

**STM 1959**

**Georg Friedrich Händel**  
(23/2 1685-14/4 1759)

*Av Richard Engländer*

© Denna text får ej mångfaldigas eller ytterligare publiceras utan tillstånd från författaren.

Upphovsrätten till de enskilda artiklarna ägs av resp. författare och Svenska samfundet för musikforskning. Enligt svensk lagstiftning är alla slags citat tillåtna inom ramen för en vetenskaplig eller kritisk framställning utan att upphovsrättsinnehavaren behöver tillfrågas. Det är också tillåtet att göra en kopia av enskilda artiklar för personligt bruk. Däremot är det inte tillåtet att kopiera hela databasen.

# GEORG FRIEDRICH HÄNDEL

(23/2 1685—14/4 1759)

AV RICHARD ENGLÄNDER

TILL DE KARAKTERISTISKA dragen i musiklivet under förra hälften av vårt århundrade hör en storslagen och allt vidsträcktare odling av J. S. Bach såsom kulmen i en allmän odling av barockmusik. Detta intresse för Bach — musikpraktiskt som musiklitterärt — har tagit sig synnerligen starka uttryck. Man behöver blott tänka på de många publikationer som behandlar Bachs egenartade personlighet eller mästaren som medelpunkten i en musikalisk släkt med synbarligen outtömliga resurser eller som monografiskt behandlar olika verkgrupper i Bachs produktion och framför allt diskuterar hans musikaliska stil i allmänhet. En bok som E. Kurths *Grundlagen des linearen Kontrapunkts* (Bern 1917) är betecknande för de två sista generationernas andliga skaplynne. Lika symptomatiskt är thomaskantor Karl Straubes försök i början på 1930-talet (tillsammans med thomaskören och gewandhausorkestern i Leipzigs radio) att popularisera Bachs kantatvärld i dess helhet. Även de ansträngningar som gjorts att befria mästarens åldersverk *Die Kunst der Fuge* från en tillvaro som rent teoretisk musik och förläna verket testamentarisk pondus och aktualitet hör till höjdpunkterna i en utveckling laddad med organisatorisk och andlig energi. I samband med detta arbete har man mer och mer övertygats om att Bach representerar en evig princip i musikaliskt tänkande som på sätt och vis är oberoende av den bachska konstens märkliga förankring i religiös tro och protestantisk kyrkosyn.

Hur förhåller sig då — i jämförelse därmed — Händel till vårt musikliv och till allmän musikopinion? Man bör inte låta sig förvillas av det faktum, att Bach och Händel tillhör samma generation och ursprungsland, att deras namn i vardagslag rutinmässigt gärna sammanknyts. »Fallet Händel» följer sina egna lagar och har sin egen historia, ehuru naturligtvis en viss osäkerhet gör sig gällande i internationell bedömning. Man kunde nästan tro att det legat en ödesbestämd mening i att F. Chrysanders stora bok om mästaren, 1800-talets monumentala bidrag till händelforskningen, har förblivit ofullbordad, medan motstycket, Ph. Spittas bachbiografi, programenligt avslutades av författaren själv.

Man talar nuförtiden gärna om omvärderingar på historiskt och este-

tiskt område. Hos Bach ligger saken så till att den berömde organisten och högt värderade thomaskantorn efter sin död kom att gälla som en »gammal perukstock» hos en stor del av europeisk publik och knappt längre uppfattades som en levande konstnärlig kraft — för att så småningom under 1800-talets förlopp uppleva en enastående renässans, som vid sekelskiftet 1900 internationellt sett nådde en kulmen i uppskattning som vida överglänste Bachs verkliga ställning under 1700-talets förra hälft.

Beträffande Händel började en omvärdering göra sig gällande redan under hans livstid. Den store representanten för barockoperans virtuosa och dramatiska möjligheter, »kompositören av italiensk musik» (som han kallades i en londontidning ännu 1737 vid hemkomsten från den våldsamma hälsokuren i Aachen), trängdes i bakgrunden för den beundrade oratoriemästaren som i stora historiska tablåer tolkar berättelser ur GT på *engelskt* språk och just i den anda som det framstegsvänliga intellektuella borgarskiktet i den tidens London ville ha det. Men redan då gick som en underström en ny omvärdering, som kan sägas ha anknutit till bilden av den åldrande, resignerade mästaren och till Messias-oratoriets ädla religiositet. Det var en uppfattning, som tog mer eller mindre bestämt avstånd från aktivismen, dramatiken och den psykologiska realismen i verk som Belshazzar eller Saul. Denna omvärdering, som i 1700-talets slutskede stöddes av bl. a. J. A. Hiller som händeltolkare, har hållit sig i långliga tider, delvis in i våra dagar — till nackdel för en målmedveten och omfattande odling av Händel och en klar syn på hans komplicerade personlighet och historiska uppgift.

Förvisso har denna ensidighet även haft sina positiva sidor. Den stimulerade mot 1700-talets slut intresset på nytt för oratoriet som konstform, den beredde marken för ett verk som Haydns Skapelsen. Utan Messias' monocentriska väsen och inflytande skulle vi ha gått miste om ett väsentligt idealistiskt inslag i konsten under »känslighetens tid». Men ändå! — betraktad på lång sikt har denna ensidighet utövat en förlamande verkan. Om här och var under förra delen av 1800-talet en Händel kom till orda som *inte* var identisk med Messias-oratoriets och Halleluia-körens mästare, så kan man redan i förväg vara säker på, att det har varit fråga om rätt isolerade kretsar, vilka i romantisk anda och mer eller mindre privat sysslade med äldre musik — såvida ej en stegrad kulturpolitisk ambition i samband med musiklivets nya organisationsformer gjorde sig gällande eller rentav en patriotisk avsikt blev bestämmande. Det senare kunde man iakttaga vid Judas Maccabaeus' pompösa come-back i Nordtyskland efter de napoleonska krigen.

Vi behöver ej här orda om vad enstaka musiker som Mendelssohn i Leipzig och Berlin, Haeffner och Josephson i Stockholm och Uppsala,

betytt för Händels sak.<sup>1</sup> Säkert är att det i och för sig imponerande intresset för Händel även under 1800-talets förra hälft förenklade problemet, och att händelrenässansens linje på det hela taget har saknat den konsekvens, självfallenhet och kontinuitet som utmärker Bachs segertåg under det sista seklet. Verkligt starka och nya impulser utgick — efter Chrysanders förarbete — kring 1900 från män som kände sig nära befryndade med engelsk kultur och tradition eller benägna att uppfatta Händel ej blott som en stor musiker utan även och främst som *en personlighet i stil med Beethoven*, en konstnär som gjort sin tids och miljö moderna tendenser — både politiskt och intellektuellt — till sina. Som representanter för de förstnämnda kan nämnas H. Kretzschmar och thomaskantor Karl Straube, för den andra gruppen bl. a. Romain Rolland med sin händelbok (1910), som fick nästan samma betydelse som hans populärvetenskapliga beethovenbok i fickformat (1903); Arnold Schering och hans händellexeges i »Geschichte des Oratoriums» må heller inte glömmas i detta sammanhang.

Mest betydelsefull och särskilt typisk blev likväl Straubes insats. Han riktade uppmärksamheten på Händel i en situation, då han själv betraktade sin verksamhet för Bach som på sätt och vis avslutad, och vid en tidpunkt — just efter första världskrigets slut — då kulturdebatten kretsade kring arbeten som Spenglers Untergang des Abendlandes och Keyserlings Reisetagebuch eines Philosophen — de åren alltså, då man kunde och måste vänta sig en ny förståelse just för de världshistoriska aspekterna i partitur som Händels Belshazzar och Salomo, vilka blev evenemang vid händelfesten 1925 i Leipzigs Gewandhaus under Straube.

Samtidigt aktualiserades emellertid problemet Händel efter första världskriget även från en annan sida. Den s. k. Göttinger Händelbewegung sökte uppliva den sedan närmare 200 år praktiskt taget bortglömde operatonsättaren Händel. Ännu så sent som 1919 ansåg händelentusiasten Kretzschmar i sin Geschichte der Oper det omöjligt att någonsin aktualisera mästarens operor, trots deras otaliga musikaliska skönheter! Den egentliga impulsen till Göttingen-försöket kom — typiskt nog — inte från en musiker eller musikforskare utan från en konsthistoriker, O. Hagen, som förband barockoperan som idé och typ med det barocka elementet i den bildande konsten: barocken som haft sådan betydelse just för denna generation av konsthistoriker och modernistiska målare! I Göttingen framfördes 1928 bl. a. Händels geniala solokantat Lucrezia från de tidigare italienska åren som monodram i scenisk ram efter ett utkast av den expressionistiske målaren Heinrich Heckroth. Rodelinda, den opera som utgjorde utgångspunkten för hän-

<sup>1</sup> Därtill se R. Engländer, Händel in der Musik Schwedens, Händeljahr buch 1959.

delprogrammet i Göttingen 1920 och väckte sådant uppseende vid nypremiären, kan man numera ej längre använda för alla dess strykningar och nonchalanta ändringar som man kunde tillåta sig i händelrenässansens ungdomstid.<sup>2</sup>

Som helhet betraktad framstår Göttingen-rörelsen i dag som ett avslutat kapitel.<sup>3</sup> Men dess betydelse som ett övergångsstadium är uppenbar. Ett verk som Julius Caesar har trots den diskutabla, från Göttingen påverkade versionen, vunnit en viss popularitet både i Italien och Tyskland som ett genialt mönster för den historiska eller kvasihistoriska operan. Här måste främst münchenoperan nämnas för sin glansfulla inscenering av verket och sin utomordentliga Cleopatra, Lisa della Casa.

Situationen efter andra världskriget påminner — då det gäller Händel — i viss mån om ställningen efter det första. Bemödandena att vinna en ny bild av Händel upprepas, men på ett högre plan. Mera metodiskt söker man samordna oratoriets Händel med operans.<sup>4</sup> Vi måste erinra oss att marken har uppluckrats sedan långt tillbaka: barockmusikens formvärld och klangliga karaktär är självklara ting för en yngre generation, som lärt känna ett modernt verk som P. Hindemiths opera *Cardillac*. Man förlorar ej tålmodet vid åhörandet av en *da-capo-aria*, man upplever koloratur som uttryck för melodisk och andlig aktivitet, man intresseras av detaljer, ja manierismer i uppförandepraktiskt hänseende. Man prövar olika sätt att framföra Händels verk både på scenen och konsertmässigt. Det finnes fall, i vilka en inscenering helst bör förbinda en *touche* av 1700-tal med modern färgfantasi, t. ex. i en sagoopera som *Alcina*, eller andra fall, då det realistiska måste dominera, som i *Tamerlan*, *Poro* eller *Ariodante*. Den sistnämnda inställningen till regiproblemet betonas i den förtjänstfulla Händel-odlingen i Halle och Berlin. Man kan numera driva fram recitativet med italiensk frenesi, men man kan å andra sidan åtminstone respektera tolkningsförsöken under händelfesten 1959 att förläna de recitativiska avsnitten en nästan *monteverdisk* klangkaraktär (med starkt inslag av *lutor*) och ett lugnare tempo även på operascenen.

Ett vet vi dock som fortfarande hotar händelodlingens renhet: en alltför nitisk politisk etikettering av Händel och — i musikaliskt avseende — överdrifter och forcering vid generalbasens utformning, småaktighet och pedanteri, då det gäller att göra begreppet ornamentik

<sup>2</sup> Rodelinda på Drottningholmsteatern skiljer sig givetvis tydligt från denna version.

<sup>3</sup> Se närmare H. Chr. Wolff, *Die Händeloper auf der modernen Bühne*, Leipzig 1957. — Man försöker dock att hålla traditionen vid liv. I somras skedde det med ett sceniskt framförande av *Belshazzar* i Göttingen.

<sup>4</sup> Där om vittnar bl. a. ett originellt litet band som utkom 1947 (i *The Master Musicians*, London): Händel av P. M. Young, som f. ö. förbereder en ny edition av Saul inom *Hallesche Händelausgabe*. Se vidare Å. Lelky, *Händel* (1959).

till en levande konstnärlig verklighet, bristande numerär balans mellan kör och orkester, mellan stråkar och blåsare.

Det är inte tu tal om att diskussionen kring den totale Händel numera utspelas på en hög nivå, ehuru det naturligtvis alltjämt finnes olösta frågor eller misskötta delområden över nog, såsom de italienska solokantaterna eller de engelska *anthems*! Vi rör oss likväl på säkrare grund än förr. Våra unga regissörer tar också mer och mer hänsyn till Matthesons resonemang, då han kräver *mimiskt uttryck* hos operaartisten även i samband med barockarians framförande.<sup>5</sup> En allt större del av publiken börjar upptäcka den säregna dramatiken, det aktiva i Händels diktion, de kontrasterande elementen inom en cyklisk form som så ofta etiketteras som statiskt betonad. Ett tydligt bevis på de framsteg som gjorts på vägen till en mera förmänskligad, nyanserad, odogmatisk Händel-bild är väl, då en musikaliskt så sensibel diktare som Erik Lindegren efter Alcinas intåg på Stockholms operascen kunde fälla orden: »En föreställning som trollbinder och rent av aktualiserar den moderna operans problem.»

Till sist, än en gång: Bachs klara och enhetliga väg till dagens världsgiltighet har visserligen i mycket varit betingad av kyrka och bibelord. Avgörande är dock att hans konst i varje ögonblick tvingar lyssnaren till att koncentrera sig på de absolut-musikaliska elementen. Då det gäller Händel är den kyrkliga grundsynen — trots de bibliska ämnens roll — ej blott ensidig utan helt enkelt vilseledande. Den har också skapat förvirring intill våra dagar. Men även ett rent musikaliskt, rent formanalytiskt betraktelsesätt vore otillräckligt. För att förstå Händels inställning till människa och natur, till oratorium och opera, för att vinna klarhet om hans personlighet, verk och stil i sin helhet måste man ständigt på nytt betrakta honom i samklang med eller i strid mot de aktuella kulturella, civilisatoriska, ja t. o. m. politiska krafterna kring honom — och kring oss.

<sup>5</sup> Se även R. Steglich, *Über das Lebendige in Händels Opern*, *Händeljahrbuch* 1958.