

Om udførelsen af allegrodelen i ouverturen til Händels 'Messias'

Af NIELS MØLLER

En dag hørte jeg en engelsk indspilning af *Messias*. Jeg studsede straks over fortolkningen af ouverturens allegro. Havde jeg ikke kendt stykket, men som Mozart med Allegris *Miserere* måttet skrive den ned efter hukommelsen, ville mit indtryk have set således ud:

Eks. 1



Altså en almindelig barok-allegro i 4/4 (fjerdedel = 88), og jeg ville ikke have tænkt nærmere over det. Nu havde jeg imidlertid fra tidligere et andet indtryk af denne sats, og trods den udvikling, der er sket m.h.t. opførelsespraksis de sidste årtier, havde jeg på fornemmelsen, at der var noget, der ikke stemte, og konstaterede da også, at Händel havde anvendt en anden notation:

Eks. 2



I eks. 1 var takterne ikke alene trukket sammen to og to, men rytmetypen blev også opfattet som en „rigtig“ alla breve (se s. 34).

Ser man på Händels original, er tempoet angivet som *allegro moderato*. (Op-rindelig var angivelsen „a tempo giusto“, men det har Händel overstreget og ovenover erstattet med „*allegro moderato*“.¹) Intet tyder umiddelbart på, at stykket skulle have karakter af en diverterende concerto-grosso sats.

Den opfattelse synes imidlertid at have været gældende i en del år, selvom det ikke er alle, der blot sætter de gående (luntende) ottendedele (her fjerdedele) rytmebox på.

De senere år har tempoet for ouverture-allegroens vedkommende været i stigning, som det fremgår af nedenstående udvalg af engelske indspilninger:

David Willcocks (1973) markerer originalnotationens fjerdedele under halv-nodetakten, halvnode = 88.

1. *Hallische Händel-Ausgabe im Auftrage der Georg Friedrich Händel-Gesellschaft*, udg. M. Schneider, R. Steglich m.fl. Kassel 1955- Serie I, bd. 17, kritisk beretning s. 55.

Charles Mackerras (1967) ligeledes med halvnøde = 88, udviser en klar og velovervejet gengivelse af stykkets struktur, hvorfor tilhørere uden forkundskaber ikke vil studse.

Trevor Pinnock (1988) har halvnøde = 92. Tempoet er her så hurtigt, at en klar profilering af detaljer er vanskelig at opnå.

Georg Solti (1984) har oven i købet halvnøde = 108.

Det er min opfattelse, at noget af det, der karakteriserer den moderne opfattelse, skyldes, at vi i dag (bortset fra specialensemlerne) anvender en anden ledelsesteknik end dengang, hvor musikken blev „dobbelstyret“ af medspillende personer (koncertmesteren på violin og kapelmesteren på cembalo). For den moderne taktstokdirigent, der måske er vant til at dirigere musik fra wienerklassikken og frem, kan slagskemaet let blive en sovepude i retning af en mere overfladisk gengivelse af barokmusikken. Det er mit indtryk, at visse nutidige dirigenter i deres iver for at gøre barokmusikken livlig og interessant presser tempoet op og dirigerer hen over detaljerne uden den intime forbindelse med musikken, som samtidens ledere, der „havde fingrene i instrumenterne“, må have haft.

Som sagt oplever vi i disse opførelser stykket som en barok allegrosats, der følger et *typisk rytmemønster*. *Fjerdedelene*, som bærer taktslagene og harmoniskifterne. *Ottendedelene*, som kan være tikkende eller luntende (Bach), og som ofte danner en gående eller løbende bas, og endelig de løbende *sekstendedele* i figurationer og koloraturer. Bagved det hele mærkes et overordnet åndedrag i *halvnøder*, der svinger som et roligt pendul, og som kan være bærer af overordnede harmoniske funktioner.

Ser vi på satsens originalnotation betyder det, at de omtalte fortolkere har overført den beskrevne rytmetype med de ovenfor omtalte funktioner af nodeværdierne til *alla breve*.

En *alla breve* af denne rytmetype kalder Johann Joachim Quantz *Der ordentliche Allabrevetact*.² Den ligner 2/4 og anvendes mest i hurtige slutsatser. I det følgende vil jeg vælge at kalde denne type for „rigtig“ *alla breve*. Inden en diskussion for eller imod denne muligheds anvendelse i *Messias*, skal der fremføres nogle betragtninger over selve *Messias*-satsen.

Allegroen i *Messias*-ouverturen har gennem det sidste århundrede givet anledning til mange forskellige fortolkninger, som mest har været karakteriseret ved betoning af kontrasten mellem satserne. Hvad satsens karakter angår, har der lydt så forskellige opfattelser som „urolig“, „heftig“, „den rasende og forgæves opadstræben hos den undertrykte“ og endelig „at den ikke har noget trist eller melankolsk ved sig, men når sit mål ved robust munterhed“. Jens Peter Larsen mener, at ouverturen stemning (alvorlig, streng, men også levende og viril) er ens fra

2. Quantz: *Versuch einer Anweisung die Flöte Traversiere zu spielen*, Berlin 1752, XVIII §34. Udg. af Arnold Schering (1906), s. 230.

3. Jens Peter Larsen: *Händel's Messiah*, New York 1972, s. 104.

først til sidst uden markeret kontrast i udtrykket mellem de to dele.³ På baggrund af så forskellige opfattelser, som nok kan forvirre begreberne, må man gå frem fra grunden og begynde med at se på stykkets struktur.⁴

Tonearten *e-mol* synes valgt med omtanke. Mattheson skriver i *Das neueroeffnete Orchester* (Hamburg 1713) om denne toneart: „E moll kan der vel næppe tillægges noget lystigt – man gøre det, hvordan man vil – fordi den plejer at gøre meget tankefuld, bedrøvet og traurig, dog således, at man endnu håber at finde trøst. Der kan vel skrives noget hurtigt i den, men det er derfor ikke straks lystigt“.⁵ Udfra denne kommentar til den valgte toneart må nogle af de ovenfor nævnte fortolkningsmuligheder afvises, og en udførelse af stykket som en diverterende sats er næppe den første tanke, der melder sig.

Hvad en formanalyse angår er det mit håb, at læseren med noderne i hånden vil være i stand til at udlede satsens konstruktion af formskemaet (se næste side). Jeg vil derfor undgå en detaljeret skriftlig beskrivelse og indskrænke mig til at kommentere enkelte forhold, som vil være af betydning for det følgende.

1. *Tema*: 4 takter med en ledetonetrille og som afslutning en ottendedelsfigur, som leverer stof til motivarbejde og udspindingskæder i satsens løb, og som i temaet akkompagneres af kadenceformlen:

Eks. 3a



2. *Mellemspil* Sekvensering af ottendedelsmotiv akkompagneret af ovennævnte kadenceformel i dobbelte nodeværdier:

Eks. 3b



3. *Kromatisk basopgang i halvmoder* (t. 27 og 54), som spænder satsen op mod et orgelpunkt.

4. *Harmoniskifte* stort set på halvnoden, men på fjerdedel i temaets kadence.

5. Som det vil fremgå af formskemaet, består stykket af 2- og 4-takts dannelser, som det ses af de motiviske konstruktioner og af harmonikken.

6. Symmetrien brydes to steder. I t. 27 afsluttes en periode samtidig med, at der bringes optakt til en ny 2-taktsperiode fra næste takt, hvorved kæden af 2-taktskonstruktioner forrykkes for først at blive flyttet tilbage i t. 78.

Som grundlag for den efterfølgende diskussion har jeg mere eller mindre grundigt undersøgt 170 satser i lige takt af Corelli (23), Vivaldi (6), Bach (69),

4. Originalnotationen er vist på s. 33, eks. 2. Taktnummereringen regnes fra fugaens begyndelse.

5. Citeret efter Kaj Aage Bruun: „Strejflys over det 18. Aarhundredes Musikpraksis“, *Dansk Musiktidsskrift* (1939) nr. 1, s. 4.

Tema (T) VI. 1			Tema (D') VI. 2 <i>3 x 4 takter</i>			Tema (T') Bas			Mellemspil			<i>3 x 2 takter</i>			Motivisk arbejde <i>2 x 2 takter</i>								
			<i>3 x 4 takter</i>			10						<i>3 x 2 takter</i>			20								
T	D ^e	(D)	S	D' $\frac{2}{3}$ $\frac{1}{3}$	T (=S)	T	D'	$\frac{2}{3}$ $\frac{1}{3}$	T' (=D)	D ⁷	PD (D _h)	S	D' $\frac{2}{3}$ $\frac{1}{3}$	T	T ²	D	T	S	D'	T	D	Sp	Tp
e-moll			h' (D')			e' (T')						G' (Tp)											

Tema (D') VI. 1 4 takter				Udspinding og opspinding af temalutning 3 x 2 takter 1 takt					Tema (Tp) Bas 4 takter					Mellemspil 3 x 2 takter																									
				30					40																														
(D)	T	D'	(D)	S	D' 4 3 3	T = D	S (D)	P/D	D	T	D _k	T	Sp	T _c	Sp	D	T	D	T	D'	(SD)	S	D ²	T	D	T (=Tp)	T												
h' (D')				e' (T)							kromatisk basopgang							G' (Tp)							orgelpunkt (D)					C' (Sp)					a' (S)				

Udspringing						Opssending + 4 taktar				Motivisk arbejde				Opssending 2 + 2 taktar									
3 x 2 taktar						3 x 2 taktar				3 x 2 taktar				3 x 2 taktar									
50						60																	
D ³	T	D ³	T = S	PD	P	T	Sp	PD	D	T (D)	S' (D)	D	T	D	T	D	D ³	T	Sp	S _k	PD	D ³	T
e° (T)						basopgang kromatisk																	
						orgelpunkt (D) (plagal virkning)																	

arbejde

Lang afspinding

3 takter

70

3 takter

3 takter

Tema (T) VI. 1

4 takter

1 tak

2 x 2 takter

80

Udspinding (henhold. omkr. S)

Generalpause

S	S	D ₆	D	T	S ₈	D	T	S	PD	P	Sp	S	D	T	D'	S	D	T	D	T	S	(D)	S	(D)	S	(D)	S	D	T	S	D ₃	T
---	---	----------------	---	---	----------------	---	---	---	----	---	----	---	---	---	----	---	---	---	---	---	---	-----	---	-----	---	-----	---	---	---	---	----------------	---

T

S (skuffende kadence)

D

T

Slutning (fastslået med fuld kadence)

Händel (64), Pergolesi (1) og Mozart (7) med henblik på temaets taktantal, sats-type, tempobetegnelse, hurtigste nodeværdi og mensurtegn.⁶

II Alla breve, for og imod

På baggrund af det lydindtryk, jeg har fået ved at lytte til de moderne udgaver af *Messias*-ouverturen, må jeg konkludere følgende:

1. Stykket opfattes *alla breve*.
2. Stykket udføres som en „rigtig“ *alla breve* med luntende fjerdedele (som ottendedelene i f.eks. Bachs 3. Brandenburgerkoncert). Herved får man samme indtryk som ved en diverterende concerto-grossosats.
3. Det lyder, som om takterne trækkes sammen to og to.
4. Det valgte tempo presses af nogle dirigenter op på halvnote = 92 – 108, hvilket ligger ud over, hvad der kan synes rimeligt (også i nævnte Brandenburger-sats).

Når vi taler om *alla breve*, må det præciseres, hvilken *alla breve*-type, der er tale om. *Alla breve* er et vidt begreb, der i 1700-tallet spænder lige fra arkaiske former i ricercarer og korsatser i 'stile obligato', over diverse mellemformer både i orkesterværker og specielt i orgel- og klaverfugaer, til den „rigtige“ *alla breve*.

Svarer *Messias*-satsen trods sit C til en af disse *alla breve*-typer?

Den fremviser træk, der kunne tale for det:

- a. Satsen har ottendedelen som hurtigste nodeværdi
- b. Harmoniskifterne falder ofte på halvnoderne
- c. Den harmonisk styrende basopgang (t. 28f) er i halvnoder
- d. Den i udspindingerne anvendte figuration kan minde om sekstendedels-figurationen i en concerto-grossosats.

Lad os prøve at se på *alla breve*-satser hos Bach og Händel. Hos *Bach* er alle typer fyldigt repræsenteret (færrest „rigtige“ *alla breve*-satser). I en stor gruppe ses værker, som trods anført *alla breve* helt oplagt må spilles med fjerdedelen som tællenode, og som alle indeholder sekstendedels-passager. Det drejer sig om førstesatserne i fem af de seks Brandenburgerkoncerter, Violinkoncerten i E-dur, Dobbeltkoncerten for to violiner i d-mol, fugaerne i Ouverturesuiterne nr. 1 og 3 samt tre orgelsonater.

I mellemgruppen finder vi en række orgel- og klaverfugaer med ottendedelen som hurtigste nodeværdi, hvoraf nogle lige så godt kunne være noteret i 4/4. Andre satser i denne gruppe ligger og svæver omkring en rolig *alla breve*, hvor fjerdedelene i udførelsen bør have en vis vægt.

Mens *alla breve*-tegnet i de to ovennævnte kategorier ofte er sat af konvention (der er adskillige eksempler både hos Bach og Händel på, at den samme sats kan optræde med *alla breve* eller C i forskellig sammenhæng), så er betydningen af

6. Begrænset spalteplass i årbogen har bevirket, at jeg har måttet forkorte mit indlæg betragteligt, hvilket især er gået ud over en del dokumentation og en liste over undersøgte værker. Originalmanuskriptet befinder sig forfatterens varetægt, hvis nogen ønsker at konsultere det.

alla breve uomtvistelig i den „rigtige“ alla breve.

Hos Bach optræder en „rigtig“ alla breve ikke ofte i hans orgel- og orkestermusik (i 7 ud af 35 undersøgte satser). De følger beskrivelsen på side 34. De må karakteriseres som diverterende, har ofte gående eller luntende bas og optræder hyppigt i finaler.

Det kan meget vel være finalen af 4. Brandenburgerkoncert (BWV 1049) eller endnu bedre ouverturfugaen i orkestersuiten i h-mol (BWV 1067), der har tjent som forbillede for den moderne udførelse af *Messias*-fugaen!

Händel udviser i modsætning til Bach stor tilbageholdenhed i anvendelsen af alla breve-tegnet. Holder man de franske danse- og suitesatser, som traditionen tro noteres i alla breve, udenfor, finder vi kun 11 satser (af 64 undersøgte). Heraf er de 8 diverterende, og i 5 af dem slår fjerdedelsfornemmelsen kraftigt igennem. Tilbage bliver tre satser i mellemgruppen, hvis temaer kan minde om *Messias*-temaet, men som ved nærmere eftersyn ingen lighed har med *Messias*-satsen.

Sammenligner vi *Messias*-fugaen med 32 undersøgte alla breve-satser hos Bach, *Händel* og *Corelli*, må resultatet siges at være magert. Een sats fra mellemgruppen kommer dog i betragtning, idet den i stor udstrækning anvender de samme tekniske virkemidler i samme notation som *Messias*-satsen. Det drejer sig om Bachs orgelfuga i c-mol (BWV 537):

1. *Tema* 4 takter

2. *Mellemspil* præget af sekvenser (som i *Messias*). Kadenceformel 3b ses i t. 24.

3. *Kromatisk basopgang i halvnoder* med sekvenserende opspænding i ottendedele ovenover (t. 57). Men hvor *Händel* anvender den et par steder som harmonisk opspænding, benytter Bach den som konstruktionsgrundlag i alle stemmer i resten af satsen med vekslende harmonik. Harmonikken under overstemmens t. 62f svarer stort set til *Messias*.

4. *Harmoniskifte* på halvnoden.

Nu behøver en sats med ottendedelen som hurtigste nodeværdi jo slet ikke at være alla breve! Der findes mange satser hos *Händel* i denne notation, særlig fugaer, som står i 4/4 (C), og en betragtelig del af dem er placeret som 2. sats efter en langsom indledning. Af det undersøgte materiale drejer det sig om satser fra 8 instrumentalkoncerter, 5 operaouverturer, 3 oratorieouverturer, 5 triosonater og 6 klaverfugaer. Bortset fra at de alle er fugaer, udviser de stor forskellighed. Fælles for mange af dem er en tydelig profilering af ottendedelene, ofte i spring, mens takter med fjerdedele kun optræder sporadisk som basfundament eller „fyld“ i mellemstemmer. Satserne falder indenfor alle kategorier, fra det diverterende over diverse mellemformer til mere koncentrerede, strengere gennemarbejdede satser. Fjerdedelspulsen er uomtvistelig i dem alle, men i en del af dem spiller det overordnede halvnodependul mere eller mindre ind uden at svække fjerdedelene. De fleste udviser få fælles træk med *Messias*. Nærmest kommer 2. sats af concerto-grosso'en Op. 6 nr. 4 i a-mol fra 1739 (HWV 322), komponeret to år før *Messias*:

1. *Tema* 4 takter med ledetonetrille sluttende med ottendedelskæde (som *Messias*). Kadenceformlen eks. 3a danner temaets første toner og anvendes i satsen

med samme funktion som i *Messias*.

2. *Mellemspil* dialogiske ottendedelspartier over eks. 3a.

3. *Kromatisk basopgang* her i fjerdedele (t. 70 og 93). Kæden er dobbelt så lang som i *Messias*, men 2. halvdel svarer både i harmonik og tonalitet til *Messias*.

4. *Harmoniskifte* på fjerdedelene.

For en fjerdedelssats taler både de markerede fjerdedele i t. 6, den vægtige kromatiske opgang, samt at harmoniskifterne falder på fjerdedelene. Kæden af ottendedele i temaets slutning er heller ikke nogen letløbende affære med de mange spring. Trillen i begge satsers tema må også formodes at skulle give ledetonen en vis vægt. Endelig er, som i *Messias*, alle stemmer (også bassen) involveret i det tematiske arbejde.

Sammenholder man *Messias*-satsens eksposition med ekspositionen i Op. 6 nr. 4, hvor man begge steder finder ottendedelsfigurer sammenkædet med kadenceformlen eks. 3a, er man tilbøjelig til at spille begge satser ens, hvilket peger i retning af at opfatte *Messias*-satsen som en fjerdelssats.

På baggrund af det ovenfor sagte, mener jeg, at *Messias*-satsen skal placeres på vippen mellem en händelsk fjerdelssats og en bachsk halvnodesats. I konstruktionen omkring temacitaterne ligner den Händel, og i mellemspil og øvrige udvikling ligner den Bach. I sidstenævnte halvnodestyrede konstruktion passer punkterne b og c (s. 37) fint ind. Som dirigent kan man så vælge at slå fjerdedele (med megen vægt på halvnoden) eller halve (med omhu for fjerdelene).

Mens intet hidtil har peget imod en opfattelse af satsen som „rigtig“ alla breve, synes satsens *figurationer* (pkt. d, s. 37) ved en overfladisk betragtning at tale for det. Figurationernes motiv er afledt af temaets sidste fire ottendedele, og de optræder i lange kæder, som til forveksling ligner de diverterende instrumentalkoncerter virtuose passager, som vi kender dem fra Vivaldi og Händel. På baggrund af hvad der i det foregående er sagt om *Messias*-satsens stilistiske placering, tror jeg imidlertid ikke på, at disse kæder har denne diverterende funktion her. De består kun af dette ene motiv, som i stadig, koncentreret gentagelse er med til at opbygge satsens spændinger (eks. 5). De er en del af det satstekniske arbejde, som vi også møder det i Bachs orgelværker (f.eks. fuga i g-mol, BWV 576, t. 8f). Figurens lighed med de tilsvarende i instrumentalkoncerterne er efter min mening ikke nok til at opfatte satsen som „rigtig“ alla breve. Det er imod stykkets karakter. I øvrigt har satsen heller ikke nogen gående eller luntende bas, som ellers er typisk for mange af de „rigtige“ alla breve-satser, og jeg kan ikke se noget belæg for at tvinge en sådan grundrytme ned over den.

Skal man besvare det side 37 stillede spørgsmål, må man nok sige, at en rolig alla breve-opfattelse, som ved nogle af Bachs orgelfugaer i mellemgruppen, kan forsvares.

III Taktsammentrækning

Vil man have *Messias*-satsen til at lyde som en barok-allegro med sekstendedele i 4/4, må det ske ved taktsammentrækning (eks. 1 og 5). Nu er det få baroksatser i

alla breve af mellemtypen, der ved nøjere eftersyn „går op“ i dobbelt takt. Det er mest „rigtige“ alla breve- og 2/4-satser, specielt i finaler. *Messias*-satsen ser imidlertid lovende ud med et lige antal takter (bortset fra slutakkorden). Temaet er ligefrem oplagt med sin stigning gennem ledetone op til subdominanten på 1 i anden takt (eks. 1), og den omstændighed har sikkert også fristet de moderne fortolkere.

Alt går gnidningsløst i ekspositionen (t. 1-27). Men dirigerer vi videre, får vi omvendt slag i forhold til Händels periodedannelser. Det påvirker den vægtige basopgang:

Eks. 4

e-mol D S (D) pD D T Orgelp.
 =G-dur S₆ D₆ T Sp T₆ Sp D

En sådan opspænding omtales hos Quantz som værende af særlig vigtighed og bør derfor spilles med holdning og med mere styrke og kraft end andre noder (XVII 2 § 14, fig. 27). I dette tilfælde fortsætter opspændingen diatonisk i parallel-tonearten op til et dominant-orgelpunkt. Dens vægt understøttes yderligere af, at begyndelsestonerne i de tre første takter tilsammen danner en treklang.

Eks. 5

25 27 *krom. basopgang* 29
Kad. 1 *skævt metrum*

31 33 35
Kad. 3

37 39 41 43
Tema *Kad. 3*

Som det ses i eks. 5 (nederst forrige side) t. 27 (noteret som eks. 1) skubbes denne vigtige opgang hen på de mindre betonedede slag i taktens anden halvdel, og nogle inferiøre harmoniske funktioner rykker op på de vigtigste pladser efter nedslaget. Det samme gælder temaindsatsen t. 37 (38), som får sit toppunkt på subdominanten placeret på et mindre betonet taktslag t. 39 (40). Orgelpunkterne falder på 3 i stedet for på 1, og det samme gør kadencerne. Endelig hugges Händels totaktskonstruktioner over på midten af nedslagene.⁷

At begyndelsen og slutningen går så fint op, har måske fået nogle dirigenter til at overse, at de har slået mod metrummet i 52 af satsens 85 takter. Specielt hvis deres tempo har været så hurtigt, at det ikke har tilladt dem at gå i dybden med detailler. Selvfølgelig er der mange gode musikere, som har en klar fornemmelse af satsens konstruktion, og som forstår at bringe den til udtryk trods et evt. omvendt slag.

Slår man ned efter Händels egne taktstreger, kommer man ikke slagteknisk på gale veje. Jeg skal dog ikke afvise, at satsen kan få god sammenhæng ved, at man slår 4 halve. Blot skal man så nøjes med at slå to slag i t. 27 og 78 (og – måske – dele t. 68-73 op i to stortakter med 6 halvnodeslag i hver).

Det behøver imidlertid ikke at betyde en udførelse som hurtig „rigtig“ alla breve, men kan også lade sig gøre i en roligere alla breve af mellemtypen.

IV Tempo

Hvad angår *Messias*-satsens tempo mener jeg, at kommer man op over halvnode = ca. 85, kan man vanskeligt undgå at udføre satsen som en „rigtig“ alla breve, og da jeg i det foregående mener at have afvist denne mulighed, må jeg lede efter et passende tempo længere nede på skalaen.

Händels tempoangivelse er allegro moderato, som hos Quantz (sammen med allegro ma non troppo) henføres til allegretto-kategorien (XVII 2 § 26). Vælger vi (som de moderne) at betragte *Messias*-fugaen som en decideret alla breve-sats og følger Quantz's tempoangivelse for en allegretto i alla breve, får vi halvnode = 80 (fjerdedel = 160). Det virker hurtigt, men ikke så hurtigt som i de modernes udgaver. Ser vi derimod på de satser, hvor Händel ellers har anvendt moderato eller ma non troppo (HWV 67, 316, 324 og 386), er de alle typiske fjerdedelssatser med ottendedelen som hurtigste node. Et forsøg på at spille dem i fjerdedel = 160 giver et grotesk hurtigt og umuligt resultat, og spiller vi efter Quantz's allegretto-anvisning i fjerdedelssatser med sekstendedele (fjerdedel = 80) bliver det for langsomt. Der må gælde en anden regel for satser i 4/4 med ottendedelen som hurtigste node.

7. Som det ses af skemaet s. 36 er taktstregerne for neden forlænget, så de markerer en dobbelttakt. I de perioder, hvor motividannelsen ændres metrisk i forhold hertil (t. 28-79), er der yderligere markeret dobbelttaktstreger for oven.

Quantz omtaler en modereret allegro halvnote = 60, fjerdedel = 120 som en mellemstation mellem allegro assai og allegretto (XVII 7, § 51).⁸ Den er beregnet på sekstendedelssatser, men kan måske bruges som udgangspunkt for vor diskussion, idet den anvendt på ottendedelssatser hverken virker for langsom eller for hurtig.

Der er stor lighed mellem tempoangivelserne i *Messias* og i Op. 6 nr. 6, 2. sats HWV 324 (efter overvejelser foretrak Händel som sagt 'moderato' i *Messias*, mens 'giusto' sejrede over 'ma non troppo' i Op. 6 nr. 6).⁹ Op. 6 nr. 6 er en oplagt fjerdedelssats med markerede fjerdedele i temaets første takter, og jeg vil mene at fjerdedel = 120 er absolut i overkanten. Tager vi den side 38-39 omtalte Op. 6 nr. 4 (allegro), som også er en fjerdedelssats, føles fjerdedel = 120 måske i underkanten.

Betrager vi *Messias*-ouverturen som værende i nærheden af en fjerdelssats, får vi nok et minimumstempo på fjerdedel = 120. Nu lader *Messias*-satsen sig jo, i modsætning til de to andre, spille i et langt hurtigere tempo. Side 38 sammenlignede vi den med Bachs orgelfuga i c-mol (BWV 537). I den anledning har jeg konsulteret flere organister af forskellige årgange om deres tempo i dette stykke. Resultatet blev halvnote = 60 (3); 63 (1); 66 (3); 72 (1); 75 (1); og 80 (1). Med sammenligningen med Händels Op. 6, nr. 4 in mente er jeg tilbøjelig til at foretrække et sted i tresserne for *Messias*-satsen svarende til, hvad flertallet peger på for Bach-fugaens vedkommende. Musik skal ikke levendegøres ved hastighed, men gennem artikulation.

Leder vi efter Händels eget tempo, synes opgaven umulig. Nogen hjælp kan vi måske få i Jens Peter Larsens artikel *Handelian Tempoproblems and Messiah*.¹⁰ Her bringes bl.a. en oversigt over metronomangivelser i *Messias* mellem 1784 og 1940. Overturefugaen udviser overalt fjerdedelstempo mellem 112 og 126 (langsomst i forrige århundrede). Tager vi en mellemproportional mellem disse får vi et gennemsnitstempo på fjerdedel = 120. Alle disse angivelser er *rolige* og har været det siden monsteropførelsen i Westminster Abbey i 1784.

Desværre ser det ikke ud til, at Händel selv har beskrevet varigheden af *Messias*. Det har han imidlertid gjort for *Salomos* vedkommende, og her er han i gennemsnit ca. 1/5 hurtigere end en beregning, som Jens Peter Larsen med anvendelse af et dengang rimeligt tempo foretog i midten af vort århundrede. Nu ved vi ikke, om Händel ville have været ligeså hurtig i et alvorligt oratorium af „Anthem-typen“ som *Messias*. Men prøver vi alligevel at overføre tendensen fra *Salomo* til *Messias*, får vi et ouverture-tempo på fjerdedel = 144 (halvnote = 72), hvilket ligger indenfor de forslag, der er angivet ved Bachs c-mol-fuga.

En sådan statistik må jo tages med det allerstørste forbehold. Vi kan måske ane en tendens, men ikke udlede Händels tempo i de enkelte numre. Hans tempo i ouverture-fugaen kan have været såvel roligere som hurtigere end det an-

8. Jvf. Thurston Dart: *The Interpretation of Music*, London 1954, s. 98.

9. *Halle-udg.* (se note 1) Serie IV, bd. 14, kritisk beretning s. 41.

10. *American Choral Review*, XIV, 1 (1972).

førte. Metronomangivelsen for den indledende Grave i 1784 er fjerdedel = 60. Det passer godt til Quantz's ord om, at en Grave skal spilles „etwas erhaben und lebhaft“ (XIV § 17), og muligvis svarer det til Händels eget tempo. Spilles satsen hurtigere er det 'erhabene' i fare for at forsvinde.

Til slut skal det siges, at det selvfølgelig er op til den enkelte dirigent, hvor han udfra sin personlige kunstneriske fornemmelse vil placere *Messias*-ouverturen tempo. Men jeg håber, det vil falde indenfor de rammer, der er anført i det foregående. En smuk måde, på hvilken man kunne virkeliggøre en opfattelse af ouverturen som en sammenhængende helhed, kunne være at sammenfatte hele stykket under en fælles puls: Grave, fjerdedel = 60 – Allegro, halvnote = 60. Men et så roligt tempo vil det nok være svært for nutidens dirigenter, publikum og måske Händel i hans grav at acceptere.

SUMMARY:

Concerning the performance of the Allegro in Händel's overture to the Messiah

This article discusses tempo and character in the Allegro of Händel's overture to the *Messiah*. Although many modern interpretations have tended to identify this music as being in the style of an amusing concerto grosso movement, the present author proposes a slower, more serious performance of the movement. An analysis of the work's structure and a comparison of this piece with other movements by Händel (HWV 322 and 324) and a Bach organ fugue (BWV 537) are used to substantiate this theory.

Translated by Anna H. Harwell