

“He led them forth like sheep”

Når teksten substituerer den rytmiske notation – en studie i Händels oratorium *Israel in Egypt*

AF MORTEN TOPP

Når talen falder på Händels oratorier, tænker de fleste straks på *Messias*. Dette oratorium er blevet legendarisk kendt og berømt, ikke mindst på grund af de mange og storslåede korsatser. Kun de færreste ved, at Händel har skrevet et koratorium, der både kvantitativt og – vil jeg påstå – kvalitativt så langt overgår *Messias*. Men værket bliver sjældent opført, og det er der mindst fire grunde til.

For det første stiller et oratorium med hele 31 ofte komplicerede korsatser store krav til både udøvende og tilhørere. For det andet bygger værket i vid udstrækning på “tyvegods” fra andres og egne værker; det er nu lykkeligvis glemt, men det gav i sin tid oratoriet ry for at være et andenrangsværk. For det tredje betyder sammenstillingen af musikalske ideer og notationer fra forskellige tidsperioder, at de udøvende tit lades i stikken med hensyn til at realisere nodebilledet, og endelig foreligger der den dag i dag ikke en kritisk udgave af værket, som giver et bud på, hvordan og på hvilket grundlag de tvivlsomme steder skal fortolkes. Der er derfor mange grunde til beskæftige sig med netop dette værk.

Teksten til *Israel in Egypt* stammer fra 2. Mosebog og tager sit udgangspunkt i israeliternes sorg over Josephs død, fortsætter i oratoriets anden del med beretningen om slaveriet under Farao, Ægyptens 10 plager og endelig om flugten over det Røde Hav. Tredie del handler om tilbagekomsten til det forjættede land og er formet som en hyldest til Herren, fordi han har reddet israelitterne og udslettet deres fjender. I det følgende vil vi nu koncentrere os om de steder i *Israel*, hvor teksten i vokalstemmerne synes at have erstattet den nøjagtige

rytmiske notation. Lad os tage et eksempel fra oratoriets 2. del, hvor det berettes, hvordan Herren ledte sit folk ud af Ægypten. I kor nr. 8 hedder det:¹

Eks. 1. HWV 54,8 t. 1-17

SOPRANO. But as for His people, but as for His people,
 ALTO. Doch mit dem Volk Is-rael, doch mit dem Volk Is-rael He-
 TENORE. But as for His people, but as for His people, zog
 BASSO. Doch mit dem Volk Is-rael, doch mit dem Volk Is-rael
 Tutti Bassi.

p e Flauto traverso.
p e Flauto traverso.
 He led, He led them
 zog Er da - hin gleich
 led, He led them forth like sheep,
 Er da - hin gleich wie ein Hirt.

Motivet introduceres t. 8 i korets altstemme og besvares t.12 af violiner og fløjter. De to motiver skal efter al sandsynlighed udføres ens, så man kan undre sig over, at de noteres så forskelligt. I sig selv er der ingen grund til undren over den forenklede notation i altstemmen, for efter datidens notationspraksis skulle det noterede – hvis det da passede i stilen – udføres nøjagtigt på samme måde som angivet i instrumentaltstemmerne. Og hvem afgjorde så, om “det passede i stilen” – det gjorde komponisten, og han stod som regel selv for indstuderingen.

Vores undren går snarere på, at komponisten i samme sats, og ofte i samme takt noterer den samme musikalske tanke for *kor*stemmerne på

traditionel barokmaner og for *instrumentalstemmerne* på den “moderne” måde. Ganske vist kniber det for komponisten selv at huske, hvilken notationspraksis, der skal bruges hvor. Den instrumentale version forekommer i alt 10 gange, men flere gange noteret med første optakt på “kormaner” som 8.-dels optakt, mens de øvrige 4 indsatser i motivet er noteret med 16.-dele. Omvendt noteres kormotivet i halvdelen af tilfældene ligesom i *instrumentalstemmerne* med en noteret pause ved tekstgentagelsen *He led, He led them...*, og en enkelt gang endda ligesom i *instrumentalstemmerne* med en noteret pause i motivets anden takt (t. 41).

Händel komponerede meget hurtigt. De nye værker blev skrevet i sommerhalvåret, hvor teatret var lukket, og for at tilfredsstille behovet måtte han hvert år komponere to operaer eller oratorier. Det store og komplicerede partitur til *Israel in Egypt* skrev han således på 4 uger i oktober 1738. En sådan præstation ville være helt utænkelig, hvis ikke Händel sparede sig for alt overflødig arbejde i forbindelse med kompositionsprocessen. Det skete hovedsagelig på tre måder: ved udstrakt brug af “lån” fra sig selv eller andre komponister; ved at benytte den simplest mulige notation, og endelig ved at overlade renskriften af manuskriptet til sin nodeskriver. Mens det sidste ikke har den store betydning for vores undersøgelse af den rytmiske notation, så spiller de to første forhold afgørende ind.

Israel er et udpræget “låne”-værk. Kun sjældent har Händel lånt så flittigt som netop her. Som værkets 1. del: *The lamentation of the Israelites for the death of Joseph* genbruger han sit anthem: *The ways of Zion do mourn*, skrevet et halvt år tidligere til begravelsen af Queen Caroline i Westminster Abbey 17. dec. 1737. Med ganske få tekstændringer, fremfor alt ved at ændre *she* til *he*, forvandlede han sin sørgeode til beretningen om israelitternes begravelse af Josephs død. Handel var i øvrigt ikke selv tilfreds med virkningen af *The ways of Zion* (som i oratorieversionen blev til *The sons of Israel do mourn*) og erstattede den senere med andet lånegods: populære uddrag af *Solomon* og *Occasional Oratorio*. De 2 “nykomponerede” dele af *Israel* bliver da 2. del, *Exodus* og 3. del, *Moses’ Song*. De 2 dele omfatter i alt 28 satser, hvoraf langt de fleste er skrevet for 4- eller 8-st. kor. Men hele 22 af disse satser er i større eller mindre udstrækning lånt fra andres eller egne kompositioner.

Det gælder også det ovennævnte citat: *He led them forth like sheep*. Motivet er lånt fra en *Serenata* af Alessandro Stradella:²

ARIA *allegra.*

Concertino.

Eksemplet er her taget fra arien *Io pur seguirò*. Som det fremgår, er det denne version, som Händel benytter til *vokalstemmerne*. Den eneste ændring er den indledende optakt, hvor Händel, for at sangerne ikke skulle synge forkert, har ændret 4.-delen til en 8.-del. Af det videre forløb i Stradellas *Aria* fremgår det tydeligt, at optakten også her i den oprindelige version skal udføres som en 8.-del³. En mere detaljeret notation i korstemmerne ville derfor være *overflødig*. Det var som allerede nævnt komponisten selv, der stod for indstuderingen, og fik koret at vide, at *He led, He led them* skulle udføres med korte optakter, lod det sig uproblematisk realisere, da de kunne identificere de pågældende motiver alene ud fra teksten. Med andre ord: *Teksten substituerer den rytmiske notation*.

Anderledes forholder det sig med instrumentalemmerne. Når Händel her angiver 16.-del i stedet for 8.-del, er der blot tale om en notationsmæssig tilnærmelse til den musikalske udførelse. Hvor vokalstemmerne har teksten som rettesnor for udførelsen, har musikeren kun sin orkesterstemme at støtte sig til. Desuden spillede musikerne dengang som nu – især i teatersammenhænge – mere eller mindre *fra bladet*. Det er efter al sandsynlighed grunden til, at Händel ofrede tid og

omhu på at notere orkesterstemmerne i moderne notation, men beholdt sangstemmerne noteret på traditionel barokmaner.

I ovenstående eksempel ledte Händel os med rimelig stor sikkerhed frem til den ønskede rytmisering af vokalstemmerne. Men så let går det ikke altid. I begyndelsen af oratoriets 2. del beskrives bl. a. Ægyptens 10 plager, og i arien om frøerne og byldeerne (Nr. 3): *Their land brought forth frogs* – i øvrigt den eneste arie i hele denne del, og et vidunderligt eksempel på en *aria buffa* i et oratorium – fortælles om mængden af frøer, der oversvømmer landet og siden om pest og bylde, der hærger dyr og mennesker – dog kun ægyptere, naturligvis! Frøernes hoppen skildres i en kæde af punkterede violinfigurer, mens vokalstemmen beretter om begivenheden i lange, lige nodeværdier. Kun hvor solisten i en koleratur fortæller, at frøerne vrimler *even in the Kings' chambers* afspejles punkteringsfiguren i vokalstemmen:

Eks. 3. HWV 54,3 t. 22-27.

e - ven in their Kings' cham - - - - -
dran - gen in des Kö - - nigs Kam - - - - -

Med velberåd har Händel sparet på punkteringsfigurerne i vokalstemmen, for i ariens anden del skildres, hvordan *blotches and blains broke forth on man and beast*, og her lader han punkterne (blotches !) bryde frem både her og der i endnu en lang koleratur:

Eks. 4. HWV 54,3 t. 59-70.

blot . ches and blains, blot . ches and blains broke forth on man and beast, broke
schwarzes Ge . schwür, schwarzes Ge . schwür brach aus an Mensch und Thier, brach

forth,
 aus,
 broke
 brach forth on man and beast,
 aus an Mensch und Thier,

Kun 5 takter senere gentages koleraturen i en ny version, og denne gang helt uden punkteringer. Nu er det jo ikke usædvanligt, at man i barokmusik kun viser tingene én gang, og derpå forventer dem udført på samme måde også i det følgende. I det foreliggende tilfælde er problemet bare, at den nye koleratur er anderledes end den forrige og lægger op til en tilsvarende anderledes punkteringsmåde.

Muligvis lader Händel denne afsluttende koleratur ligge åben for at give plads for solistens eget bud på et oplæg til den kadence, man må forvente i takt 83. Læseren skal være velkommen til selv at komponere med og rytmisere det nedenstående eksempel:

Eks 5. HWV 54,3 t. 71-90

blot - ches and blains, blot - ches and blains broke forth
 schwarzes Ge - schwür, schwarzes Ge - schwür brach aus

on man and beast, broke forth
 an Mensch und Thier, brach aus

Adagio.
 on man and beast.
 an Mensch und Thier.

I det foreliggende tilfælde kan vi altså ud fra teksten og de omgivende punkteringsfigurer i akkompagnementet være ret sikre på, at der skal punkteres, men den præcise udformning overlades her til solistens mere eller mindre gode smag.

Det er karakteristisk for gammeljødisk sprogbrug, at et udsagn ofte er formet antitetisk: *Egypt was glad when they departed, for the fear of them fell upon them*, som det hedder i kor nr. 9. Hermed benyttes en udformning, der er i strid med et karakteristisk barokprincip: *enheden* indenfor den enkelte sats. Händel søger at løse dette problem ved at anvende dualistiske satsformer: duet eller dobbeltfuga. I det foreliggende tilfælde har han komponeret en dobbeltfuga. Det var måske rigtigere at sige lånt, for også denne sats er tyvegods⁴ – men han har i alle tilfælde lånt med smag, for den pågældende fuga svarer i stil og karakter nøje til den foreliggende tekst. Det “gammeldags” antydes med satsens frygiske toneart, og de to temaer danner en karakteristisk ryt-misk kontrast:

Eks. 6. HWV 54,9 t. 1-5

SOPRANO.
 ALTO.
 TENORE.
 BASSO.
 Tutti Bassi.

E - gypt was glad when they de - par. ted, E - gypt was glad when they de - par - - -
 Froh sah Au - gyp - ten sei - nen Aus. sug, froh sah An - Ryp - ten sei - nen Aus - - -

E - gypt was glad when they de - par - - -
 Froh sah Au - gyp - ten sei - nen Aus - - -

Organo tasto solo senza altri Bassi.

Eks. 7. HWV 54, 9, t. 26-31.

The musical score consists of the following parts:

- Trombone II.
- Trombone III.
- Oboe I.
- Oboe II.
- Fagotto I.
- Fagotto II.
- Viola.
- SOPRANO.
- ALTO.
- TENORE.
- BASSO.

Lyrics for Soprano, Alto, Tenore, and Basso:

Soprano: glad when they de - par - - - - - ted.
 gyp.ten sei.nen Aus - - - - - zug,

Alto: - - - - - ted,
 - - - - - zug,

Tenore: - - - - - ted. for the fear of them fell up - - on them,
 - - - - - zug, denn die Furcht vor ihm ü - ber - kam sie,

Basso: gypI was glad when they de.par - - - - - ted. for the fear of them
 sah Ar - gyp.ten sei.nen.Aus - - - - - zug, denn die.Furcht vor ihm

Org. tasto solo. Tutti Bassi.

Også i denne sats er den karakteristiske punkteringsrytme omhyggeligt indtegnet i instrumentalstemmerne, mens den i korstemmerne substitueres af teksten. Og det er en notationsform, der giver en klækkelig arbejdsmæssig besparelse: 63 gange er punkteringsfiguren udeladt i vokalstemmerne, men anført i instrumentalstemmerne. Noget forvirrende gælder det dog ikke for de 3 trombonestemmer, som støtter korstemmerne. Det skyldes formodentlig her som i en række lignende tilfælde, at trombonestemmerne er tilføjet *colla parte* til korstemmerne. Strukturen er derfor klar nok. Alligevel virker det for en nutidig betragter nærmest kaotisk, når satsen slutter på følgende måde, hvor der på

kun 7 takter bør tilføjes punkteringer hele 34 forskellige steder. Forslag til punktering (inklusive et par stykker, som her synes at være glemt i instrumentalstemmerne) er i det følgende anført over systemet:

Eks. 8. HWV 54,9 t. 63-72.

63

for the fear of them
denn die Furcht vor ihm

fell up - on
ü - ber - kam

of them
vor ihm

fell up - on
sie, ü - ber - kam

them, for the fear of them
sie, denn die Furcht vor ihm

fell up - on them.
ü - ber - kam sie,

them.
sie,

for the fear fell up -
denn die Furcht ü - ber -

them, for the fear of them
Furcht vor ihm ü - ber -

4 7 4 4 4 4

on them, for the fear of them fell up - on them. them.
 kun sie, denn die Furcht vor ihm ü - ber - kam sie. sie.

for the fear fell up - on them, fell up - on them. them.
 denn die Furcht ü - ber - kam sie. ü - ber - kam sie. sie.

on them, for the fear fell up - on them. them.
 kam sie, denn die Furcht ü - ber - kam sie. sie.

them.
 sie.

5 4 3 4 5 #

Som forlæg for duet nr. 16: *The Lord is my strength and my song, He is become my salvation* benytter Händel duetten *Et exultavit*, taget fra et *Magnificat* af italieneren Dionigi Erba ⁵. Den indledes hos Erba således:

Eks. 9. Erba. Ch Suppl. 1, s. 4.

Viola.

CANTO I.

CANTO II.

(Bassi.)

4/2

Et ex - ul - ta - vit,

Et ex - ul - ta - vit,

Et ex - ul - ta - vit, et

et ex - ul - ta - vit, et

et ex - ul - ta - vit,

et ex - ul - ta - vit, et

4/2

I Erbas duet skabes den musikalske spænding i den indledende ritornel af kontrasten mellem understemmens punkteringsrytme og overstemmens lige nodeværdier. Om vokalstemmerne i de indledende takter følger understemmens punkteringsrytme eller overstemmens lige værdier lader sig ikke let afgøre ud fra konteksten. Teksten *et exultavit* fastholdes i det videre musikalske forløb (t. 11-14), og der er således ingen tekstmæssig begrundelse for at skabe en rytmisk kontrast mellem disse afsnit. Händel derimod søger en musikalsk form, der svarer til tekstens antitetiske opbygning: *The Lord is my strength and my song* i modsætning til *He is become my salvation*. Og her kan han udnytte Erbas duet ved at skærpe de rytmiske modsætninger. Hos Händel bliver det til:

Eks. 10. HWV 54, 16 t. 1-21.

Larghetto.

Violini unisoni.

SOPRANO I.

SOPRANO II.

Pianoforte.

Larghetto.

mp *mp* *mf* *mp* *mf*

4

sim.

The Lord is my strength and my song,
Der Herr ist mein Heil und mein Lied.

sim.

The Lord is my strength and my song,
Der Herr ist mein Heil und mein Lied.

8

the Lord is my strength and my song, and my song,
 der Herr ist mein Heil und mein Lied, und mein Lied,
 the Lord is my strength and my song, and my
 der Herr ist mein Heil und mein Lied, und mein

H.W. 16.

12

He is be- come my sal- va- tion, my sal-
 Er ward al- lein mein Er- lö- ser, mein Er-
 song, Lied, He is be- come my sal- va- tion, my sal-
 Er ward al- lein mein Er- lö- ser, mein Er-

15

va- tion, my sal- va- tion. He is become my strength, my song. He is be-
 lö- ser, mein Er- lö- ser, Er ward al- lein mein Heil, mein Lied, Er ward al-
 va- tion, my sal- va- tion, He is become my sal- va- tion, my sal- va- tion,
 lö- ser, mein Er- lö- ser, Er ward al- lein mein Er- lö- ser, mein Er- lö- ser,

19

come
lein

my sal-va-tion,
mein Er-lö-ser,

my sal-va-tion, my sal-va-tion,
mein Er-lö-ser, mein Er-lö-ser,

He is be-come
Er ward al-lein

my sal-va-tion, my sal-va-tion, my sal-va-tion, and
mein Er-lö-ser, mein Er-lö-ser, ward

H.W. 16.

Ritornellen er stort set bevaret som hos Erba, men udvidet med den smertefulde neapolitanertakt (t. 4) og vigtigst med udbygningen af punkteringsrytmen i ritornellens sidste takt, som fortsættes direkte af vokalstemmerne. Tilsvarende afløses solostemmerne efter deres første replik af en kort punkteret ritornel. Ved således at omkranse sangstemmerne med den fastholdte punkteringsrytme lægger Händel her i modsætning til Erba tydeligt op til, at sangstemmerne i overensstemmelse med teksten *The Lord is my strength ...* følger den punkterede rytme. Det gælder dog kun de første to gange. Efter solostemmernes anden replik slutter disse – ligesom hos Erba – med en figur, der kun lader sig udføre i lige nodeværdier.

Det lægger op til, at det følgende afsnit: *He is become my salvation* i både vokal- og instrumentalstemmerne udføres i lige nodeværdier. På denne måde får tekstens modsætninger en tilsvarende musikalsk ikklædning. Vores antagelse synes altså rigtig: *strength* (og tilsvarende *song*) skal udføres i punkteret rytme, mens *salvation* synges legato i lige nodeværdier. Denne teori kommer unægtelig på en hård prøve, når Händel i det følgende afsnit blander de rytmiske kontraster indenfor samme takt. Men samtidig bekræftes teorien, fordi de respektive affektord hver gang følges af de tilsvarende instrumentale figurer.

Satsen igennem er det teksten, der bestemmer den rytmiske udformning af vokalstemmerne. Hos Erba slutter duetten med en ritornel, meget lig den indledende. Men Händel ønsker at krone sin version med en slutritornel for fuldt orkester. Desværre gør han sig ikke den ulejlighed

at indføre punkteringsrytmen i de tilføjede stemmer. Skal begyndelses- og slut-ritornel have samme musikalske udformning, skal der derfor tilføjes ikke mindre end 14 punkteringsfigurer – men så heller ikke flere, da de øvrige 16.-delsfigurer følger den modsatte karakter og skal spilles i lige nodeværdier og med legatobue! I nedenstående eksempel er de manglende punkteringsangivelser tilføjet over de enkelte nodefigurer. Det er næppe troværdigt, at datidens musikere kunne udrede dette uden en grundig, forudgående prøve. Og det er forståeligt, at Händel få år senere – i oratoriet *Joseph and his Brethren* fra 1743 – forlod den traditionelle, barokke notationpraksis til fordel for en mere eksakt notation.

Eks. 11. HWV 54,16 t. 46-53.

46

tion, my sal - va - tion.
ser, mein Er - lö - ser.

tion, my sal - va - tion.
ser, mein Er - lö - ser.

50

Viol. I.
Viol. II.
Viola.

Erba giver os i sit *Magnificat* mange eksempler på frodig musikalsk opfindsomhed og dristige harmoniske virkemidler, som det kendetegner italiensk musik i slutningen af 1600-tallet. Men samtidig viser han – helt i samtidens ånd – med hensyn til stemmeføring og dissonansbehandling en ubekymretthed, som undertiden bliver for meget for Händel. I 3. del af *Israel* har han til duetten nr. 24 *Thou in thy mercy* som forlæg valgt en af Erbas duetter⁶:

Eks. 12. Erba, Ch Suppl. 1,49 t. 1-18.

ALTO solo.

TENORE solo.

(Organo.)

E - su - ri - en - tes im - ple - vit

bo - nis, im - ple - vit bo -

4 2 4 3

E - su - ri - en - nis,

- tes im - ple - vit bo -

6

Her lykkes det for Erba i løbet af de første 3 takter – i tidens stil – at bringe en hel stribe af dissonanssammenstød, hvoraf de 3 parallelle noter i takt 2 nok er de mest karakteristiske for det sene 1600-tal. Men det svarede ikke til Händels opfattelse af “god smag”, og i den nedestående ritornel ser vi, hvordan han med ganske få rytmiske og melodiske ændringer får “lovliggjort” satsen og samtidig givet temaet en karakter, der svarer til den nye tekst.

Eks. 13. HWV 54,24 t. 1-6.

Larghetto.

Violino I.

Violino II.

ALTO.

TENORE.

Bassi.

Men endnu engang lades sangerne i stikken! Mens den ønskede rytme omhyggeligt er noteret i violinstemmerne satsen igennem beholder sangstemmerne (og *Basso continuo*) – som sædvanlig – den urytmisere udgave fra forlægget. Den vigtige ændring af 16.-delsnodernes placering (hos Erba 8.-delsnoder) er dog gennemført. Springer vi frem til t. 32, hvor sangstemmerne føres i tætføring, ser vi, hvordan temaet i Händels version tilpasser sig teksten: *Thou in thy mercy*, som understreges af den emotionelle drejefigur og det opadgående sekstspring på ordet *mercy*. I fortsættelsen *hast led forth thy people* understreger den indføjede punktering ordet *forth*, og endelig ved sidste del af teksten: *which thou hast redeemed*, et roligt forløb helt uden punktering.⁷ Endnu engang er det *teksten*, der må tjene som pejlemærke og rettesnor for den rytmiske udførelse satsen igennem. Med sine rytmiske og melodiske ændringer og senere opbygning af forløbet har Händel her skabt en kunstnerisk helhed, der hæver sig milevidt over forlægget hos Erba:

Eks. 14. HWV 54,24 t. 32-44.

32

thou in thy mer - - - cy hast led forth thy peo - - ple which thou
 du in dei - ner Gna - - - de hast dein Volk ge - lei - - tet, das du
 re - deem - ed, thou in thy mer - - - cy hast led forth thy
 er - lö - set, du in dei - ner Gna - - - de hast dein Volk ge -

39

hast re - deem - - - ed, thy peo - ple which thou hast re - deem - -
 hast er - lö - - - set, dein Volk, das du hast er - lö - -
 peo - ple which thou hast re - deem - ed, which thou hast re - deem - -
 lei - tet, das du hast er - lö - set, das du hast er - lö - - -

Lad os slutte denne gennemgang med en af de mest storslåede kor-satser, som Händel nogensinde har skabt, det 105 takter lange kor nr. 25: *The people shall hear, and be afraid*. Nu har vi, sats for sats set, hvordan Händel for at spare tid søger den enklest mulige notation. Alligevel finder han det væsentligt i dette kor, på trods af tempoangivelsen *Largo, e staccato* i mere end 30 takter at angive det rytmiske akkompagnement med den meget præcise – og langsommelige – notation:

Eks. 15. HWV 54,25 t.1-4.

The image shows a musical score for five instruments: Violino I, Violino II, Viola, Bassi, e Cembalo, and Organo. The score is written in G major (one sharp) and 4/4 time. It consists of four measures. The Violino I and II parts play a rhythmic pattern of eighth notes. The Viola part plays a similar pattern. The Bassi, e Cembalo part plays a pattern of eighth notes. The Organo part is mostly silent, with some chordal accompaniment in the second and third measures. The notation is modern, using eighth notes and beams to indicate the rhythm.

Begrundelsen for en sådan opsigtsvækkende noteringsmæssig omhu kan kun være, at han – samtidig – ønskede at kunne notere en rytme, som *ikke* skulle følge denne gennemgående rytme. I det følgende partituruudsnit kan vi se, hvordan notationen af præcis den samme rytmiske figur: *and be afraid* i både orkester og kor bliver mere og mere nøjagtig – fra traditionel baroknotation til moderne notation indenfor 4 takter:

Eks. 18. Stradella, Ch Suppl. 3, s. 24.

CANTO. *A - mi - che, a - mi - che a pie -*

BASSO. *Ne - mi - che, ne - mi - che a pie -*

Disse motiver forbinder Händel nu kontrapunktisk, og forener dem desuden med det oprindelige rytmiske motiv *All th'inhabitants of Canaan*, som bliver omkranset af motivet *shall melt away* – og helt bogstaveligt “smelter væk”. Resultatet er betagende:

Eks. 19. HWV 54, 25 t. 30-36.

Problemet ved ovenstående eksempel er blot, at Händel her angiver motivet *all th'inhabitants of Canaan* i lige nodeværdier og altså uden den meget karakteristiske rytme, der fulgte denne tekst blot 2 takter tidlige-

re. Af den underliggende dobbelte continuostemme ser vi, at både punkteringsrytmen og de lige nodeværdier optræder på dette sted. Og vi har set talrige eksempler på, at teksten i dette værk ofte substituerer rytmen. Men det løser ikke vores problem; for tager vi den første del *all th'inhabitants ...* som afgørende, så skal vi naturligvis følge den karakteristiske punkteringsrytme. Men muligvis har Händel villet understrege sætningens sidste del *shall melt away*, så denne har “opsuget” punkteringsrytmen, så alle nodeværdier skal synges lige. Hvis det var tanken, måtte det jo noteres på nøjagtig samme måde.

Eksemplet viser med al tydelighed, at senbarokkens komplekse udtrykformer skærper behovet for en præcisere rytmisk notation. At lade teksten substituere rytmen er simpelthen ikke længere en brugbar noteringsform. Den kan ikke mere “lede os som får” på den rette vej, men lader os stå tilbage med forvirring og undren. Vores undersøgelse viser imidlertid også en række eksempler på, at Händel udfra nogle ret anonyme forlæg har skabt sublim kunst. Hvis dette skal kaldes tyveri, bør de bestjålne føle sig stærkt bærede. Händels *Israel in Egypt* sammenfatter og forædler en lang række af baroktiden former, og burde som sådan regnes på linie med Bachs store Messe i h-mol. Det vil måske også blive tilfældet, når der engang foreligger en ny og velkommenteret udgave af dette vanskeligt tilgængelige værk.

Noter

1. Kor nr. 8 *But as for His people* (HG, 72). Da partituret til Händels *Israel in Egypt* endnu ikke foreligger i Hallische Händel-udgave (HHA), vil vi i denne undersøgelse referere til den samlede udgave af Chrysander. Nummereringen af sætterne følger HWV.
2. A. Stradella (1644-1682): *Serenata*, sats nr. 13: *Io pur seguirò*. Gengivet i Chrysander's *Handel Supplements* (Ch Suppl. 3, s. 43). Sætterne fra den pågældende *Serenata* benyttes som forlæg til 5 sater i *Israel*, fortrinsvis i 2. del, *Exodus*.
3. Se de parallelførte instrumentalstemmer, Aria, t. 5-10 ff.
4. Som forlæg har Händel benyttet J. K. Kerll: Canzona 4 (nr. 17) fra *Modulatio Organica super Magnificat* (München 1686).
5. Dionigi Erba (1692-1729): *Magnificat*. Gengivet i Ch Suppl. 1; duetten *Et exultavit* s. 4. Det stort anlagte *Magnificat* for soli, dobbeltkor og orkester blev Händels vigtigste inspirationskilde til *Israel*. Af værkets 11 sater benyttede han de 7.
6. Erba: *Magnificat*, 7 *Esurientes implevit bonis* (Ch Suppl. 1, s. 49)
7. Punkteringen på ordet *forth* er i øvrigt interessant, fordi det er det eneste sted i hele *Israel*, hvor sangstemmen er tilføjet en punktering, som ikke findes i den indledende ritornel. Da den forekommer overalt i sangstemmerne i forbindelse med ordet *forth*, er det nærliggende

de at antage, at Händel først har fundet behov for punkteringen, da han satte teksten under sangstemmerne. Da vendingen næste gang forekommer i instrumentalstemmerne (t. 94) er punkteringen indføjet, men mangler – sammen med en mængde andre – i slut-

ritornellen. Desværre er denne pragtfulde duet så skitseagtigt udformet, at det næppe er muligt at rekonstruere en entydig rytmisk version.

8. A. Stradella: Serenata: 7. *Amiche/Nemiche a pietà* (Ch Suppl. 3, s. 24).

Summary in English

When the Text Substitutes the Rhythmic Notation

Handel composed very quickly. The great and complicated score for the oratorio *Israel in Egypt* he wrote in only 4 weeks in October 1738. This was only possible because during the process of composing he saved himself from all superfluous work, for instance through extensive borrowing from himself and other composers and by using the simplest possible notation. The result was a score where the orchestral parts are generally noted in “modern” notation, while the choir- and soloparts often have a more simple, and traditional Baroque notation.

Through various examples from *Israel in Egypt* it is now shown how the simplified notation in the vocal parts derives from the sources which Handel borrowed from, where the underlying text *substitutes* the exact rhythmic notation. Consequently, it was only necessary to indicate a precise rhythmic notation for the instrumental parts. However, it also shows that the late Baroque complex mode of expression intensifies the need for a more precise, rhythmic notation. To let the text substitute a precise rhythmic notation is no longer a useful practice and, presumably, in recognition of this Handel chooses a few years later in *Joseph and his Brethren* from 1743 to note the vocal parts in “modern” precise notation.

Furthermore, the study also shows that Handel not only borrowed from his contemporary composers. He also elaborated a number of rather anonymous sources in a way which exalted them from triviality to sublime art.