

Herkules - i Leipzig og London

Bach/Picander versus Händel/Morell

Herakles/Herkules¹

Blant den greske antikkens mange mytologiske helter hadde neppe noen en mer fremtredende posisjon i sitt lands storhetstid enn Herakles. Også i ettertidens tradering av slike mytologiske emner, fra romertiden til 1700-tallet, var hans stilling sterk. Det kom ikke bare til å gjelde fortellekunsten, hvor han opprinnelig hørte hjemme.² Ved siden av i andre kunstarter som skulptur og maleri var han sentral også i dramagenren og teateret.³ På 1600- og det tidlige 1700-tallet fikk han en sikker plass i tidens høyest verdsatte estetiske genre: *musikkdramaet*; både i den stort anlagte operaen og i mindre musikalske delgenrer som kantaten.⁴ Her er det to slike mindre og sene musikkdramatiske versjoner fra 1700-tallet - av ett utvalgt Herakles-motiv - som skal stå i fokus. De ble skrevet og fremført i henholdsvis Leipzig og London, med to av århundrets aller fremste komponister som kunstneriske hovedansvarlige: Johann Sebastian Bach (1685-1750) og Georg Friedrich Händel (1685-1759). Før vi går nærmere inn på disse to forestillingene, skal imidlertid noen hovedtrekk ved Herakles-skikkelsen og dens kunstneriske trans-

posisjoner skisseres.

I den greske mytologiens verden er Herakles den forulempede, men likevel tålmodige, æresstolte og fremfor alt heltmodige handlingens mann. Som sønn av Olympens hersker, selveste Zevs (Jupiter) og den mykenske dronning Alkmene var han allerede i utgangspunktet en halvgud - men som halvt menneske også dødelig. Hans forulemping fant sted i forbindelse med tronstridighetene i de mykenske byene Argos og Tiryns, der hans mor foretrakk sin andre sønn med kong Amfitryon (Ifikles) fremfor gudesønnen. Som Hera-dyrker avskydde dronningen sitt ufrivillige avkom med dennes olympiske ektemake Zevs, og gjorde alt for å at denne sønnens liv skulle bli vanskeligst mulig. Da Herakles som voksen ble slått med vanvidd, og i villelse drepte sine to barn med sin første ektefelle, Megara, ble han gjennom de tre nevnte kvinneskikkelsenes renker underlagt den svake, men maktglade Argos-kongen Evrysthevs' vilje og ønsker. Det var i forbindelse med antatt utførlige oppdrag fra denne kongen, som alle var ment å sende Herakles i døden, at han kom til å utføre sine 12 herostratiske storverker - det vil si de handlingene hans navn først

og fremst ble forbundet med både i oldtiden og senere.⁵



"Den kjempende Herakles", romersk marmorkopi av en gresk statue fra 300-tallet f.Kr. Den anonyme kunstneren har innfanget den fysiske sterke, stridende helteskikkelsen man særlig forbinder med Herakles' 12 berømte storverk.

Til slike spektakulære hendelser hører også to andre, hvorav den ene ble et mye anvendt emne i de forskjellige kunstartene: Alkestis-motivet. Alkestis var den elskende, selvopofrende dronningen av Thessalia som gikk frivillig i døden (til Hades) i sin mann kong Admetos' sted, men som senere ble hentet tilbake til jorden igjen ved et nytt farefullt underverk av Herakles. Det andre emnet, som også ble behandlet i senere litteratur og kunst, var Herakles' død. Ved en intrige og misforståelse kom hans andre kone, Deianeira, til å sende ham en forgiftet skjorte. Da han tok den på seg, etset og brente den seg gjennom Herakles' jordiske kroppsdeler, slik at disse avled under de største smerter. Hans guddommelige, udødelige deler ble imidlertid gjenhentet og satt sammen igjen av Zevs selv, som deretter tok ham hjem til Olympen, til evig liv sammen med de andre gudene. - Sammenlignet med de 12 storverkene og Alkestis- og dødsmotivene kan det Herakles-emnet som skal behandles her, betegnes som mer beskjedent og udramatisk - nemlig det som er blitt kalt "hendelsen ved veiskillet". Særlig av ettertiden ble denne betraktet som mer givende og menneskelig interessant enn de store, men likevel ganske livsfjerne Herkules-dådene.



Også i de greske vasemaleriene var forskjellige Herakles-motiver populære. Her kampen mot den nemiske løven, og deretter mot en av kentaurene, før helten - i det siste maleriets motiv, etter sine mange strabaser - hviler ut hos sin høye beskytter, gudinnen Athene.

Ved veiskillet

I dette spesielle Herkules-motivet er det lite igjen av den opprinnelige helten og stridskjempen fra den greske mytologiens verden, og likeså av hans mange herostratiske storverker. Istedenfor den handlings- og actionorienterte halvguden kledd i Nemea-løvens skinn og med sin legendariske klubbe i hånden, møter vi en både stillferdig, tenksom og tvilrådig sjel. Han har vansker med å foreta riktige valg i og for sitt eget liv, dvs. at det er de mer prinsipielle sider ved skikkelsens valgsituasjoner som står i fokus. Denne allegoriske Herkules-varianten har sin bakgrunn i den greske storhetstidens filosofi og historieskrivning og ikke i de opprinnelige mytologiske versjonene. Den eldste nedtegnelsen av motivet er å finne hos Xenophon (428-354 f. Kr.) i hans skrift *Memorabilia* (Sokrates' memoarer); en gjenfortalt kortversjon på ca. 20 linjer i dette verkets bok II, av en i dag tapt beretning av den moralistiske sofist Prodikos. Vi møter her en ung Herakles i ferd med å legge ut på sin livsvei, da han ved et veiskille møter to kvinnefigurer som begge påkaller hans oppmerksomhet. Den ene er billedskjønn og forførende å skue, vakker oppsminket og oppkledd som hun er, og med en eggende fremtreden og pågående væremåte. Selv kaller hun seg Lykken (*eudaimonia*), men innrømmer at hennes motstandere heller benevner henne som Lasten (*kakia*). Det hun lover Herakles, dersom han vil følge henne på sin videre livsferd, er en sorgfri tilværelse fylt av lettkjøpt fremgang og utallige nytelser.

Den andre kvinnefiguren er først mer tilbakeholdende overfor helten, men er enda skjønnere å skue, med sin ranke skikkelse, sitt edle, opphøyde åsyn - og med sin helt naturlige ansiktsfarge og enkle, upretensjose klesdrakt. Hennes navn er Dyden, og det eneste hun kan love Herakles, dersom han velger å følge hennes vei, er mye slit og strev, utallige prøvelser og et nøysomt liv i forsakelsenens tegn. Hennes livsvei er således både vanskeligere og brattere enn rivalinnens, men påstås til gjengjeld å virke foredlende på den som følger den, slik at evig ære og berømmelse venter ved veiens ende. Hos Xenophon avsluttes beretningen før Herakles har rukket å gjøre sitt valg, men i samtiden var ingen leser i tvil om resultatet av heltens vurderinger. Både av denne kortfortellingens kontekst og av de øvrige fortellingene om ham fremgikk det at Dyden gikk seirende ut av striden om Herakles' videre

livsvei. Dermed ble hans tålmodige, rene og ideelle edelmot bekreftet i nok en fortelling om ham, til etterfølgelse for kommende slekters foregangsmenn.



Motivet "Herkules ved skilleveien" var populært i europeisk malekunst på 1500-, 1600- og det tidlige 1700-tallet. I Paolo de Matteis' (1662-1728) versjon har helten allerede vendt øynene bort fra den lettkledde Lastens dåreblikk, for heller å lytte til den staselige Dydens formaninger og lekse.

At en slik helteskikkelse vakte interesse i den plikt- og æresfikserte romerske overklassekulturen, er ikke til å forundres over, og flere av den romerske storhetstidens forfattere i århundrene rundt Kristi fødsel gjenskrev da også flere av de nevnte Herkules-motivene i nye varianter. Best kjent i vår tid er kanskje Ovids forsøk i *Metamorphoses* (Metamorfo-sene), der han i bok IX behandler flere av dem (blant annet relasjonene til Akeolus og Nessus, men størst plass gis fremstillingen av Herkules' død; sannsynligvis fordi den inneholder en metamorfose, dvs. Zevs/Jupiters rekonstruksjon av helten og dennes himelferd og guddommeliggjøring). Allerede i den greske gullalderen ble disse motivene repetert både i skulpturer og i en rekke vase-malerier som er overlevet, og for romerne ble disse kunstverkene enda et sett av forelegg for imitasjoner av de beundrede greske forbildene.

I senere tider kom noe lignende til å skje i den europeiske renessanse- og barokkulturen på 1500-, 1600- og 1700-tallet. Således har denne nye, intensive gjenskrivningsepoken for allehånde greske emner et rikt utvalg enkeltverker å by på, også når det gjelder enkeltmotivet "Herkules ved skilleveien". I malekunsten var dette tilfelle for så kjente enkeltkunstnere som Paolo Veronese, Nicolas Poussin, Peter Paul Rubens, Annibale Carracci og Sebastiano Ricci. At Herkules' vurderinger av veivalg i livet interesserte denne

epokens overklassemennesker - innenfor en aristokratisk, indolent tilværelse i et overflødigshorn av materiell rikdom og fysiske nytelser, kontrastert av kristentroens og bedemennesenes uselviske nøysomhetsidealer - er heller ikke til å undres over. Selv om slike antikkforankrede konflikter ble fremstilt i noe lysere, lettere og mer humoristiske termer på 1700-tallet enn det som var tilfelle i det forutgående århundret, var akkurat denne konflikten fremdeles høyaktuell i den perioden da Europa, i opplysningstenkningens tegn, beveget seg frem mot dens spissformulering: Den franske revolusjon i 1789. Det er også i et slikt lys man i ettertid kan se de to musikkdramatiske utformingene av motivet "Herkules ved skilleveien" som Bach og Händel utformet i første halvdel av dette århundret.

Kantoren og panegyrikeren?

På 1800- og til langt inn i på 1900-tallet ble landsmennene Bach og Händel ansett som musikalske og kunstneriske motpoler innenfor sin epokes estetiske verden. Bach ble primært verdsatt som en introvert, litt streng organist av protestantisk kaliber, og fremfor alt som innforlevet, dyptpløyende oratoriekomponist. Det parallelle Händel-bildet var nærmest det stikk motsatte: Den lettbenete, utadventde teaterkomponisten som, med ungdommens friske italienske idealer i bagasjen, på panegyrisk vis underholdt og glorifiserte de hannoveranske Georgenes nye regime i England.⁶ Det gjorde han med glade, om enn i partier pompøse komposisjoner til et utall spektakulære eller "store" anledninger.⁷ Kvintessensen av Bach-forståelsen lå særlig på to steder i hans rikholdige produksjon: i de store oratoriene og hos den musikalske læreren, cembalisten og organisten slik han fremstår f. eks. i talløse partitaer og fuger, samt gjennom "øvelsene" i den store (men litt kjedelige?) samlingen *Das Wohltemperierte Klavier*. Bildet av Händel som sin tids fremste europeiske hoff-flane ble på sin side dannet gjennom vektleggingen av de nevnte komposisjonene til rojalistiske fødsels-/festdager og til nasjonale slagseire i århundrets såkalte gentlemanskrieger.⁸ På sett og vis kan man derfor innpasse disse to stigmatiserte komponist-forståelsene i det Herkules-motivet som behandles her (og som altså både Bach og Händel laget sine versjoner av): nemlig som henholdsvis Dydens og Lastens representanter.



Elias G. Haussmanns maleri av Johan Sebastian Bach (1748) kan sies å underbygge forestillingen om den strenge, protestantisk-pietistiske kantoren, dvs. motsatsen til den komponisten man møter i de mindre kjente profankantatene hans.

Forskningen på Bach og Händel i det 20. århundre, særlig i dets siste halvdel, har nyansert dette antitetiske bildet på atskillige punkter. Således har man kunnet konstatere at på 1700-tallet var det Händel som ble betraktet som den musikalske giganten av de to, både som opera-/oratorieskaper, orkesterkomponist og som cembalist, organist og dirigent - med den like lenge glemte Georg Philipp Telemann som sitt eneste fullverdige motstykke på tysk grunn. Bach var nok også en anerkjent komponist på sin egen tid, men sammenlignet med de to nevnte mestrene ble han dog betraktet som en musikalsk sekundærfigur. Til grunn for vår tids omvurdering av romantikkens og det øvrige 1800-tallets forståelser og preferanser lå en rekke forhold; først og fremst gjenoppdagelsen av kvalitetene i Händels mange og glemte oratorier med gammeltestamentlige emner, og av hans andre verker med kirkelig-liturgisk tilsnitt. Også de noe senere nyutprøvingene av hans mange nedstøvede operaer med klassiske, gresk-romerske emner bidro til hans renessanse og gjenreisning innenfor den alminnelige estetiske beskrivelsen og vurderingen av det musikalske 1700-tallet.⁹ Selv om den tilsvarende nyutforskningen av Bach på den ene side bidro til å befeste det

genibildet av ham som ble skapt på 1800-tallet, ble også dette satte bildet vesentlig endret - særlig gjennom en nyansering av det seriøse, strenge og "kantorale" inntrykket som hadde festet seg i løpet av det 19. århundre.¹⁰ Spørsmålet ble om de to, på tross av mange personlige og kunstneriske ulikheter, likevel hadde flere likhetstrekk enn deres respektive tilhengere ville vedgå? Den tanken ligger til grunn også for vår komparative studie av deres to Herkules-verk over samme enkeltmotiv, og den finner sin generelle bekreftelse i deres arbeider innenfor den musikkdramatiske genren som de der har felles: *kantaten*.



Thomas Hudsons maleri av den 'satte' festkomponisten og 'hoff-flanen' Georg Friedrich Händel (1749) bidrar til å befeste det pyntesyke, overfladiske bildet av ham som lenge var rådende; dvs. før nærmere studier av bl.a. hans musikkdramatikk og oratoriekunst modifiserte dette inntrykket på vesentlige punkter.

”Cantata”

Blant 1600- og 1700-tallets musikkdramatiske former var kantaten den mest fleksible, og dermed også den som ble hyppigst anvendt og fikk størst utbredelse. I motsetning til oratoriet og særlig operaen var den ikke avhengig av egne, spesifikke lokaler - med scener og orkestergrav, kulisser, rekvisitter, ”maskiner”, kostymer osv. - for å kunne bli fremført. Således kunne kantater realiseres på de forskjelligste steder og ved de mest ulike anledninger - noe både Bach og Händels rikholdige produksjon innenfor denne

genren bekrefter til fulle. På 1600-tallet var en *kantate* (av *cantare*: synge) å forstå som et ”musikkstykke med sang”, og da i motsetning til en *sonate* (et rent instrumentalstykke). På 1700-tallet ble genren utbygd sanglig og musikalsk, slik at teksten ble både narrativisert (kom til å inneholde en fortelling) og dramatisert (fikk flere sangroller/stemmer innenfor den fremførte beretningen). Likeså hadde den ofte egne korpartier, og større instrumentalensembler sto ikke bare for orkesterledsagelse til sangnumrene, men også for introduserende, Ouverत्यre-lignende musikknumre. Mange kantater fikk snart også *basso continuo*-ledsagelser til lengre, mellomliggende resitativ-partier (talesang-sekvenser, ”sangreplikker”), utført av sangrollenes innehavere, og hvis hovedfunksjon det var å dramatisere handlingen og å drive denne fremover. Slik kom kantatene til strukturelt å ligne stadig mer på oratoriene og operaene. Hovedforskjellene fra disse ble dermed i hovedsak to: tekstens/musikkens og den samlede forestillingens lengde (den var vesentlig kortere), og den manglende iscenesettelsen (ved særlig festlige anledninger kunne man dog strekke seg til å gjøre bruk av historisk-mytologiske *kostymer* for de individualiserte sangrollene, eventuelt også noen enklere, statiske dekorasjoner).

Til kantatens fleksibilitet må også regnes det rikholdige spektrum av delgenrer som denne musikkdramatiske formen etter hvert kom til å innbefatte. Best kjent av disse i ettertiden var lenge den *sakrale*, dvs. kirkelig-liturgiske varianten. Den ble gjerne skrevet og fremført i forbindelse med de store kristne høytidene (jul, påske, pinse m.fl.), over både gammel- og særlig nytestamentlige emner og/eller tekster. Disse kunne fremføres inne i selve kirkerommet, men også på mindre, uformelle steder utenfor geistlighetens primære domener. Sakrale kantater ble i noen monn skrevet av Händel, men i særlig grad av Bach (flere hundre).¹¹ Sistnevntes berømmelse i den etterrevolusjonære perioden og utover 1800-tallet skyldtes i stor grad disse verkenes alminnelige anvendelighet, mens Händels tilsvarende verker forble glemt.

Felles for Bach og Händel - om enn et lenge ukjent faktum - var at de begge i tillegg skrev flere *profane* eller sekulære (verdslige) kantater, dvs. sanglig-musikalske verker som ikke var beregnet på kirkerommet, og som heller ikke var forankret i Bibelens eller kirkens autoriserte tekster. Minst ukjent blant disse var vel de nevnte *panegyriske festkantatene* av Händel, til diverse rojalistiske

feiringer og arrangementer.¹² I ettertid bidro disse sterkt til bildet av den både kunstnerisk og politisk sett lettbenete og innsmigrende hoff-flanen uten identitet eller ryggrad. En stikk motsatt virkning fikk gjenoppdagelsen av Bachs profankantater i det *komisk-burleske* register.¹³ De blottla en helt ukjent og uventet side av den store oratoriemesteren og organisten, som knapt er ferdigutforsket enda og som ytterligere poengterer hans kunstneriske allsidighet og musikkdramatiske polyfoni - samtidig som han der nærmer seg stemningsregistre man heller forbinder med Händel - og som i de siste par tiårene også er studert hos deres samtidige franske kollega og rival, Jean-Philippe Rameau.¹⁴



Händel gjorde utstrakt bruk av italienske kastrastjerner både i sine opera- og oratorieproduksjoner i London. En av disse internasjonale berømthetene var Giovanni Carestini, som på slutten av 1730-tallet - i den perioden Händel måtte flytte fra det prestisjefylte King's Theatre på Haymarket og til det ennå nye teaterlokalet i Covent Garden - avløste den legendariske, men eldre Senesino som sanglig hovedattraksjon blant publikum. Carestini opptrådte senere også på flere scener i Tyskland, blant annet i en hovedrolle ved åpningsforestillingen på den nye Berlin-operaen på Unter den Linden i 1742.

Imidlertid er det i en tredje delgenre av kantateformen at Bach og Händel finner en uventet, felles uttrykksverden: den *mytologisk-heroiske*, over velkjente klassiske tema, gjerne med større eller mindre *pastorale* innslag.¹⁵ Av disse er vårt Herkules-motiv ett av flere. Mens de angjeldende Händel-verkene lenge ble ansett som perifere arbeider, har de

tilsvarende verkene av Bach vært oversett eller glemt helt frem til vår egen tid. Studier av libretti og notemateriale, og nyrealiseringer i konsertsalen og på cd-plater, har i begge tilfeller vist at det dreier seg om verker av betydelig estetisk verdi, og med sanglig-musikalske enkeltinnslag som matcher skjønnheten selv i de to mestrenes mer anerkjente arbeider. Vår studie av Bach og Händels musikkdramatiske varianter av det utvalgte Herkules-motivet vil søke å underbygge dette inntrykket, samtidig som vi håper å kunne fremvise et par overraskelser disse verkene har å by på. Siden de to angjeldende verkene er relativt ukjente, vil de følgende verksprentasjonene fokusere på førstefremførelsene, og i utgangspunktet altså ha en deskriptiv, rekonstruerende målsetting.

*Hercules auf dem Scheidewege (1733)*¹⁶

Det var i 1723 at Johann Sebastian Bach tiltrådte sin stilling som kantor i St. Thomaskirken i Leipzig og dermed fikk en solid basis for sitt videre virke både som kirkemusiker og organist. Ved siden av hovedstaden Dresden var Leipzig den viktigste byen i kurfyrstedømmet Sachsen. Fra 1729 overtok Bach også stillingen som den samme byens offisielle kapellmester etter Georg Philipp Telemann, og denne posisjonen innehadde han til langt ut på 1740-tallet, som kombinert cembalist/organist og dirigent for det orkesteret som snart ble benevnt som Bach Collegium Musicum. Som sådan kom han også til å lage en rekke komposisjoner til *verdslig* bruk, blant annet flere kantater. De fleste fremførelsene av slik musikk ble annonsert i byens aviser, og i vintersesongen fant de som oftest sted i det populære Zimmermanns kaffehus i Cather-Strasse; et tidstypisk sted der epokens intelligensia og borgerstand førte livlige diskusjoner om politikk, litteratur og kunst, og der både samtaler om og fremførelser av musikk hadde sin naturlige plass. I sommersesongen foregikk fremførelsene som oftest utendørs; gjerne i Zimmermann-hagen ved byporten Grimmischen Thore, men ved spesielle anledninger også i selveste hovedgaten, Katharinenstrasse. Husene rundt denne gatens bakenforliggende markeds plass skal ha vært et storslått resonnansrom for Bachs orkester, med gode, naturlige ekko-effekter som resultat. Flere av de aktuelle verkene spilte åpent på nettopp slike effekter, som imidlertid måtte utføres

av orkesteret selv, når disse komposisjonene senere ble fremført på annet sted.



Både Bachs religiøse kantater og profankantater var fleksible og kunne fremføres i mange forskjellige miljøer og sammenhenger, og med de forskjellige ensembler og stemmebesetninger. På dette utsnittet fra Antonio Visentinis maleri *Il concerto in villa* ser man nettopp et slikt ensemble fra første halvdel av 1700-tallet under forberedelsene til en kantatefremførelse.

De profan-kantatene Bach laget i sine år i Leipzig, var langt fra hans første. Både i sin tid som musiker ved de mindre hoffene i Weimar (1708-17) og Köthen-Anhalt (1717-23) skrev han flere slike verk. Blant de kantatene Bach laget i Leipzig, var flere av den mytologisk-heroiske typen med pastoral-innslag. Det var tilfelle med *Der zufriedengestellte Äolus* (Den passiviserte Aiolos) eller "Zerreisset, zersprengt, zertrümmert die Grusst" (Sønderriv, spreng og oppløs denne avgrunnen), BWV 205, fra 1725, og *Der Streit zwischen Phoebus und Pan* (Striden mellom Phoebos og Pan) eller "Geschwinde, ihr wirbelden Winde" (Skynd dere, virvlende vinder), BWV 201, fra 1729. Vårt utvalgte verk, *Hercules auf dem Scheidewege* (Herkules på skilleveien) eller "Lasst uns sorgen, lasst uns wachen" (La oss ha omtanke for, la oss bevåke), BWV 213, fra 1733 skriver seg inn som det tredje arbeidet i denne rekken. Alle kan betegnes som leilighetsverker, dvs. at de opprinnelig var skrevet for helt spesielle anledninger. *Äolus* ble laget til en feiring av Leipzigs fremste foreleser i filosofi, August Friedrich Müller, der denne populære lærerens studenter utgjorde forestillingens kor. *Phoebus und Pan* var på sin side laget til den lokale feiringen av det angjeldende årets Mikkelmesse, der forestillingen var tenkt å skulle fungere som partsinnlegg i en pågående estetisk strid. Som vi skal se, var førstefremførelsen av *Hercules* heller ingen tilfeldighet, dvs. at både tematikk og musikk hadde en helt bestemt betydning og funksjon i samtiden. Fremførelsen av kantaten ble i lokalpressen annonsert å skulle finne sted 5. september 1733, i den nevnte Zimmermann-

hagen. Teksten til samtlige tre kantater ble skrevet av den lokale postmesteren og forfatterstorheten Christian Friedrich Henrici (1700-64), som i pressen og dagliglivet som oftest ble benevnt ved sin signatur og sitt tilfattede kunstnernavn: Picander.

Hercules auf dem Scheidewege består av 13 enkeltnumre eller sekvenser: 4 arier, 1 duett, 6 resitativer og 2 korinnslag (= kantatens innlednings- og avslutningsnumre). Av disse er ariene, duetten og det første korpartiet de overlegent lengste innslagene (5-8 minutter hver i vår cd-innspilling), mens alle resitativene er svært korte (40-80 sekunder). Av dette forstår man at kantatens alminnelige narrativitet og dramatiske dialog bare er lite utarbeidet, og at *bel canto*-innslagene, med deres følelser og stemninger, er det sentrale elementet i forestillingen. Kantatens rolleliste har 4 enkeltnavn: *Hercules* (for kastrastemme; 2 arier) og de to allegoriske figurene *Wollust* (Vellysten/Lasten, for sopranstemme; 1 arie) og *Tugend* (Dyden, for tenorstemme; 1 arie). Alle resitativene bortsett fra ett (tillagt bifiguren *Merkur*, en basstemme, som også deltar med et *arioso*-innslag i det avsluttende koret) fremføres av de samme tre hovedfigurene. De to korpartiene må tenkes å ha vært utført av den samme sangergruppen, selv om korene har forskjellig status i fiksjonsuniverset: åpningskoret utgjøres av Olympens gudforsamling, mens avslutningskoret består av de apollinske muserne. Som samlet forestilling tar fremføringen av Bach/Picanders *Hercules* 45-50 minutter, dvs. at den var omtrent like lang som en av samtidens operaakter. Det er ingen tvil om at man i *Hercules* (og de to andre mytologisk-heroiske kantatene) kommer nær den operakomponisten Bach kunne ha blitt, hvis han hadde villet, men som han altså aldri valgte å bli. Av den grunn er *Hercules* av særlig interesse, både i seg selv - og ikke minst som sammenligningsobjekt for den garvede musikkdramatiker og scenekunstneren Händels kantateutforming av akkurat det samme antikkemotivet.

Musikken Bach har laget til *Hercules auf dem Scheidewege*, må betegnes som leilighetsmusikk, og av den grunn har det i ettertid vært enkelt å overse den eller å betegne den som presumptivt lettbenet eller ufordypet. Det er en ubegrunnet antagelse, som det derfor ikke er noen grunn til å la bli stående uimotsagt. Både ariene, duetten og de to korpartiene har musikalske kvaliteter som man lett gjenkjenner fra Bachs kirkelige kantater og fra de store oratoriene - og også de

korte resitativpartiene fungerer slik de skal, rent musikalsk. Selv om den enkelte må avgjøre kvalitetsspørsmålet ved selv å lytte til kantaten, er det grunn til å merke seg de nevnte enkeltnumrenes videre skjebne. Den sier i hvert fall noe om hvordan Bach selv anså deres kunstneriske verdi. Således kan det konstateres at både musikken til Hercules' ekko-arie og kjærlighetsduetten mellom Hercules og Tugend er adaptert fra eldre, "rene" musikkverk fra Bachs Köthen-periode, og at musikken til avslutningskoret er hentet fra en kirkelig kantate fra samme tidsrom (men som ellers i store deler dessverre er gått tapt). Enda viktigere å fastslå er det at musikken både til åpningskoret og de fire ariene i Hekules-kantaten ble tatt inn i en av Bachs aller høyest verdsatte verk fra året etter (1734/35), nemlig selveste *Juleoratoriet* (selvsagt med nye tekster). Det finnes også indisier på at han hadde tenkt å ta med seg musikken til kantatens avslutningskor videre inn i det samme verket, men at han i siste instans lot tanken falle (kanskje fant han musikkens åpne dansekarakter for tydelig?). Den palimpsestiske, "selvsiterende" virksomhet man her ser de tidstypiske konturene av, er for øvrig et sentralt trekk ved Händels musikalske praksis som ettertiden har sett ned på; en type kritikk som i så fall også ville ramme Bach - ikke "vår" *Hercules*, men altså snarere *Juleoratoriet*.



I den italienske renessansekunstneren Paolo Veroneses (1528-88) utforming av motivet Hekules ved skilleveien er heltens valgsituasjon markert ved at han fysisk er på vei inn i Dydens armer, mens han ennå lar øynene gli raskt tilbake mot Lasten og de eggende tilbud hun allerede har prøvd å friste ham med.

Gudforsamlingens lange og vakre åpningskor i Bach/Picanders *Hercules* ("Let us cherish, let us keep watch ...")¹⁷ maner i festlige ord og toner til alles årvåkenhet med hensyn til gudesønnens alminnelige velbefinnende. Han er utsett til å fylle deres trone på jorden, slik at han med tiden kan bli det "under" han er påtenkt å være. I lange, varierte repetisjoner utført av korets forskjellige stemmegrupper fastslås det altså hva som er gudenes vilje med og plan for den unge Hercules' liv. I dennes påfølgende resitativ ("And where? Where is the right road ...")¹⁸ befinner han seg allerede ved den skilleveien vi kjenner fra Xenofon, og dermed i det beskrevne valgets kval. Skjønt kval og kval; allerede på dette punkt i Picanders tekst fremgår det at Hercules har et "inborn instinct"¹⁹ som han selv er seg bevisst, og som skal lede ham mot det som er hans livs "true goal".²⁰ Og den veien er preget av tre prinsipper og honnørbegrep fra 1700-tallets opplysningstenkning: "Reason, knowlwdge and wisdom".²¹ Når han spør de to figurene han møter - og som peker mot hver sin livsvei - om råd, er det derfor kun et tilsynelatende valg han står overfor. Både forsynet og hans egne innebygde kvaliteter borger for at det bare er ett av de angivelige valgene det vil være mulig for akkurat ham, Hercules, å gjøre.

I kantatens påfølgende sekvens av skjønnsang og resitativer dveles det likevel ved hva de to veiene, Wollust (Lasten/Velysten) og Tugend (Dyden) har å by på for den som vil følge dem. Og i den forbindelse er det er naturlig at Wollust får ordet først, for å kunne fremsette sine antatt fristende tilbud. Det skjer i den innsmigrende arien "Sleep, my darling, and foster ease ...",²² der helten altså forsøkes lullet inn i en søvn-lignende tilstand før han skal ledes/forføres inn på "feil" vei. Både i denne arien og i sitt påfølgende resitativparti skildrer Wollust en vei bestrødd med roser og med talløse herligheter uten krav eller grenser - dog uten at enkeltheter eller konkretiseringer utmales i noen detalj. Dessuten griper Tugend raskt inn og skaper en dialog der det stadig advares mot de farer Wollusts forlokkelser vil innebære. Noe egentlig forføringsforsøk blir det derfor ikke snakk om, og Hercules, som nok en stund lytter til de to veienes beskrivelser både av seg selv og av den andre, kommer raskt frem til en konklusjon. Det skjer i hans tidligere nevnte ekko-sang (arien "Trusty Echo of these retreats ..."),²³ der de to forslagene og veiene tilsynelatende veies mot hverandre, men hvor svaret egentlig er

gitt på forhånd:

Would I be mistaken in following
The dulcet way of beguiling promises?
Grant me your answer: No!
(Echo) No!
Or would the admonition
That entails so much toil,
Be a better guide to follow?
Ah! Then rather say: Yes!
(Echo) Yes!

Selv om den første veien ikke er forbudt (valget er altså i prinsippet fritt), kjenner Hercules åpenbart ekko-svarets prinsipp, samtidig som han behendig har spurt ekkoet om Tugends vei sist av de to, og da med de megetsigende ordene *better* og *rather* innlagt som "felle" for ekko-svaret. Dermed er det endelige (og altså også forutbestemte) svaret på Hercules' dilemma - valget av livsvei - gitt så å si før det er ordentlig stilt og nærmere utprøvd. Det bekreftes til fulle i denne dialogsekvensens avsluttende resitativ ("My hero full of promise ..."),²⁴ der Tugend allerede feirer sin seier i "striden". Hvor lykkelig dette valget hos Hercules er, underbygges av Tugends påfølgende arie ("Upon my wings you shall soar ..."),²⁵ der heltens senere opphevelse til de olympiske sfærer allerede varsles: "Upon my pinion you shall rise / Like an eagle to the stars".²⁶ I nok et resitativ ("Soft Lust is indeed alluring ...")²⁷ kan Tugend sågar tillate seg å innrømme Wollusts påvirkningskraft på menneskene, "both the rich and the great" og til alle tider, men han legger skyndsomt til at de samme menneskene godt vet at hennes utbud for evig og alltid er avvist av "our host of gods". Og dermed kan Hercules selv, i en feiende flott og sanglig intrikat allegro-arie ("I do not want to hear you ...")²⁸ selv feie Wollust av banen, påfulgt av et inderliggjort, hengivent resitativ til Tugends pris ("Beloved Virtue, you alone ...").²⁹ Avslutningen av den mytologiske handlingen krones så av kantatens vakre kjærlighetsduett mellom Hercules og Tugend, i varierende, stadig repetert kanon- og/eller vekselang - omtrent som hos et nyforelsket par som tar beslutningen om å binde seg til hverandre:

Hercules: I am yours, / *Virtue*: You are mine. / *Together*: Kiss me, / I kiss you.³⁰
As betrothed are united,
As the bliss that they do feel,

Faithful, tender and ardent,
Even som am I.

Hør musikken: http://www.hf.ntnu.no/nor/musikk/JS_Bach_I_am_yours.mp3

Imidlertid avsluttes ikke kantaten med denne duetten, men med en kombinert resitativ- og korsekvens vi skal komme tilbake til i komparativt perspektiv, etter å ha redegjort for Händel/Morells versjon av veiskille-motivet.

The Choice of Hercules (1751)³¹

Mens tilblivelseshistorien for Bachs Herkules-kantate er relativt lett å overskue i store trekk, er det motsatte tilfelle for Händels tilsvarende arbeid - et fenomen man for øvrig gjenkjenner fra mange av hans andre musikkdramatiske verker, større som mindre. Urfremførelsen av *The Choice of Hercules* fant sted 1. mars 1751, på Covent Garden-teaterets scene, men var altså ikke en iscenesatt forestilling av den typen Händel hadde forestått i London i 1720- og 30-årene med sine italienskspråklige operaer.³² Snarere lignet fremførelsen på de engelskspråklige oratoriefremførelsene han hadde skapt på forskjellige London-scener på 1740-tallet, noe som bekreftes av dens status som *interludium* (intermesso) mellom fremførelsen av de to aktene av hans større profanatorium *Alexander's Feast*, som var den samlede forestillingens hovedverk. At Händel selv hadde den kombinerte cembalist- og dirigentrollen var en selvfølge, og rollebesetningen kan også bestemmes med stor grad av sikkerhet, ut fra hvilke sangere han ellers brukte oftest i denne sene perioden av sin karriere: sopranen Giulia Frasi, mezzosopranen Caterina Galli, kastraten Gaetano Guadagni og tenoren Thomas Lowe. Selv om det hefter en viss usikkerhet ved det, er det overveiende sannsynlig at teksten i sin helhet ble skrevet av den librettisten Händel ellers benyttet seg mest av på denne tiden, og som også var hans nære venn: Thomas Morell (1703-84).³³

Dette verkets tilblivelseshistorie er ellers ganske kronglete, men også opplysende og interessant. Det var ved sin reise/flukt til Dublin i 1740, etter flere konkurser for sine teaterkompanier og store problemer med sinte kreditorer, at Händel oppga operaen som genre og isteden valgte å satse på dens musikkdramatiske parallell uten kostbare

iscenesettelser: oratoriet (hans legendariske Dublin-premiere på *The Messiah* i 1741 satte standarden for denne virksomheten). Imidlertid greide ikke Händel i lengden å begrense sitt arbeid utelukkende til bibelske emner, og derfor ble både profanoratoriet og -kantaten et nytt luftehull for videre dyrking av hans store interesser innenfor antikke og andre klassiske tema. Med fremførelsen av *Hercules* i 1745 (ikke skrevet over veiskillemotivet), og med planleggingen og skriveingen av musikken til *Alceste* i 1750 (laget over det tidligere nevnte Alkestis-motivet), hadde han allerede nærmet seg den mytologiske verdenen vi behandler her, samtidig som han i formen tok steget mot den type *semi-opera* som Henry Purcell hadde utviklet på slutten av 1600-tallet. Imidlertid ble *Hercules* ingen suksess verken kunstnerisk eller økonomisk, og sjefen på Covent Garden, John Rich, hadde derfor store betenkeligheter med den påtenkte produksjonen av *Alceste*. I tillegg kom Rich opp i en krangel med forfatteren til den dramateksten som lå til grunn for forestillingen (Tobias Smollett, som ellers er best kjent som romanforfatter i den pikareske stil), noe som til slutt førte til at hele prosjektet ble oppgitt. Høsten 1750 satt Händel dermed igjen med mye ferdigskrevet musikk som det ikke fantes noen anvendelse for.



Både før og etter murens fall var Göttingen et sentralsted for europeiske Händelfremførelser og -studier. I de senere årene har det også vært gjort flere forsøk med tverrestetiske, rekonstruerte versjoner av hans italienske operaer - som her, *Ariosto-trilogiens andre verk, Ariodante* (1735).

Det var for å redde dette arbeidet fra glemsel og utslettelse at Morell ble satt på oppgaven med å skrive en ny libretto til et mer begrenset emne (motivet "Herkules ved skilleveien"), dels til allerede ferdigskrevet musikk av Händel, men dels også tekster som

det ble satt ny musikk til.³⁴ Dette utgjorde så til sammen det nevnte intermessooet *The Choice of Hercules*, ved nyfremførelsen av *Alexander's Feast* på Covent Garden våren 1751.

The Choice of Hercules består av 24 enkeltnumre, dvs. nesten dobbelt så mange som i Bach/Picanders kantate. Til gjengjeld er de fleste skjønnsanginnslagene vesentlig kortere, noe som primært har sammenheng med at Händel i brorparten av dem har forlatt det sterkt retarderende *da capo*-prinsippet fra ariene i sin tidligere musikkdramatik. Slik blir den samlede fremføringstiden for de to versjonene likevel omtrent like lang. Händel/Morells versjon har 11 arie- eller *solo*-innslag, en *trio* og 4 korpartier, med 1 tidlig *accompagnato* og 8 korte, mellomliggende resitativer – foruten en innledende, Ouvertyrelignende *sinfonia* for orkester. Det innebærer at vekslingen mellom enkeltnumrene foregår raskere og har en mer dramalignende karakter enn hos Bach/Picander, samt at det samlede musikalske uttrykket blir skiftende og allsidig. Både den dialogisk anlagte trioen og de to kombinerte *solo*/korpartiene styrker dette inntrykket. Bortsett fra en av de tidlige, en av de midtre og den aller siste av dem, som alle har "normal" operalenge (5-6 minutter), er ariene relativt korte (under tre minutter hver i vår cd-versjon), samtidig som alle resitativene også er svært knappe. Det innebærer at det ikke dveles unødige lenge ved den enkelte rollefigurs følelser og stemningmessige register (ariene), og at det narrative aspektet blir lite fremtredende (resitativene) - noe som medfører at det dialogisk pregede og modalt foranderlige blir fremtredende i det samlede kunstneriske uttrykket. Dermed kan det også fastslås at denne kantaten plasserer seg sikkert innenfor den musikkdramatiske genren den vitterlig tilhører.

Også i denne versjonen har rollelisten 4 enkeltnavn. Selvfølgelig i denne sammenheng er *Hercules* (igjen for kastratstemme; bare 2 arier, men til gjengjeld to av de lengste og mest fremtredende) og de to veivalgsfigurene *Pleasure* (for sopranstemme; 2 arier) og *Virtue* (også for sopranstemme; 3 arier). Til dette kommer de 3 kombinasjonsnumrene *Pleasure* og *Virtue* utfører i vekselsang med koret, samt den trioen som disse hovedpersonene fremfører sammen, og som er et musikkdramatisk høydepunkt i forestillingen. Den fjerde figuren (en birolle for tenorstemme; 1 arie) har ikke noe eget navn, og betegnes kun som "ledsager" (*Attendant*) for

Pleasure. Hos Morell er koret uspesifisert, dvs. at verken rollelisten eller kantateteksten klargjør om det skal oppfattes som en del av fiksjonsuniverset, eller som stående på siden av det, som en ekstradiegetisk, kommenterende og stemningsskapende instans. Den innledende, orkestrale sinfoniaen er på sin side lite spennende, rent musikalsk; én av et utall Händel-overtyrer som ved sin relative monotoni oppleves som lignende hverandre til forveksling.



"La Strada" (eller Anna Maria Strada del Po) var en av flere italienske soprandivaer som over år medvirket i Händels musikkdramatiske produksjoner i London. Hennes heller robuste fysiognomi skal ha stemt dårlig med de idealiserte heltinnerollene hun gjerne fremsto i, noe denne samtidige karikaturen vektlegger.

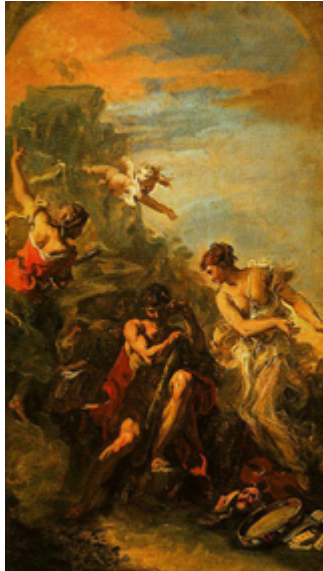
Selv om denne kantaten er vesentlig kortere enn Händel-operaene fra 1720- og 30-tallet og de mange oratoriene hans fra de neste par tiårene, er så vel dens musikalske som musikkdramatiske uttrykk lett gjenkjennelig fra disse eldre og større verkene. Slik tilfellet er også for mange av de gammeltestamentlige oratoriene, er det lett å se for seg en iscenesatt realisering av verket, dersom Händel altså ennå hadde orket å gjennomgå de økonomiske prøvelsene slike forsøk alltid innebar, både tidlig og sent i hans karriere. I hvert fall er det ingen ting ved musikken til denne kantaten som på vesentlige punkter skiller den

fra Händels tidligere teatermusikk (ikke bare operaene, men også de fleste oratoriene ble jo på hans egen tid fremført i teaterlokaler). Det er et inntrykk som selvsagt styrkes ved de opplysningene som er gitt ovenfor, om at flere enkeltnumre i Herkules-kantaten egentlig var skrevet for en annen påtenkt teaterforestilling (som det altså ikke ble noe av).

Kompositorisk er Morells tekst strengt og symmetrisk oppbygd, noe som bidrar til en oversiktlig handlingsgang og klar dramatisk fremdrift. Etter overtyren gis først Pleasure ordet for å fremføre sitt forlokkende budskap. Det skjer i fire forskjelligartede numre som fint utmaler forskjellige sider av "vellystens" angivelige fortrinn; først den forlokkende *accompagnato* ("See, Hercules! How smiles yon myrtle plain ..."), så en langsom, lett søvndyssende *andante-arie* ("Come, blooming boy, with me repair ..."), deretter en forfriskende, oppkvikkende og viril *allegro-arie* ("There the brisk sparkling nectar drain ...") og til slutt en inderlig *solo* ("While for thy arms that beauty glows ..."), tett fulgt av korets insisterende oppfordring ("Seize, seize these blessings, blooming boy ..."). Til sammen gis her Pleasure et rikt følelses- og stemningsregister å spille på rent musikalsk, i et mangfoldig og nyansert litterært uttrykk som Hercules åpenbart også lar seg fascinere av. I hvert fall svarer han foreløpig ikke på noen av disse henvendelsene, noe vi kan anta varsler om både hans fascinasjon og tvil i forhold til det han har hørt.

Hercules' foreløpige taushet gir Virtue god anledning til å få fremført sitt motsatte budskap til den unge helten, og det gjør hun i en tilsvarende serie av sanglig-musikalske enkeltinnslag, slik at de to allegoriske figurene blir stående overfor hverandre som om de var rollefigurer i et gresk-klassisk teaterstykkets dramatiske *agon*-parti. I et innledende resitativ ("Away, mistaken wretch, away ...") forsøker Virtue først å skandalisere sin motpart i striden, og dermed å ødelegge de virkninger hennes lokketaler allerede måtte ha hatt på Hercules - før hun i en langsom, høyverdig arie ("This manly youth's exalted mind ...") hevder at både hans byrd og tidlige liv peker entydig i hennes egen retning når det gjelder valg av kommende livsvei. Disse blir frasparkmomenter for hennes videre argumentasjon i en raskere, mer insisterende arie ("Go assert thy heav'nly race ..."), der hans status som halvgud brukes for å understreke hans plikter overfor så vel sine forfedre som hele nasjonen. Virtues *solo* påpeker

så hvilken belønning som venter ved enden av hennes vei ("So shalt thou gain immortal praise."), før koret også følger opp Virtues tre "tirader" for sin sak med en jublende akklamasjon ("The golden trump of fame ...").



Denne versjonen av motivet Hercules ved skilleveien av Sebastiano Ricci (1659-1734) er malt på Händels tid og viser at dette motivet hadde tiltrekningskraft også på 1700-tallets billedkunstnere.

Etter at Pleasure og Virtue har fremført sine hovedinnlegg i den rettsak-lignende scenen som etableres, følger et parti der Pleasure ytterligere får underbygget sine fristende argumenter, både i et resitativ ("Short is my way, fair, easy smooth and plain.") og i enda en arie fremført av hennes "bistandsadvokat" Attendant ("Enjoy the sweet Elysian grove ..."). Når Hercules' første tilsvarende finner sted i resitativform, omtrent midtveis i forestillingen, blir det klart at han er kommet i alvorlig tvil om sitt valg av livsvei: "Oh! cease, enchanting siren, cease thy song! I dare not, must not join thy festive throng." Som Odyssevs er han som forhekset av sirenens lokkende toner, som han vet han ikke bør følge, men som han likevel ikke kan la være å lytte til, som i trance. I sin første arie er det denne farlige, men likevel forlokkende tilstanden Hercules skildrer, som en parallell til den bundne Odyssevs' besettende opplevelse:

Yet, can I hear that dulcet lay,
As sweet as flows the honey dew?
Can I those wilds of joy survey,
Nor wish to share the bliss I view?

Hercules er altså i virkelig stor tvil om han

kan greie å motstå Pleasure, og at denne prøvelsen tar på ham, uttrykkes i klartekst i resitativform: "Oh! Whither, reason, dost thou fly?" - nok en parallell til den bundne Odyssevs' midlertidige tap av forstanden under sirenesangen. Denne konfliktsituasjonen skjerpes ytterligere og spissformuleres rent dramatisk i forestillingens handlingsmessige høydepunkt; en stort anlagt tertsett (*trio*), der Pleasure og Virtue river og sliter i Hercules rent språklig, i tilnærmet stikomytisk form. På hans stadig repeterte, tvilrådige spørsmål "Where shall I go?" settes de to mulige svarene opp mot hverandre i essensiell kortform, i to repeterte og musikalsk varierte utsagn:

"To yonder breezy plain! / There sweetly swim in Pleasure's winding stream."
"To yonder lofty fane! There brightly bask in Virtue's radiant beam."

I et påfølgende resitativ vinner så Virtue til slutt kampen om Hercules' valg av livsvei, der hun, som i et syn, peker ut sin vei som en slags himmelvendt jakobsstige, dvs. som pekende mot evigheten, guddommeliggjøringen og dermed udødeligheten - en åpenbar kontrast til all jordisk lykkes kortvarige og ustadige blendverkskarakter:

Mount, mount the steep ascent,
Obey my voice, and live!
Let thy celestial birth lift and enlarge thy thoughts;
Behold the way that leads to fame,
And raises thee from earth immortal.
Lo, I guide thy steps - arise!

Hovedelementet i dette uimotståelige påbudet gjentas i Virtues siste arie, ved stadig gjentatte og varierte repetisjoner; et både høyverdig og høytidelig enkeltinnslag: "Mount, mount the steep ascent, / and claim thy native skies!". Så vel musikalsk som rent språklig blir denne arien utgangspunktet for forestillingens avslutningssekvens, gjennom fortsatte *ritornelli* (repetisjoner av et musikalsk hovedtema), og ved at tekstens verslinjer gjentas ytterligere, i sin helhet eller i deler. Men også denne avslutningen skal omtales nærmere i de avrundende sammenligningene av våre to kantater.

Komparativt utsyn

I et komparativt perspektiv kan det sies mye om Bach/Picanders og Händel/Morells musikkdramatiske versjoner av motivet "Herkules ved skilleveien", men her må vi nøye oss med noen større, overgripende betraktninger over det som er fremkommet ovenfor. Når det gjelder den eldste versjonen, kan det fastslås at Bachs musikalske utforming har store likhetstrekk med andre og større verk av ham, og at den derfor er klart gjenkjennelig som typisk bach'sk. Skjønnheten i utformingen både av de fire ariene, duetten og de to korpartiener er ubestridelig, og i alle er det lagt stor vekt på tidstypiske interne repetisjoner (*da capo*-prinsippet) eller kánon-/vekselsang, der sinnrike klanglige variasjonsskjemaer ligger til grunn for fremførelsen. Slik det var forventet i samtiden, er likeså tonesprangene, glissandoene og koloreringene i solonumrene sangteknisk utfordrende, dvs. at de er krevende selv for vår tids spesialskolerte utøvere. Endelig er bredden i sangtyper og stemningsmodi ivaretatt i det beskjedne utvalget av enkeltnumre som denne kantaten tross alt består av. Rent musikalsk må derfor *Hercules auf dem Scheidewege* betegnes som et både rikt og fullverdig verk innenfor sin genre.

Forestillingens åpenbare svakhet ligger i det tekstmaterialet Picander har gitt Bach å arbeide med. Først og fremst gjelder dette det genremessige aspektet, dvs. dets status som dramatekst. Selv om Picander for emnets del er tro mot de eldre foreleggene, har hans tekst ingen dramatisk nerve. Hercules' valg klargjøres svært tidlig, og verken hos helten selv eller i teksten som helhet er det noen tvil om at dette valget vil bli fastholdt. Men dermed mister det allerede handlingsfattige motivet sitt eneste element med dramatisk potensiale: den fristede Hercules' usikkerhet, tvil og vaklinger, dvs. hans vansker med valget av sin videre livsvei. Med det forsvinner også hovedpersonens menneskelige side, til fordel for bildet av den uplettede, perfekte gudesønnens tanker, fremtreden og adferd. Langt på vei kan han oppfattes som en protestantisk-pietistisk modell, dvs. som en allegorisk figur smidd over den samtidige rettroenhetens høymoralske prinsipper. Siden Picanders tekst ikke har noen sterke narrative partier (resitativer) som kunne ha nyansert eller kompensert for den helt udramatiske og ensidige handlingen i personreplikkene (*bel canto*-numrene), blir forestillingen - som musikkdramatikk betraktet - stillestående

og uspenning. Selv om teksten fyller de språklige minstekravene samtiden stilte med hensyn til retorisk eleganse og billedmessig utsmykning, er den også på dette plan noe stiv eller tørr, og ikke særlig givende lesning som litteratur. Med et slikt utgangspunkt kan man igjen bare beundre det sanglig-musikalske uttrykket Bach tross alt har maktet å gi de nevnte enkeltnumrene.



Ikke alle maleriske utforminger av Herkulesfiguren er like sterkt preget av edelmod og dydighet. Ut fra den flamske barokk-kunstneren Peter Paul Rubens' (1577-1640) både voldsomme og livfulle verk *Den bedrukne Hercules er det lett å forstå at heltens menneskelige side sto åpen for Lastens mangfoldige verden av fristelser.*

Händel/Morells versjon av det samme Herkules-motivet har etter min mening flere av de kvaliteter som Bach/Picanders verk må sies å mangle. Særlig gjelder dette det rent dramatiske og musikkdramatiske registeret i *The Choice of Hercules*. Det er liten tvil om at den garvede librettisten Morell har skapt en tekst som er langt mer spennende og levende - som dramatik - enn Picanders. Her fremstår Hercules lenge som fristet, vaklende og ubestemt i sitt valg, der flere punkter i handlingsgangen ville muliggjøre omvurderinger og omslag. I motsetning til Wollust hos Picander, som taler mest i generelle vendinger, er Vice hos Morell en farlig forførende skikkelse med et rikt repertoar av konkrete utmalte fristelser og retoriske overtalelesteknikker, for eksempel i den nevnte, pastorale allegro-arien fra innledningen:

There the brisk sparkling nectar drain,
Cool'd with the purest summer snows,
There, tir'd with sporting on the plain,

Beneath the woodbine shade repose.
There, as serene thou liest along,
Soft warbling voices melting lays
Shall sweetly pour the tender song
To Love or Beauty's rapt'rous praise.

Hør musikken: http://www.hf.ntnu.no/nor/musikk/There_the_brisk.mp3

Slik forstår man hvorfor selv den sterkeste og edleste vil kunne tvile, stilt overfor et slikt arsenal av forlokkelser. Og med det blir straks det handlingsmessige hovedelementet i motivet både levendegjort og menneskeliggjort. I denne forestillingen er det dramatiske potensialet i mytens magre fabel utnyttet så å si til siste trevl.

På tross av de enkeltstående numrenes ubestridelige musikalske kvalitet hos Bach, må det bemerkes at Picanders statiske tekst har satt klare begrensninger for komponistens muligheter til å gi også den samlede fremførelsen et levende musikkdramatisk uttrykk. På nok et punkt er derfor *The Choice of Hercules* en langt bedre forestilling. Ikke bare er Morells tekst vesentlig sterkere enn Picanders; fremfor alt var Händel en bedre og langt mer garvet musikkdramatiker enn Bach. Det er særlig synlig i hans musikalske årvåkenhet overfor alle stemninger og stemningsnyanser i teksten, og i hans vilje og evne til å finne et tonespråk som kan ekvivallere slike omskiftninger. Så vel på detaljplanet som i de større handlingsmessige linjene har Händels musikk en nerve og et dramatisk nærvær som Bach aldri når opp mot i sin kantate. Det er et inntrykk som bekreftees og styrkes ved en sammenligning av de to Herkules-forestillingenes avrundende innslag.

Avslutninger

Som tidligere nevnt, ble *Hercules auf dem Scheidewege* - som de to andre heroisk-myto-logiske Bach-kantatene som er omtalt - skrevet for én spesiell anledning, og det setter et sterkt preg på verkets avslutning. Premieren dagen i 1733, den 5. september, var den unge saksiske tronarvingen Frederiks fødselsdag, og det var i anledning byen Leipzigs feiring av denne, i Zimmermann-hagen, at denne kantaten ble fremført. For samtidens tilhørere sto det derfor klart at forestillingens Herkules-figur var en allusjon til denne kurprinsen. Det forklarer også hvorfor Picander ikke i særlig grad kunne la helten tvile eller nøle i valget mellom Lasten og Dyden som

sin livsvei. På sin store dag skulle jo den unge prinsen først og fremst hedres og hylles, og ta med seg alle folkets gode ønsker for fremtiden. For sikkerhets skyld ble dette også uttrykt i klartekst i forestillingens avslutningsnumre: den innkommende Merkurs resitativ (sendebudet fra innledningskorets gudforsamling) og de samlede apollinske musernes avslutningskor. Det første av disse numrene har en klar og tidstypisk *panegyrikk* innlagt, som ikke etterlater noen tvil om hva som var denne forestillingens primære formål:

Behold, ye gods, this is an image
Of the youth of Friedrich, heir to Saxony's
electoral throne!
The happy course of the years
Has already aroused our wonderment
At so many a deed, at so much virtue.
Behold how the loyal land is filled with
joy
When it sees the young eagle's flight,
When it sees the splendour of the sceptre,
And how its Prince, in whom it hopes,
Crowns the general rejoicing.
Behold, too, the Muses' merry rounds
And hear their joyous songs:³⁵

Og de muserne som deretter trer frem for å utføre forestillingens sluttkor, forsterker i festlige dansetakter i allegro, og i stadige og varierte repetisjoner, folkets gode ønsker for sin prins: "Delight of nations, delight of your dynasty; Flourish, noble Friedrich!"³⁶ – noe som ytterligere bekreftees av Merkurs innlagte intermezzo (en *arioso*): "Glory stands prepared / To honour your virtue, / And time / Is eager to appear: / So hasten, my Friedrich, it awaits you."³⁷

Hør musikken: http://www.hf.ntnu.no/nor/musikk/JS_Bach_Delight_of_nations.mp3

Som nåtidig tilhører tar man seg uvilkårlig i å tenke at en slik ekstatisk og uforbeholden hyllest måtte selv den unge solkongen Ludvig 14. ha sagt seg tilfreds med, hundre år tidligere.

I avslutningen av Händel/Morells versjon av det samme Herkules-motivet er det ikke innlagt noen åpne, konkrete samtidsallusjoner eller -referanser av denne lovprisende typen. Hans Covent Garden-forestilling holdt seg strengt til myten og fiksjonen, selv om også denne fremførelsens sluttnumre gir spennende assosiasjoner til samtidens rent

kunstneriske uttrykksverden. Disse har sammenheng med den "himmelfarten" den guddommeliggjorte Herkules gjennomlever i disse numrene, og som starter der koret først roper ut: "Arise, arise! / Mount, mount the steep ascent, / And claim thy native skies!" - noe som allerede gir klare kristne og nytestamentlige assosiasjoner. Herkules' siste dramatiske, formfullendte *da capo*-arie bekrefter etter min mening dette inntrykket, samtidig som man her lett ser for seg de typiske motivene som er inntegnet i tak- og himmelvelvingene i barokkatedralenes mektige freskomalerier: den kombinerte helligforklaringen og opphenting til de himmelske sfærer av diverse helgenfigurer:

Lead, goddess, lead the way!
Thy awful pow'r, supremely wise,
Shall guide me with its sacred ray
To yonder lucid skies;
Shall lift me to the blest abode,
Crown'd with immortal youth, among the
gods a god.

Hør musikken: http://www.hf.ntnu.no/nor/musikk/Lead_goddess.mp3

Det religiøse stemningsregisteret som anlegges her, både tekstlig og musikalsk, fullbyrdes så i kantatens avslutningskor, der Herkules' guddommeliggjøring og opphøyde posisjon i evighetens rike bekreftes. Hos Morell har dette korpartiet kun to verslinjer:

Virtue will place thee in that blest abode,
Crown'd with immortal youth, among the
gods a god.

Hør musikken: http://www.hf.ntnu.no/nor/musikk/Virtue_will_place.mp3

Det kan i utgangspunktet virke som en litt kortfattet avslutning. I den musikalske utformingen av dette korpartiet tar imidlertid Händel i bruk alt han hadde lært seg om orkestermusikk og korsang gjennom sin femtiårige karriere som opera- og oratoriekomponist, for å skape et mest mulig verdig og mektig helhetsinntrykk. I uendelige serier av repetisjoner fremsynges disse tekstlinjene, helt, delvis eller i kombinasjon med hverandre, og som varierende kánon- og vekselsang mellom korets forskjellige stemmegrupper - der orkesterets ulike instrumentgrupper og samlede lydstyrke svinger med i takt, i

det storslåtte korale rommet som etableres. Kjennerne av Händels musikkdramatiske verden vil lett få assosiasjoner til de sterkeste, flotteste og best kjente korpartiene fra hans oratorier - dvs. at denne heroisk-mytologiske profankantaten i sin avslutning beveger seg inn i den *sakrale søster*-genrens musikalske og stemningsmessige uttrykksverden.

Vår overraskende konklusjon på denne sammenligningen av Bach og Händels versjoner av motivet "Herkules ved skilleveien" blir derfor at de to feterte komponistene har byttet roller innenfor den gjengse, antitetiske oppfatningen av dem. Av de to er det her Bach som fremstår som den lettbente, rojalistiske pangyrikeren og hoff-flanen, mens Händel - i hvert fall i dette tilfellet - helt unnviker denne "lastefulle" veien og isteden ender sitt verk uten hannoveranske allusjoner - med en "dydig", kantoral *apoteose*.



Apoteose-motiver var en av de kjæreste emnetypene i barokkepokens malekunst i de store katedralenes enorme kuppelhvelvinger. En av de mektigste realiseringene er Andrea Pozzos fremstilling av helligforklaringen av/himmelfarten for jesuittordenens leder Ignatius Loyola i St. Ignazio-katedralen i Roma. I sluttmusikken til *The Choice of Hercules* er det en lignende stemning som anlegges ved Jupiters hjemhenting til Olympens gudeverden av den gresk-profane superhelten.

Noter

- ¹ Henholdsvis grekernes og romernes navn på den mytologiske helteskikkelsen det her er tale om.
- ² Allerede i hovedverket til den eldste av de greske historikerne, Herodot, er flere episoder fra Herakles' eventyrlige liv nevnt eller drøftet. Det gjelder særlig hans genealogi og forbindelse til en navnebror i egyptisk historie/mytologi (bok II), og til folkene og historien i skytternes land (bok IV). Foruten i den Xenophon-teksten som er nevnt spesielt nedenfor, berøres også Herakles-skikkelsen flere steder i hans allmenne greske historieverk.
- ³ I den greske storhetstidens overleverte dramattikk er Herakles en sentralfigur i tre tragedier: Sofokles' *Kvinnene i Thrakis*, og Evripides' *Alkestis* og *Den vanvittige Herakles*. At også slike legendariske heltefigurer kunne gis en komisk-burlesk vri allerede i storhetstiden på 400-tallet f.Kr., ser man i åpningsscenen av Aristofanes' komedie *Froskene*. Der søker den Herakles-forklede guddommen for hele dramafestivalen, Dionysos, råd hos den egentlige Herakles, foran sin Hades-ferd. Den folkesky, lett forskremte personen han møter, fremstår imidlertid som en veritabel feiging og reddhare, rensset for all storhet og ethvert edelmot. På 15-, 16- og 1700-tallet ble sentrale Herakles-motiver gjenskrevet i taledrama fra flere land.
- ⁴ Foruten de verkene av Bach og Händel som omtales nærmere her, er Herkules hoved- eller biperson i flere musikkdramatiske verk fra barokkepoken. Best kjent i vår tid er to versjoner av Alkestis-motivet (se nedenfor): Jean-Baptiste Lullys *Alceste* (1674) og Christoph Willibald Glucks reformopera med samme tittel fra 1787.
- ⁵ Herakles' tolv storverker, som vi ikke kan gå nærmere inn på her, var ifølge myten: 1) kampen mot løven i Nemea, 2) striden med den flerhodede hydraen ved Lerna, 3) slåsskampen med villsvinet på Evrymanthos-fjellet, 4) innfangingen av Artemis' hind på Keryneia-fjellet, 5) opprensingen av kong Augeias' stabler i Elis, 6) temmingen av kong Minos' tyr på Kreta, 7) nedskytingen av de menneskeetende fuglene ved Stymfalias innsjøer, 8) fangingen av de menneskeetende hestene i Thrakia, 9) rovet av amasonedronningen Hippolytes magiske belte, 10) henting av kjempen Geryones' kreaturer, 11) høstingen av Hesperidenes gullepler og 12) opphenting av helveteshunden Kerberos fra Hades.
- ⁶ Dette Händel-bildet, og de endringer det har gjennomgått i de senere tiårene, er det gjort rede for i min artikkel "Händels musikkdrama. Evolusjon eller pragmatikk?", *Motskrift* 1/01, INL/HF, Trondheim.
- ⁷ I min artikkel "Händels musikkdrama. Evolusjon eller pragmatikk?", op. cit., er flere av disse forestillingene omtalt. Blant dem som har det tydeligste rojalistisk-panegyriske ankerfestet kan nevnes *Ode for the Birthday of Queen Anne* (1713), *Funeral Anthem for Queen Caroline* (1737) og kanskje særlig *Coronation Anthems for George II* fra samme år, som ennå er offisiell kroningsmusikk i England, og som gjerne også fremføres, i deler, ved andre særlig høytidelige anledninger.
- ⁸ Av den siste typen må fremheves den storslagne musikken i anledning fredsforhandlingene etter Den spanske arvefølgekrig (med den endelige seieren over Ludvig 14.s Frankrike): *Utrecht Te Deum* (1713) - og til et seierrikt slag ved en ubetydelig tysk småby, som den engelske kongen selv hadde overvært (og dermed "ledet") under Den østerrikske arvefølgekrig: *Dettingen Te Deum* (1743).
- ⁹ Gjenoppdagelsen og nyutprøvingene av Händels lenge glemte italienskspråklige operaer ble påbegynt i Tyskland allerede på 1920-tallet, men skjøt først ordentlig fart i 1980-årene, da flere av dem ble innspilt på cd-plater og forsøkt oppført i 1700-tallsalluderende og/eller lett moderniserte iscenesettelser. Selv om franske og engelske orkestre og kor etter hvert ble ledende på dette området, har nyrealiseringer av slike verk alltid hatt et hovedsete i de årvisse Händel-festivalene i Göttingen, der det med moderne hjelpemidler er gjort mye arbeid for å utvikle deres estetisk fascinerende sider, samtidig som man både sanglig, musikalsk og rent scenisk har hatt en rekonstruerende intensjon med sin virksomhet.
- ¹⁰ Mye av Bachs viktigste orkestermusikk av verdslig art ble skrevet i hans Köthen-periode, og den vant anerkjennelse og popularitet allerede i komponistens egen levetid. Det gjaldt f.eks. så sentrale og også i dag mye spilte verk som de seks Brandenburg-konsertene (hvorav noen har en solistpreget *concertino*-gruppe, mens andre er rene orkesterverk), de to konsertene for solo fiolin og den for to fioliner og orkester, flere konserter for cembalo, strykere og *basso continuo*, samt orkestersuitene i både den franske og engelske stil. Allerede ved midten av det 20. århundre tilhørte flere av disse verkene igjen konsertsalens europeiske standardrepertoar, selv om det først var senere - etter mye arbeid med å gjenskape den fordums klangen i flere instrumentkategorier (som messing- og treblåserne og strengeinstrumentene, spesielt theorben og cembaloet) - at deres fulle lydlige og klanglige kapasitet for alvor kunne realiseres i fortidsalluderende form, dog på en for vår tid funksjonell måte.
- ¹¹ Den best kjente Händel-kantaten av sakral karakter er antakelig den både rytmisk fengende og samtidig høystemte *Dixit Dominus* (1707), som har vist seg å fungere utmerket både i konsertsalen, på teaterscenen og i kirkebygget. Fra samme periode har man så sent som i 2004 gjenfunnet det komplette notematerialet til hans *Gloria*-kantate

- (antakelig fra 1706/08), slik at den, for første gang siden 1700-tallet, kunne fremføres igjen i sin helhet. For Bachs vedkommende gjenstår det sikkert ennå mange nye funn av samme type, før man nærmer seg en tilnærmet fullstendig oversikt over hans enorme produksjon innenfor denne delgenren. Det letearbeidet som en av nestorene innenfor realiseringer av europeisk barokkmusikk - John Eliot Gardiner - i den forbindelse har foretatt, er i så måte eksemplarisk.
- ¹² Av denne typen må særlig nevnes musikken til to gedigne, "multimediale" festforestillinger og kongelige utendørsarrangementer, nemlig den som forbindes med de velkjente og i dag ofte fremførte og cd-innspilte komposisjonene *Water Music* (1717) og *Music for the Royal Fireworks* (1749). I norsk sammenheng må det betegnes som en begivenhet at deler av disse verkene, under Olavs-dagene, sommeren 2005, ble fremført av Trondheim Symfoniorkester fra en flåte i Nidelven, og med passende illuminasjons- og fyrverkeri-effekter på kveldshimmelen over byen.
- ¹³ Av disse er i dag særlig velkjent, og ofte fremført og innspilt på cd-plater: *Kaffee-Kantate* (Kaffekantate), BMW 211 fra 1732/34, og *Bauern-Kantate* (Bondekantate), BMW 212 fra 1742. Den første ble etter all sannsynlighet skrevet til et festarrangement i Zimmermanns kaffehus (se nedenfor), mens den andre ble fremført utendørs, på landet, i forbindelse med en lokal godseiers overtagelse av en større landeiendom. Christian Friedrich Heinrici - eller Picander (se også nedenfor) - skrev librettoene til begge, på uhyttelig saksisk dialekt, noe som bidrar sterkt til disse verkene glade og komisk-burleske karakter. Disse tekstene er bedre og langt mer levende enn den han laget til den Herkules-kantaten som omtales i fortsettelsen her, og Bachs godmodige og lystige musikk til denne forestillingen bidrar sterkt til dette positive helhetsinntrykket.
- ¹⁴ Diskusjonen om hvilke av Händels sene operaer med antikke/klassiske emner som skal oppfattes som alvorlige og seriøse verker, og hvilke som eventuelt bør gis en fremtredende komisk-parodisk vri ved en moderne fremførelse, er neppe avsluttet enda. For Rameaus vedkommende er den såkalte *bouffon*-striden midt på 1700-tallet et vitnesbyrd om at slike problemstillinger var fremtredende allerede i datidens diskusjoner om musikkdramaets videre vei. Særlig tydelig og tilspisset ble debatten etter fremførelsen av hans elleville "ballet bouffon" i tre akter, *Platée*, i Versailles våren 1745. Ved hoffet hadde slike travesterende eksesser neppe sin beste grobunn, og etter kongens negative reaksjon ble forestillingen forbigått i taushet både i aviser og tidsskrifter der den ellers ville fått en fyldig omtale. I den cd-realiseringsen som Marc Minkowski/Les Musiciens du Louvre laget i 1990 (Erato/Musifrance), er imidlertid de burlesk-groteske og lavkomiske, degraderende sidene ved dette verket utspilt i sin fulle bredde.
- ¹⁵ Jeg viser til min egen studie "Pastorale metamorfoser. Händel - og Theokrit/Ovids 'Polyfemos & Galatea'-motiv". Hovedfokuset her er innrettet mot Händels italienskspråklige kantate *Acis, Galatea e Polifemo* (1708) og den engelskspråklige masque-varianten av samme motiv i *Acis and Galatea* (1718).
- ¹⁶ Vi har anvendt både Picanders tyske originaltekst og Derek Yelds engelske oversettelse av den, slik de er gjengitt i kasettheftet til cd-realiseringsen *J.S. Bach: Cantates profanes*, Akademie für Alte Musik Berlin/René Jacobs, Harmonia Mundi 2002.
- ¹⁷ "Lasst uns sorgen, lasst uns wachen ..."
- ¹⁸ "Und wo? Wo ist die rechte Bahn ..."
- ¹⁹ "eingepflanzten Trieb"
- ²⁰ "seinem Ziele"
- ²¹ "Vernunft, Verstand und Licht"
- ²² "Schlafe, mein Liebster, und pfllege der Ruh ..."
- ²³ "Treu's Echo diser Orten ..."
- ²⁴ "Mein hoffnungsvoller Held ..."
- ²⁵ "Auf meinen Flügeln sollst du schweben ..."
- ²⁶ "Auf meinem Fittich steigest du ..."
- ²⁷ "Die weiche Wollust locket zwar ..."
- ²⁸ "Ich will dich nicht hören ..."
- ²⁹ "Geliebte Tugend, du allein ..."
- ³⁰ "Ich bin deine, / Du bist meine / Küsse mich, / Ich küsse dich."
- ³¹ Vi har anvendt Morells engelske originaltekst slik den er gjengitt i kasettheftet til cd-realiseringsen *The Choice of Hercules*, The King's Consort/Robert King, Hyperion 2001.
- ³² I min artikkel "Händels musikkdrama. Evolusjon eller pragmatikk?", op. cit., er det gjort rede for både de teatrene og scenene Händel arbeidet ved, og de sangerne han brukte mest i disse årene, samt for hovedtrekkene i hans samlede produksjon innenfor musikkdramaets forskjellige delgenrer.
- ³³ Av de Händel-verkene hvor den helhetlige librettoen helt sikkert, eller med stor grad av sikkerhet er skrevet av Morell, kan nevnes *Judas Macca-beus*, *Alexander Balus*, *Theodora*, *Jephta* og *The Triumph of Time and Truth*.
- ³⁴ De tekstlige kildene for Morells libretto er ytterst usikre. Hvor nær den måtte ligge (deler av) Smollets dramatekst til det påtenkte musikkdramaet *Alceste* er ukjent, da denne er gått tapt i sin helhet. Tre engelskspråklige versjoner av det aktuelle Herkules-motivet fra tidligere på 1700-tallet har vært nevnt som mulige forelegg for Morells arbeid - uten at dette kan avgjøres med noen grad av sikkerhet: Joseph Addisons kortversjon i magasinet *The Tatler* fra 1709, professor Robert Lowths anonyme variant i en større lyrikksamling fra 1743, og Joseph Spences redegjørelse i avhandlingen *Polymetis* fra 1747, om diverse klassiske em-

ner og motiver. Derimot er det ikke usannsynlig at Morell kjente, eller i hvert fall hadde hørt om, den *masque*-versjonen av dette temaet som Händels samtidige komponistkollega Maurice Green (1696-1755) hadde hatt suksess med på 1730-tallet (dessverre er all musikken til denne forestillingen gått tapt): *The Judgement of Hercules*.

³⁵ "Schaut, Götter, dieses ist ein Bild ..."

³⁶ "Lust der Völker, Lust der Deinen; Blühe, holder Friedrich!"

³⁷ "Deiner Tugend Würdigkeit / Stehet schon der Glanz bereit, / Und die Zeit / Ist begierig zu erscheinen: / Eile, mein Friedrich, sie wartet auf dich."