné permanentky k libovolným návštěvám opery. Pouze pět členů vložilo více, než byla hodnota jedné akcie. Základní jmění tak dosáhlo výše 15 600 £. Idealisticky předpokládaný zisk každého jednotlivého akcionáře byl 5 až 25 % z vloženého kapitálu ročně! Rada ředitelů vydávala příležitostné výzvy akcionářům k zaplacení cca 5 % z částky jejich vkladu, která měla sloužit k udržení chodu společnosti. Takovýchto výzev bylo v letech 1720–1728 vydáno 21, což znamená 2 až 3 výzvy za rok. V listopadu 1721 bylo navíc zavedeno předplatné. I přes tato opatření musela Královská hudební akademie z finančních důvodů své působení v roce 1728 ukončit. Finanční rozvaha, z níž vycházela ekonomika Královské hudební akademie, byla založena na téměř naivním předpokladu plně vyprodaného každého představení. Nedochovaly se přesné kalkulace, ale z fragmentů a záznamů se dá usuzovat, že celkový předpoklad příjmů za sezónu se očekával ve výši 11 000 liber ve složení:

předplatitelé	4 000 £
volný prodej vstupenek	5 000 £
královská roční podpora	1 000 £
další příjmy	1 000 £.

Sezónní předplatné fungovalo na různých bázích. V roce 1721 bylo zavedeno jednotné předplatné, které se praktikovalo do 90. let 18. století: 20 guineí (odpovídá 21 £) za 50 operních představení. To znamená, že 200 předplatitelů ročně vyneslo divadlu 4 000 guineí (odpovídá 4 200 £). Počet předplatitelů je znám až v sezóně 1732–33, kdy z celkového počtu 140 předplatitelů 122 platilo 15 guineí (odpovídá 15,75 £).

První sezona Královské hudební akademie byla zahájena 1. března 1720 a trvala pouze do června téhož roku. Otevřena byla operou *Numitore* Giovanniho Porty na libreto Paola Rolliho. Kromě sedmi provedení opery *Numitore* se v této sezóně hrály další dvě opery: Händelův *Radamisto* s Margheritou Durastantiovou v hlavní roli, který se prováděl devětkrát, a *Narciso* Domenica Scarlattioho se šesti provedeními. K Händelovu *Radamistovi*, HWV 12a, se dochoval autograf, několik rukopisných kopií a tištěná partitura vydaná jedním z prvních muzikologů – Karlem Franzem Friedrichem Chrysanderem (1826–1901), který se zasloužil o první souborné vydání Händelových děl. Chrysander je mimo jiné také objevitelem autografu *Mše h moll* Johanna Sebastiana Bacha.

Následující tabulka uvádí předpokládané výdaje Královské akademie v první sezóně v roce 1720–1721 dle dochovaných záznamů, dnes uložených v Portland Papers (University of Nottingham, UK).

Předpokládané výdaje Královské hudební akademie v sezóně 1720–1721	
výdaje za	honorář v £
zpěváci	6 400
tanečníci	1 000
nová opera (skladatel)	400
libreto	200

kostýmy a kulisy	2 500
výdaje na provoz (honorář orchestr, technici, uvaděči)	2 500
personál divadla	300
nájem divadla	400
celkem	13 700 £

Jaké byly skutečné výdaje Královské akademie v této sezóně, není známo. Předpokládá se, že rozdíl mezi příjmy a výdaji převyšoval 3 000 £. Händelův honorář je také neznámý. Za Druhé akademie pravděpodobně dostával 1 000 £ ročně, což zahrnovalo práci skladatele, dirigenta a hudebního ředitele.

Händel uvedl v divadle na Haymarketu v rámci Royal Academy of Music v letech 1720–1728 celkem 13 premiér celovečerních oper na italská libreta:

rok	opera	solisté
1720	<i>Radamisto</i>	Senesino, Durastanti, Boschi, Salvai, Lagrande, Berselli
1721	<i>Floridante</i>	Senesino, Boschi, Berselli, Salvai, Robinson
1723	<i>Ottone</i>	Senesino, Cuzzoni, Boschi, Durastanti, Berenstadt, Robinson
1723	<i>Falvio</i>	Berenstad, Senesino, Cuzzoni, Durastanti, Boschi, Robinson
1724	<i>Giulio Cesare</i>	Cuzzoni, Durastanti, Senesino, Berenstadt, Robinson, Boschi
1724	<i>Tamerlano</i>	Cuzzoni, Senesino, Boschi, Borosini, Pacini, Dotti
1725	<i>Rodelinda</i>	Cuzzoni, Senesino, Boschi, Borosini, Pacini, Dotti
1726	<i>Scipione</i>	??
1726	<i>Alessandro</i>	Senesino, Bordoni, Cuzzoni, Boschi, Baldi, Dotti, Antinori
1727	<i>Admeto</i>	Bordoni, Cuzzoni ad.
1727	<i>Riccardo Primo</i>	Senesino, Bordoni, Cuzzoni, Boschi, Baldi, Palmerini, Dotti
1728	<i>Siroe</i>	Bordoni, Cuzzoni, Senesino, Boschi, Baldi, Palmerini
1728	<i>Tolomeo</i>	Senesino, Cuzzoni, Bordoni, Baldi, Boschi

Po krachu Královské akademie získali Händel a Johann Jacob Heidegger 5leté povolení k užívání kostýmů a dekorací a dále provozovali v divadle na Haymarketu tzv. **Druhou Akademii (Second Academy)** v letech 1729–1734. Není jisté, zda Händel s Heideggerem stáli v čele skupiny soukromých vlastníků nebo zda působili jako samostaní manažeři, tedy dva společníci nesoucí tíhu celého podniku a mající za sebou oporu v movitých patronech. Druhá varianta se však zdá být pravděpodobnější, třebaže žádná smlouva o jejich spolupráci není doložena. Svolení k pronájmu výše zmíněných dekorací a kostýmů vypršelo v létě roku 1734. K tomuto se mohl přidat fakt, že společnost, ačkoliv nebyla extrémně prodělečná, nebyla rozhodně výdělečná, a že ani Händel ani Heidegger nechtěli pokračovat touto cestou a dále se dostávat do tísnivé finanční situace. To by také vysvětlovalo, proč Händel v roce 1734 opouští Haymarket a přijímá nabídku Johna Riche na provozování jeho oper v Covent Garden a zároveň proč se o několik let později, v letech 1737–1738, opět do Haymarketu vrací a znovu s Heideggerem spolupracuje. Mnohokrát opakované úvahy o Heideggerově zradě Händela a vzájemné roztržce nejsou založeny na prokazatelných faktech a jejich následná spolupráce svědčí spíše pro praktické důvody jejich rozchodu.

O financování Druhé akademie není mnoho souvislých dokladů a podle těch, které jsou k dispozici, se odhaduje, že příjmy se mohly pohybovat okolo 8 000 £ a výdaje okolo 8 500 £. Schodek nebyl vysoký, avšak dlouhodobé subvencování podniku ze soukromých peněz jak Händela, tak Heideggera také nebylo zanedbatelné, pokud se tento odhad blíží realitě. Zhruba 50 % příjmů plynulo z prodeje lístků jednotlivým a nahodilým návštěvníkům, 25 % z předplatného od 122 až 170 předplatitelů (170 předplatitelů je doloženo v sezóně 1731–1732). Král, stejně jako první akademii, poskytoval také Händelovi a Heideggerovi roční příspěvek 1 000 £. V sezóně 1733–1734 byly provedeny Händelovy opery *Arianna in Creta*, HWV 32 (16 představení), *Il pastor fido*, HWV 8 (13 představení), a *Arbace* (pasticcio, s hudbou Leonarda Vinciho a dalších skladatelů, 9 představení). Opera se hrála dvakrát týdně, tzn. 8 představení do měsíce. K tomu Händel provedl 10 oratorií během 60 večerů. Tato sezona znamenala pro Heideggera a Händela velké ztráty, čemuž nasvědčuje králův příkaz, že 1 000 £ určených na operu má být vyplaceno přímo Mr. Händelovi a ne Royal Academy of Music, a dále zápis v královských účetních knihách: „1 000 £ na pokrytí dluhů opery...“. Z téhož roku (1734)

pochází Händelův výběrní lístek z Bank of England na částku 1 300 £ (druhý největší výběr zaznamenaný v tomto roce). Společnost provedla poslední představení 6. července 1734 a v srpnu téhož roku už Händel věděl, že se svojí společností bude dále působit v Covent Garden.

Händel a Heidegger provedli během 6 sezón v letech 1729–1734 celkem 7 Händelových premiér (s librety v italštině):

rok	opera	sólisté
1729	<i>Lotario</i>	Strada, Bernacchi, Balino, Merighi, Bertolli, Riemschneider
1730	<i>Partenope</i>	Strada, Bernacchi, Balino, Merighi, Bertolli, Riemschneider
1731	<i>Poro</i>	??
1732	<i>Ezio</i>	Senesino, Strada, Bagnolesi, Bertolli, Pinacci, Montagna
1732	<i>Sosarme</i>	Senesino, Strada, Bagnolesi, Bertolli, Pinacci, Montagna, Campioli
1733	<i>Orlando</i>	Senesino, Strada, Bertolli, Gismondi, Montagna
1734	<i>Arianna in Creta</i>	Strada, Durastanti, Carestini, Negri, Scalzi, Waltz

John Rich, ředitel divadla v Covent Garden, byl známý nejen svou šetrností, ale také svým veřejně vysloveným (a zaznamenaným), ne příliš příznivým názorem na italskou operu. Byl si vědom nákladného provozu, drahých italských hvězd, potřeby získat a udržet si dostatečný počet předplatitelů, jazykové bariéry a navíc, dle jeho soudu, nevhodných témat! Sám aktivní herec oblíbené pantomimy, zdá se, tíhl více k lehčím žánrům zábavy, než jakou poskytovala italská opera.

Rich spravoval a financoval dvě divadla zároveň: Lincoln's Inn Fields Theatre a Covent Garden otevřené 7. prosince 1732. Je jisté, že za pronájmem Lincoln's Inn Fields Theatre musel jeho majitelům platit, ať už tam představení provozoval či nikoli, a je jisté, že divadlo nechtěl opustit. Záhadou zůstává, proč navíc nechal postavit Covent Garden, na jehož stavbu sehnal 15 000 £ (proinvestoval pouze 5 650 £) a které se svými dispozicemi ani kapacitou příliš nelišilo od Lincoln's Inn Fields Theatre. Z Richových účetních knih sezóny 1732–1733 a obdobně finančně vycházející sezóny 1735–1736 se

dozvídáme, že sezóna (trvala od září do června) zahrnovala 122 představení, z nichž 42 bylo benefičních (podíl na zisku se dělil mezi herce, kterým tímto manažeři divadla navyšovali jejich základní a nižší platy; management strhával pouze náklady na provoz divadla cca 50 £). Ve zbývajících 80 představeních vydělal Rich 6 153 £, což znamenalo průměrně 77 £ za představení. Po odečtení nákladů na provoz ve výši 50 £ za představení zůstalo v pokladně 2 100 £ čistého zisku na pokrytí Richova platu, příležitostných výdajů a pokrytí nových produkcí. I při opravdu nákladných nových produkcích mohl Rich vydělat pro sebe 1 000 £.

Co bylo důvodem pozvat Händela do Covent Garden a proč Rich raději Händelovi nepřenechal k působení Lincoln's Inn Fields Theatre, které nebylo v té době pravidelně využíváno, zůstává zatím nevysvětleno stejně jako forma jejich dohody a finanční odpovědnosti. Žádná smlouva se nedochovala. Z Richova dopisu vévodovi z Bedfordu v roce 1737 se dozvídáme pouze to, že

„...v posledních třech letech utrpěl tak velké finanční ztráty provozem opery s panem Händelem, že není schopen platit ani základní nájem divadla“. Zda je to pravda, se můžeme dohadovat, ale z dopisu vyplývá, že se Rich s největší pravděpodobností na financování Händelových oper podílel, tudíž i na jejich zisku, a že jejich spolupráce měla nejspíš určitou formu společenství. Richovo účetnictví také ukazuje, že financování divadelního provozu a oper vedl odděleně od divadelního. Händel za provoz oper platil Richovi náklady ve výši 52 £ 5 šilinků a 8 penny, z nichž lze odvodit, že Rich tím pokrýval náklady ve výši:

nájem	12 £
služebnictvo obstarávající chod divadla	7 £ 5 šilinků 8 penny
herci	33 £.

Rich musel platit své herce, i když v těchto dnech nehráli, jinak by přišli o téměř 1/3 svých ročních příjmů.

Předpokládal snad Rich, že mu provoz opery vynese přinejmenším společenskou prestiž a že vydělá na oratoriích prováděných v době půstu, kdy se z nařízení Lorda Chamberlaina nemohlo hrát divadlo? Z toho jediného by vyplýval důvod k profitu a důvod spojení Riche a Händela. Je jisté, že Händel v sezóně 1733–1734 a 1734–1735

prodělal značné finanční částky. Následující sezona 1735–1736 byla kratší (pouze 10 představení). Možná i proto se rozhodl za všech okolností zajistit celou sezónu 1736–1737. Z 12 děl, která provedl, bylo 9 oper. Nedá se říci, že by sezona byla úspěšná. Händel na konci sezóny 1737 jistě neoplýval bohatstvím, avšak je známo, že žil velkoryse a dost možná, že jeho dluhy nebyly dluhy vytvořené jen operním provozem. Koncert, který se konal v Händelův prospěch po jeho návratu do divadla na Haymarketu, mohl být koncertem, jímž měly být Händelovy zaplacený pohledávky za jeho působení v sezóně 1737–1738, o níž se ví, že nebyla příliš lukrativní.

Ve třech společných sezónách provedl Rich a Händel 6 premiér oper s italskými libřety:

rok	opera	sólisté
1734	<i>Oreste</i>	Carestini, Young, Strada, Baerd, Negri, Waltz
1735	<i>Ariodante</i>	Carestini, Strada, Baerd, Negri, Waltz
1735	<i>Alcina</i>	Strada, Young, Carestini, Savage, Baerd, Negri, Waltz
1736	<i>Atalanta</i>	Waltz; celkem 8 provedení
1737	<i>Arminio</i>	Annibali, Strada, Conti, Baerd, Negri, Bertoli, Reinhold
1737	<i>Giustino</i>	Strada, Annibali, Conti, Baerd, Negri, Bertoli, Reinhold, Savage
1737	<i>Berenice</i>	Strada, Annibali, Conti, Baerd, Negri, Bertoli, Reinhold

Je jisté, že Händel i Rich museli mít oporu v předplatitelích. Jedním z nich byl také **Frederick Louis, princ z Walesu** (1707–1751), nejstarší syn anglického krále George II (Jiří II., vládl 1727–1760) a vnuk hannoverského kurfiřta George I (Jiří I., vládl 1714–1727), do jehož služeb vstoupil Georg Friedrich Händel v Itálii v roce 1710. Princ byl velkým milovníkem umění (zvláště malířství), zdatným hráčem na violoncello a patřil svého času k nejvýznamnějším podporovatelům umění ve Velké Británii, především divadelních a operních produkcí. Rodinné poměry mezi Georgem I a jeho synem Georgem II nebyly příliš láskyplné, stejně jako mezi Georgem II a jeho synem Frederickem Louisem, který podporoval a financoval na svém sídle v Leicestru opoziční politický dvůr

a jeho současníci žili a pracovali, byla v mnoha ohledech daleko tvrdší než naše současnost a snad právě proto si dokázali tito lidé hluboce vážit každé vteřiny své existence, a to s vědomím její pomíjivosti. Takové vědomé sdílení přítomnosti se pak odráželo v jejich neobyčejně intenzivní práci, vzájemné komunikaci, každodenním životě a pochopitelně i v umění. Nahlédněme na závěr do tváře Georga Friedricha Händela – nikoliv jako jednoho z největších génů dějin hudby a nezdolného operního producenta, ale jako vděčného stárnoucího světoběžníka, který se těší ze zprávy o svém dávném příteli, kterého považoval léta za mrtvého. Georgu Philippu Telemannovi je adresován dopis z prosince roku 1750¹¹:

„Blahopřeji Vám k dokonalému zdraví, jehož se Vám i přes blížící se stáří dostává, a přeji Vám z celého srdce stálosti veškerých radostí života ještě mnoho let. Pokud Vaše záliba v exotických květinách nepolevila a pokud by Vám tato snad dopřála prodloužení Vašich dnů a Váš život omladila, pak si dovoluji s upřímnou radostí trochu k tomu přispěti. Dovoluji si Vám darovat a poslat (na přiloženou adresu) krabici s květinami, o nichž mě jeden znalec ujistil, že jsou vybrané a okouzlující jedinečností; pokud ten mluvil pravdu, pak obdržíte nejlepší rostliny z celé Anglie; roční období je příznivé a tak Vám ještě vykvetou. Vy sám pak budete nejlepším soudcem a já očekávám Váš úsudek. Nenechte mě proto příliš dlouho čekat na přátelskou odpověď na tento dopis.

Zůstávám v nejhlubším přátelství s veškerou vřelostí, Monsieur,

*Váš oddaný a poslušný služebník
George Frideric Handel“*

Poznámky:

¹ *Remarks on Several Parts of Italy etc.*, 1705 anglického básníka a esejisty Josepha Addisona (1672–1719), citace z knihy Christopher Hogwood: Georg Friedrich Händel © 1992, Insel Verlag Frankfurt am Main und Leipzig, str. 51.

² **scudo** (mn. č. scudi) je obdoba francouzské mince écu: écu d'or (zlaté écu) a écu d'argent (stříbrné écu) a španělské mince escudo. Ecu se ve Francii užíval od 13. století, za vlády Ludvíka IX. (1214–1270). V Itálii se měna lišila podle území. Papežské ecu (Řím) bylo užíváno až do poloviny 19. století (1866).

³ Ursula Kirkendale: Händel bei Ruspoli: Neue Dokumente aus dem Archivio segreto Vaticano, 2004, Bärenreiter, Händel-Jahrbuch 2004.

⁴ Nicola Francesco Haym byl italský skladatel, violoncellista, libretista a impresário. V letech 1694–1700 působil jako violoncellista v orchestru kardinála Pietra Ottoboniho v Římě. V roce 1700 odešel do Londýna, kde se v letech 1705–1706 zasazoval o provádění italských oper. V roce 1713 jako sekretář Královské hudební akademie vešel v kontakt s G. F. Händelem, jenž použil jeho libreta napsaná po roce 1728 ve svých operách *Teseo*, *Radamisto*, *Giulio Cesare*, *Tamerlano* a *Rodelinda*.

⁵ Aaron Hill, anglický dramatik a básník, byl autorem 17 her, z nichž některé byly adaptacemi her Voltairových. Ve svých 24 letech se stal manažerem Theatre Royal Drury Lane. Posmrtně vyšly v roce 1753 tiskem jeho eseje, dopisy a básně a o 7 let později také jeho dramata.

⁶ Pierre Marteau's Publishing House, autor projektu: Dr. Olaf Simons, Carl von Ossietzky-Universität Oldenburg, převzato se souhlasem autora, <http://www.pierre-marteau.com/>.

⁷ Burrows, Donald: *The Cambridge Companion to Handel*, 1997, Cambridge University Press, 1. vydání.

⁸ J. Merrill Knapp: *Handel, the Royal Academy of Music, and Its First Opera Season in London (1720)*, 1952 (April), *The Musical Quarterly*, Vol. 45, No. 2, str. 145–167.

⁹ Paolo Rolli, vůdčí osobnost italské kolonie v Londýně, byl více než třicet let spjat s italskou operou, v jejímž světě byl velmi vlivnou osobností. Jako libretista nedosahoval kvalit Metastasia či Zena, ale patřil do jejich okruhu.

¹⁰ Dva originály Královského patentu jsou uloženy v Londýně: první je uložen v Public Record Office pod číslem PRO C66/3531, No. 3 a druhý v Treasury Records v King's Warrant Book pod číslem PRO, T 52/30, pp. 404–10.

¹¹ Christopher Hogwood: Georg Friedrich Händel. 1992, Insel Verlag Frankfurt am Main und Leipzig, s. 367–368.

Bibliografie:

BASELT, Bernd. *Verzeichnis der Werke Georg Friedrich Händels* (HWV). Zusammengestellt von Bernd Baselt. Leipzig: Kleine Ausgabe, 1986.

BRAUN, Werner. *Georg Friedrich Händel und Gian Gastone von Toskana*. Bärenreiter, Händel-Jahrbuch 1988.

BURROWS, Donald. *The Cambridge Companion to Handel*. 1. vydání, Cambridge University Press, 1997.

- BURROWS, Donald; FUNHILL, Rosemary. *Music and Theatre in Handel's World. The family papers of James Harris, 1732–1780*. Oxford, 2002, s. 31–32.
- HICKS, Anthony. *Handel, Georg Frideric*. Grove Music Online, Oxford University Press, 2008.
- HOGWOOD, Christopher. *Georg Friedrich Händel*. Insel Verlag Frankfurt am Main und Leipzig, 1992.
- HUME, Robert D. Handel and Opera Management in London in the 1730s. *Music & Letters*, 1986 (October), Vol. 67, No. 4, s. 347–362.
- HUME, Robert D. The Sponsorship of Opera in London, 1704–1720. *Modern Philology*, 1988 (May), Vol. 85, No. 4, From Restoration to Revision: Essays in Honor of Gwin J. Kolb and Edward W. Rosenheim, str. 420–432.
- JOHNSTONE, H. Diack. *Handel's London – British musicians and London concert life*, s. 64–77.
- KIRKENDALE, Ursula. *Händel bei Ruspoli: Neue Dokumente aus dem Archivio segreto Vaticano*, 2004, Bärenreiter, Händel-Jahrbuch 2004.
- KNAPP, J. Merrill. Handel, the Royal Academy of Music, and Its First Opera Season in London (1720). *The Musical Quarterly*, 1952 (April), Vol. 45, No. 2, s. 145–167.
- MAINWARING, John. *Memoirs of the Life of the Late George Frederic Handel*. Travis And Emery Music Bookshop, 2007.
- MILHOUS, Judith. Opera Finances in London, 1674–1738. *Journal of the American Musicological Society*, 1984 (Autumn), Vol. 37, No. 3, s. 567–592.
- MILHOUS, Judith; HUME, Robert D. Handel's Opera Finances in 1732–1733. *The Musical Times*, 1984 (February), Vol. 125, No. 1692, s. 86–89.
- MILHOUS, Judith; HUME, Robert D. *Handel's London – the theatres*, s. 55–63.
- MILHOUS, Judith; HUME, Robert D. The Charter for the Royal Academy of Music. *Music & Letters*, 1986 (January), Vol. 67, No. 1, s. 50–58.
- MILHOUS, Judith; HUME, Robert D. The Silencing of Drury Lane in 1709. *Theatre Journal*, 1980 (December), Vol. 32, No. 4, s. 427–447.
- TAYLOR, Carole. Handel and Frederick, Prince of Wales. *The Musical Times*, 1984 (February), Vol. 125, No. 1692, s. 89, 91–92.
- The European Manazine for June 1791-1792, London, str. 421–424, přístup z http://books.google.cz/books?i d=n1s3AAAAAAAJ&printsec=frontcover&source=gb_s_book_other_versions_r&cad=1_2#PPA4,M1
- Pierre Marteau's Publishing House*. Autor projektu: Dr. Olaf Simons. Carl von Ossietzky-Universität Oldenburg, <http://www.pierre-marteau.com/>

Veronika Hyksová (1976) studovala flétnu na Pražské konzervatoři a Hudební management na HAMU. Od roku 2005 je manažerkou barokního orchestru Collegium 1704 a vokálního souboru Collegium Vocale 1704.