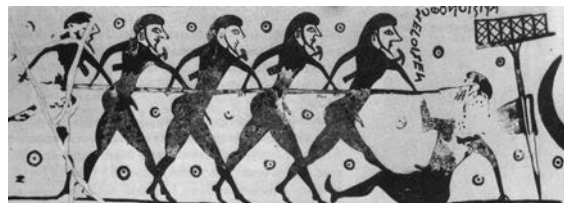


Pastorale metamorfoser

Händel - og Theokrit/Ovids 'Polyfemos & Galatea'-motiv

Palimpsest – intertekstualitet – transposisjon

Repetisjoner, omforminger og nyskrivninger av litterære motiv, verk, formspråk og generer utgjør én sentrallinje i den vestlige litterære tradisjon som den samtidig er med på å konstituere. Slike ”gjenskrivende” former for kunstverk - eller palimpsester - har stått mer eller mindre sentralt i forskjellige land og kulturepoker, men oldtidens greske og bibelske basistekster har alltid vært sentrale i den europeiske gjenskrivningstradisjonen i litteratur og kunst. Det motivet som skal behandles her, tilhører den første av disse sammenhengene: den klassiske greske litteraturen. Nærmere bestemt dreier det seg om den enøyde kjempen Polyfemos, sønn av havguden Poseidon (Neptun). I sin eldste versjon (9. sang av det yngste homeriske epos *Odysseen*) er han en primitiv, litt enfoldig gjeter og øyboer. Men han er også et skrekkinngytende og menneskeetende uhyre som ”den rådsnare helt Odyssevs” og hans følge fanges av, deretter blinder og til slutt flykter unna på sitt skip.



Vasemaleri fra gresk-klassisk tid som viser den høy-dramatiske scenen i *Odysseen* der Odyssevs og hans menn stikker ut den sovende Polyfemos' øye med spissen på en glødende trestamme.

I sin bok *Palimpsestes*¹ (Palimpsester) behandler Gérard Genette en rekke konkrete gjenskrivningstradisjoner av forskjellig slag ned gjennom den europeiske litteraturhistorien, som dermed også selv blir nyskrevet som genre. I et lengre introduksjonskapittel omtaler han de generelle og prinsipielle formene for gjenskrivning som har vært anvendt, og gir dem egne typebetegnelser. Selve fenomenet gjenskrivning kaller han *transtekstualitet*, som inndeles i to hovedtyper: *arketekstualitet* (gjenskrivning av mer generelle temaområder, generer og formspråkskjema) og *intertekstualitet* (gjenskrivning av konkrete enkeltmotiver og enkeltverk).² Videre mener Genette at litterære

gjenskrivninger (palimpsester) kan variere langs to akser: *regimet* (eller holdningen i palimpsesten) og *registeret* (eller stemningen i den). Slik vil regimet kunne bevege seg fra en nøyaktig, forseggjort *imitasjon*, i retning av en friere, mer kreativ *transformasjon*. Registeret vil på sin side kunne gli fra det seriøst høytidelige, over det ludisk uhøytidelige mot å bli ironisk forvrengende. Setter man regime og register sammen vil man dermed kunne tenke seg seks mer prinsipielle former for palimpsester: **transposisjon** (seriøs transformasjon), **parodi** (lekende transformasjon), **travesti** (ironisk transformasjon) – og ”**falskneri**” (seriøs imitasjon/repetisjon), **pastisj** (lekende imitasjon) og **overdrivelse** (ironisk imitasjon). Genette understreker at grensene mellom disse kategoriene er flytende og at lengre enkeltverk vil kunne bevege seg mellom dem. Det er noe hans konkrete gjennomganger i resten av denne boken (og i et par andre) til fulle demonstrerer.³

Vårt transtekstuelle emne her er *intertekstuell* i Genettes forstand; det vedrører ett konkret enkeltmotiv (Polyfemos- og Galatea-motivet). Videre dreier det seg om *transformasjoner* av dette emnet, som i sitt register har en seriøs stemning (*transposisjoner*), med en forsiktig, men merkbar dreining i retning det lekende (*parodien*) i sine senere stadier. Som nevnt finner man den eldste versjonen av kjempen Polyfemos allerede hos Homer. Imidlertid er det ikke denne enkle urvarianten av ham vi skal konsentrere oss om her. Det var heller ikke han som ble omtalt i enkelte hellenistiske dikt eller som vakte interesse i ettertid. Den Polyfemos-figuren som ble utsatt for palimpsestiske transformasjoner hos senere tiders forfattere og kunstnere finner man først og fremst hos Theokrit, i hans *Idyller* fra ca. 300 f. Kr. Det innebærer at motivet har undergått en vesentlig genreforandring fra heltepos til *pastorale* (hyrdedikt). Fra Homer til Theokrit er det også foretatt store endringer i selve Polyfemos-skikkelsen, slik at det kan diskuteres om det i det hele tatt er snakk om en palimpsest - og i hvert fall om dette er en transformasjon av et konkret enkeltmotiv. Alt som hos Theokrit gjenstår av det homeriske ”uhyret”, er (foruten navnet) at han er enslig øyboer, enøyd kjempe og også ellers har et uskjønt utseende - samt at han er gjeter/jordbruker. Men når det gjelder følelser, holdninger og væremåte, dreier dette seg om en ganske annen persontype. I de senere transposisjonene av Polyfemos-motivet er det nettopp disse nye og annerledes trekkene

hos kjempen som har stått i fokus, selv om også den rasende, utagerende kyklopen stedvis får et ansikt.



Pastoralens primærsted var helt fra starten av Arkadia, et frodig, isolert landskap i det indre av Peloponnes. Nicolas Poussins maleri Et in Arcadia ego (1630-tallet) viser hvordan ettertiden kom til å forestille seg dette idylliserte landskapet og dets innvånere. I vår sammenheng er det et ekstrapoeng at hyrdene åpenbart har funnet en gammel gravinnskrift som de prøver å tolke og forstå.

Theokrit, *Idyller* nr. 11: ”Kyklopen”

De 30 korttekstene som vanligvis innregnes blant Theokrits idyller (eller pastoraler) er svært forskjellige både i uttrykk og innhold. Mens noen av dem ligger nært det lyriske diktets språk- og temaverden, er andre gitt dramatisk form med lengre replikkvekslinger, mens andre igjen har markante trekk fra fortellingstradisjonens forskjellige delgener. Dersom noe kan sies å være felles for dem, måtte det - foruten korttekstformen - være at deres motiver primært er hentet fra gjeter- og landlivets verden og at kjærligheten er et fremtredende tema. Således har flere av de konkrete, navngitte hyrdene som forekommer i disse tekstene - som for eksempel Daphnis, Thyrsis, Amaryllis, Corydon og Hylas - blitt hovedfigurer også i den senere pastorale kjærlighetslitteraturens verker.⁴ Det er tilfelle også for de to personene som omhandles i tekst nr. 11: Polyfemos og Galatea.

Theokrits tekst er inndelt i to; en kortere, oppdelt rammefortelling som omtaler kjempen Polyfemos (i vår utgave de innledende atten linjene og de to avsluttende), og en lengre, mellomliggende hovedsekvens som er Polyfemos’ egen sang.⁵ Den siste er mer

lyrisk enn rammefortellingen, som er de-skriptiv, saksopplysende og lett belærende i formen. Fra starten av er det en anonym forteller som tar ordet som fortellingens "jeg", og som henvender seg til et navngitt "du", doktoren og poeten Nicias. Begge disse sidene ved Nicias er foranledning for fortellerens innledende påstand: "there can be no remedy for love" - "Except the Muses". Her fremmes et syn på den erotiske kjærligheten som kom til å bli gjennomgående i pastoral kjærlighetslitteratur: den er en *sykdom* som selv ikke leger kan hele, og som det ikke finnes noe effektivt medikament mot - bortsett fra Musene, dvs. diktingen og sangen. Den påstanden gjentas i ny versjon i rammefortellingens to avsluttende linjer: "So Polyp-hemus shepherded his love by singing / And found more relief than if he had paid out gold."

Det er altså kjempen Polyfemos' *kjærlighet* som er denne fortellingens tema, og ikke lenger hans villskap og voldsferd. Rett nok betegnes han fremdeles som fortellerens noe "enkle" landsmann, men i den fortiden da han levde, var det hans ulykkelige kjærlighet til havnymfen Galatea som kom til å prege hans liv og virke. Denne besettelsen skildrer fortelleren som kjempens *galskap*. Det innebar at kjærlighetssyken - eller "pilen fra Kypri" (dvs. fra kjærlighetsgudinnen Afrodites kogger) - påvirket ikke bare hans følelser, men også hans evne til å tenke klart og handle rasjonelt. Forvirret og til slutt ganske paralyisert sviktet han sin beitende hjord og lot arbeidet med jorden og dens produkter forfalle - bare for å sitte høyt hevet på en klippe og syng sine triste kjærlighetssanger utover havet; den fraværende Galateas element. Det er tilsynelatende for at Nicias, doktoren og poeten, skal lære noe om den fatale erotiske kjærlighetens vanvidd at fortelleren, i tekstens hoved/midtdel, gjengir hele Polyfemos' sang om seg selv og sin besettelse.

Polyfemos åpner denne sangen med å rope ut et spørsmål til den fraværende havnymfen: "Galatea, why do you treat your lover harshly?" I fortsettelsen minnes han i lyriske vendinger først hennes vakre åsyn og grasiøse kropp som forfølger ham så vel i våken som i sovende tilstand, og deretter hvordan hun i sin tid kom til hans hjemsted sammen med hans mor, for å plukke orkideer på engene. Etter å ha innrømmet uskjønnheten ved sitt ene øye, sin flate nese og sine altfor store lepper minner han om de gleder produktene fra hans store fåreflokk og

den rike grøden fra de frodige markene ville kunne bli for den elskede, dersom hun ville behandle ham med større aktelse. Likeså prøver han å friste henne med de kjødelige gleder de to sammen ville kunne nyte ved sypressene under det snødekte fjellet Etnas topp, ved en av dets rislende bekker eller i en av dette landskapets fredfylte grotter. Det er grunn til å merke seg at handlingen i denne grunnteksten foregår ved vulkanen Etna på Sicilia, der fortelleren (som Theokrit selv) følgelig også hører hjemme (jf. Polyfemos som "my countryman").



Utsnitt fra Alexandre C. Guillemots maleri *Les Amours d'Acis et de Galatée* som viser den forsmådde, enøyde kyklopen Polyfemos på sin fjelltopp.

Men Galatea er altså fraværende, og Polyfemos forlater derfor sine fåfengte drømmer og beskriver isteden den *ilden* som raser i ham og truer med å fortære ham. Dersom han hadde hatt fiskeskjell på kroppen eller kunnet svømme, skulle han ha lesket seg i det avkjølende havet og samtidig funnet og hentet Galatea i hennes eget element. Deretter kunne de sammen ha tent en ny og livgivende form for ild i et landskap preget av harmoniske hyrdesysler og fredfylt jordbruk. Etter å ha anklaget sin mor for likegyldighet overfor hans lidelser roper han sin fortvilelse ut igjen: "Come up from the sea, Galatea" - men uten å få noe svar tilbake. Som avslutning på sin sang konstaterer han at denne sorgen tar sterkt på ham, og at han derfor er blitt avmagret. Han fastslår også at han er ved å miste forstanden, og at ingen lindring er mulig; selv ikke de pikene på landjorden som daglig roper til ham: "Shall I see you tonight?", men som hver gang avvises. Som man forstår, er det her ingen ting

igjen av den rasende, utagerende kyklopen fra Homer, men kun en sørgende, innadvendt og passivisert melankoliker. - Denne fortvilte, paralyserte tilstanden i kjærlighetsgalskapens vold er det altså rammefortellingens anoyne jeg-beretter har villet opplyse sin venn Nicias - doktoren og poeten - om. Imidlertid sies det ikke direkte at denne selv er på vei inn i den samme tilstanden, slik at teksten eventuelt kunne forståes som en klar advarsel eller et venneråd om å snu i tide.

Ovid, *Metamorfoser* bok 13

Hos Theokrit foregår det ingen egentlig, konkret metamorfose av den typen som senere trådte inn i denne motivverdenen, selv om både Polyfemos-figures overgang fra Homer til Theokrit, og også det som skjer med ham innenfor tekst nr. 11 i *Idyller*, trygt kan betegnes som både drastiske og skjellsettende forandringer (men knapt som forvandlinger). Når Polyfemos-motivet dukker frem igjen i den romerske litteraturen på Kristi tid, skjer imidlertid dette - noe det aktuelle verkets tittel, *Metamorfoser*, klart varsler om. Dette hovedverket av Ovid er meget omfattende, idet det behandler en lang rekke historier fra den greske mytologien og litteraturens verden, som det altså både gjenskriver og forandrer.⁶ Hele *Metamorfoser* er med andre ord et basalt palimpsestisk verk, som foretar forskjelligartede imitasjoner og transformasjoner av et stort og rikholdig gresk basismateriale. Siden verkets hovedtema også er diverse forvandlings- eller metamorfose-motiver, hvorav en rekke er av pastoral art, er det dobbelbestemt som nøkkeltekst i vår sammenheng her.

Det er i bok 13 av sin omfattende tekstsamling at Ovid gjenskriver det theokritske Polyfemos-motivet. Imidlertid dreier det seg heller ikke her om noen streng imitasjon, men om en transformasjon. Den er gjennomført innenfor det seriøse register, dvs. at det dreier seg om en *transposisjon*. Det innebærer at en rekke enkeltelementer er repeterte, gjenkjennelige størrelser, samtidig som andre er forandret eller helt nye. Med blant de første hører den forelskede men forsmådde kjempen Polyfemos selv, og hans kjærlighetsobjekt, den avvisende nymfen Galatea. Situasjonen dem imellom ligner også den man finner hos Theokrit, med kyklopen på sin fjelltopp og nymfen i skjul for sin forfølger. Kompositorisk er et sentralt likhetstrekk at kyklopens sang til Galatea legger beslag

på en vesentlig del av teksten (fire av åtte sider i vår utgave), og at sangen har en narrativ ramme som denne sangen er innskutt i. Endelig kan de innholdsmessige likhetene i Polyfemos' sang sies å være store sammenlignet med Theokrit, selv om dvelingen ved de gudene han forvalter og detaljrikdommen i skildringen av dem denne gang er langt større. Sangens konklusjon er også svært gjenkjennelig: "Now, Galatea, do raise your glistening head from the deep blue sea and come to my arms. Don't scorn the gifts that I offer."



Publius Ovidius Naso (43 f.Kr. - 18 e.Kr.) slik Léonard Gaultier forestilte seg ham som "romersk ridder" (kobberstikk ca. 1600). Ovid skrev flere betydelige verk innenfor forskjellige litterære genrer, men hans største og viktigste arbeid var uten tvil *Metamorfoser* (Forvandlingene) - til sammen 15 bind. Det er også her man finner hans gjenskrivning av grekernes Polyfemos og Galatea-motiv.

De klareste forskjellene fra Theokrit ligger i tekstens rammefortelling. Også hos Ovid har denne en manifestert forteller, en pregnant jeg-stemme med et budskap, som oppholder seg på markene under fjellet Etna. Men den er nå blitt Galateas egen, og hun henvender sin fortelling til ingen ringere enn Scylla, dvs. til det fryktede uhyret på Sicilia-siden av Messina-stredet som Odyssevs i sin tid med nød og neppe greide å passere forbi. Ovids forteller er seg denne mytisk-litterære forbindelsen bevisst, når hun siterer spåmannen Telemos' varsel for Polyfemos: "You are doomed to be robbed of that single eye on the front of your brow by a man called Ulysses" - dvs. at den sammenhengen med Ho-

mer som Theokrit ikke redegjør for, uttrykkes i klartekst. I fortsettelsen har Polyfemos likevel sitt øye intakt, noe som sannsynliggjør en plassering av hendelsesforløpet før Odyssevs' lange hjemferd fra Troja.

Det er som svar på et spørsmål fra Scylla, i Galateas dialog med dette monstret, at hun først gjør rede for sin egen genealogi: "But I, whose father is Nereus, whose mother is sea-green Doris, I who am blessed with a throng of sisters to guard me, have only escaped from the Cyclop's love at a grievous price!" Her redegjøres det ikke bare for Galateas spesielle tilknytning til havet og hennes posisjon som en av *nereidene*. Vi forstår også at Polyfemos' fremstøt mot henne er gjennomlevd og overstått, og at hennes fortelling om dem derfor er retrospektiv. I sine videre svar på Scyllas nysgjerrige spørsmål er det så at hun introduserer et helt nytt element i historien, som kom til å bli et varig innslag i alle senere utforminger av Polyfemos og Galatea-motivet:

'Faunus, a god of the countryside, had a son called Acis.
The child had been born to a nymph who was sprung by the river Symaethus, and gave the greatest of joy to both his father and mother, but joy even greater to me, as he was my only lover – a beautiful boy of sixteen, with the first smooth down on his cheeks!
While I kept sighing for him, I was chased night and day by the Cyclop.
If you asked me whether I hated the Cyclop more than I worshipped Acis, I couldn't give you an answer. My love and my loathing were equally balanced. O Venus, our mother, with what strong power you govern our hearts!

Hos Ovid er altså også Galatea rammet av pilen fra Kypris' kogger, og dermed får vårt utvalgte motiv en erotisk *trekantsituasjon* innlemmet som sitt sentrale element. Kjempen Polyfemos er ikke lenger bare avvist av nymfen; han har også fått en *rival*. Det betyr at *sjalusien* gjør sitt inntog i denne myteverdenen, og at kyklopens raseri og voldsferd kan gjenhentes som element - men innenfor en helt annen kontekst enn hos Homer. Med tanke på historiens avsluttende *metamorfose* (som tittelen på Ovids verk lover oss)

er det verdt å merke seg at den unge Acis er sønn av en elvenymfe (av elven Symaethus' slekt), og at rennende vann derfor kan kalles hans rette element. Metamorfosen inntrer etter at den sjalu, rasende Polyfemos ikke kan tåle de to elskendes omfavnelser lenger, og derfor tyr til vold: "The Cyclop followed him close, then wrenched a part of the mountain away from its side, and hurled it at Acis. Although his rival was only struck by the edge of the rock, it crushed him completely." Acis' død under klippeblokken, og den påfølgende metamorfosen som Galatea som havnymfe utvirker etter å ha flyktet ut i sitt rette element (havet), ble det sentrale hendelseselementet i alle senere utforminger av dette motivet. Beskrivelsen av denne forvandlingen gjengis her i sin første, ovidske versjon:

A trickle of crimson blood was flowing from under the boulder,
but after a little while the redness started to vanish.
First it turned to the muddy brown of a swollen torrent,
then slowly it cleared completely.
That moment I touched the rock and it gaped wide open.
A tall green seed shot up from the crack;
the hollow mouth of the opening rang with the roar of cascading water;
and wonder of wonders, there suddenly rose waist-high
a youth with horns on his brow, which were wreathed in a garland of rushes.
The youth was Acis, except he was taller and all of his face
was the colour of dark sea-green. But even so it was Acis,
transformed to a river whose course has retained his original name.

Dette kombinerte døds-, gjenvekkelses- og forvandlingsmotivet hos Ovid kom - som ett av mange lignende - til å fascinere kunstnere og litterater fra langt senere århundrer, med en rekke storverker som resultat. Epokebetegnelser som *renessanse* (gjenfødelse) og *klassisisme* (det ny-klassiske) er varsler om at litteraturen og kunsten i de angjeldende århundrene (1500-, 1600- og 1700-tallet) har et allment palimpsestisk preg. I denne perioden ble det meste av antikkens gresk-romerske litteratur ikke bare gjenoppdaget, men etter hvert også gjen- og nyskrevet i en rekke varianter. Transtekstualiteten kan dermed sies

å ha vært et dominant fenomen i hele denne epokens litterære liv, slik også kunsten i det store og hele var preget av en generell imitasjons- og transformasjonspraksis. Den foregikk over både genrenes og kunsternes grenser, noe som også gjaldt hovedmotivene hos Theokrit og Ovid, der historien om Polyfemos, Galatea og Acis ble et av de mest anvendte. Både denne og andre pastorale kjærlighetshistorier fra antikken fikk i disse århundrene et nytt liv på *scenen*, i de forskjellige *musikkdramatiske* genrene som ble utviklet, særlig i Italia. I fortsettelsen her skal vi se på to slike eksempler, som komponisten George Friedrich Händel med ti års mellomrom skapte over først en italiensk- og deretter en engelskspråklig libretto.



På 1500-, 1600- og 1700-tallet var forestillingene om det idylliske Arkadia et gjengangermotiv i litteraturen og kunsten - i dets originalversjon så vel som i transponerte, mer nasjonale varianter. På denne samtidsillustrasjonen til Honoré d'Urfés 6000 sider lange pastoralroman *L'Astrée/Astreas* saga (1607-28) ser man hvordan en tegner fra senrenessansen forestilte seg hyrdene i det franske Arkadia, fjellandskapet Forez vest for Lyon, der romanens primærhandlinger fra tidlig middelalder også utspilles. "Spionen bak busken" som overhører de to elskedes fortrolige samtaler, ble et 'obligatorisk' genreinnslag.

Aci, Galatea e Polifemo (1708)

Det var etter mange års utdanning i hjemlandet Tyskland - og en praksisperiode som fiolinist, cembalist og snart også som musikkdramatiker ved teateret i Hamburg - at Händel i 1706 foretok sin store ungdomsreise til Italia. Det gjorde han med den hensikt å lære mer av mestrene i det som var den europeiske musikkdramatikkens opprinnelige hjemland og hovedland i samtiden. Dette oppholdet, som kom til å strekke seg over nesten fem år, brakte ham i kontakt med sentrilmiljøene og hovedfigurene både i Venezias, Firenzes og Romas musikk- og teaterliv, der han etter hvert også selv skapte verker i den italienske stil og ble en høyt respektert cembalist/dirigent og komponist.



Samtidsmaleri av en ung, uhøytidelig Händel som også er ganske uvørent kledd og uten pudderparykk. På William Hogarths portrett er kroppsholdningen og ansiktsuttrykket poserende og klesdrakten mer formell, men parykken glimrer fremdeles med sitt fravær.

Det var under et opphold i Napoli sommeren 1708 at Händel skrev musikken til *Aci, Galatea e Polifemo*, til en libretto av denne byens populærforfatter Nicola Giuvo.⁷ Det var et bestillingsverk i anledning hertugen av Alvito, Tolemeo Gallios bryllup med fyrsten av Monte-Milettos datter, Beatrice Sanseverino. Denne begivenheten fant sted 19. juli, og selv om kunnskapen om verkets førstefremførelse er svært mangelfull, har man antatt at det inngikk i de alminnelige festlighetene som utspant seg rundt denne begivenheten, med flere arrangementer i og ved hertugens eget palass. I sin overleverte form er verket betegnet som en *cantata a tre*, dvs. som en sanglig-musikalsk fremførelse for tre stemmer og orkester. Anledningen tatt i betraktning, var nok lokalet vakkert utsmykket og sangerne pyntet i feststemte kostymer. Men noen full iscenesettelse i et teaterlokale, med kulisser, rekvisitter osv., har det neppe vært snakk om. Korpartier forekommer heller ikke, men man kan anta at orkesteret har hatt en viss størrelse og innbefattet de vanligste instrumentgruppene (strykere som fiolin og bratsj, tre- og messingblåsere som obo, fløyte og trompet, og kanskje noen lettere slaginstrumenter). Man ser for seg flere instrumenter på hver stemme og et relativt fyldig *basso continuo*-ensemble (foruten cembalo/orgelpositiv og teorbe kanskje en fagott, samt cello og kontrabass). Der har nok den allerede selvbevisste Händel sørget for å ruve som kombinert komponist, cembalist og dirigent.

Teksten består av 14 arier, 1 duett, 3 tersetter, 2 accompagnatoer og 18 mellomliggende resitativpartier av kortere og lengre omfang - til sammen 38 avmerkede enkeltinnslag. Alt i alt må dette betegnes som en komposisjon av betydelig omfang innenfor sin semi-dramatiske genre (den verdslige kantaten), og dermed antakelig også som et hovedinnslag i bryllupsfestlighetene. Det er ikke kjent hvem de tre sangerne var, men arienes sangtekniske utfordringer tilsier at de må ha vært vel skolerte og rutinerne - sannsynligvis en kastrat (Aci), en sopran (Galatea) og en bass (Polyfemo). Da det er lite trolig at hertugen selv rådde over et helt orkester, kan det antas at de relativt tallrike musikerne hovedsakelig har vært lokale krefter som var innleid for anledningen.

Ut fra kantatebetegnelsen kan det altså sluttes at fremførelsen ikke har innebåret noen egentlig iscenesettelse, og det forklarer viktige sider ved teksten. Generelt kan den betegnes som billedrik, deskriptiv og i par-

tier også som narrativ. Det betyr at naturomgivelsene både på land og i havet utmales i relativt stor detaljrikdom så vel i resitativene som i ariene. Videre innebærer det at også de fysiske handlinger og hendelser personene foretar eller involveres i, *omtales* så å si i det øyeblikk de må tenkes å foregå. Når dette jevnlig gis plass i teksten, skyldes det selvsagt at publikum ikke kunne se noe av dette med egne øyne, og at det derfor måtte levedegjøres på annet vis. Ved et par anledninger forflyttes også talende (syngende) enkeltpersoner relativt raskt mellom geografiske steder med en viss avstand, hvoretter en rask tilbakevending foretas - uten at kontakten og sangdialogen mellom dem avbrytes i et sannsynliggjørende tidsrom. Ved en iscenesettelse ville slike hendelser ha krevd scene- og kulisseskipper. Og med bruk av tidens forførende scenemaskiner ville selvsagt alle tekstbeskrivelser av slike forandringer vært overflødige.⁸



Utsnitt fra Alexandre C. Guillemots tidlig-romantiske maleri som viser det unge kjærlighetsparet i syppresslunden, før kyklopens fremstøt mot deres lykke foretas.

Kantatens handling må absolutt betegnes som dramatisk, med flere spennende konfrontasjonsscener i et relativt voldsomt språkuttrykk, og med et par intensive kriser og omslag innlagt underveis. Det kan fastslås at den sanglig-musikalske form Händel har gitt denne type innslag (og også de fleste andre) er vel tilpasset Giuvos ofte billedrike, uttrykksfulle og lett melodramatiske tekst. Forestillingens samlede kunstuttrykk kan betegnes som både innlevende og ildfullt, og var dermed i tråd med den unge, engasjerte "sakseren" (*il Sassone*) Händels tilbedelse

av "alt italiensk". Verket åpner *in medias res* med en duett mellom kjærlighetsparet Aci og Galatea. Verken av overlevert partitur- eller libretto-materiale fremgår det om forestillingen hadde noen egen ouvertyre (noe som absolutt kan ha vært tilfelle, men som også ville vært unødvendig dersom kantaten inngikk i en større helhet der en ouvertyre allerede var fremført).

Både i den lyriske åpningsduetten mellom de to elskende (Aci og Galatea) og i deres påfølgende resitativ skildres detaljene i den harmoniske, fredfylte naturen som omgir dem på alle kanter - men dessverre er deres egen stemning ikke lenger i pakt med denne idyllen. Galatea klager over den forfølgelse hun har vært utsatt for av kjempen Polyfemo, som allerede også har rettet sjalu trusler mot sin rival Aci. Aci oppsummerer i arien "What will jealousy not do ..." ⁹ hva denne primitive, ødeleggende kraften i kjærligheten kan forårsake - et tidlig varsel om kantatens videre handlingsforløp. Straks etter gjør kjempens sin fysiske inntreden i idyllen med bulder og brak, dramatisk beskrevet i Galateas resitativ (i.e. som livfull erstatning for det manglende scenebildet) ¹⁰:

Alas! From the eternal shadows
the wicked giant must be
emerging into the daylight.
Now the monstrous suitor,
pricked with jealousy, makes the gates
of his gloomy lair creak,
and at his lustful cries
my heart, but weakly armed
for the encounter with his cruel eye,
seems to hear the howl of ravenous Scylla.

Beskrivelsen av denne dramatiske entreen skjer i en voldsom musikalsk form med tung generalbass og fremtredende trompeter. Det fryktingytende inntrykket underbygges i kjempens første allegro-arie ("I seem to hear around me ...") ¹¹,

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

Galatea og Acis' påfølgende arier - også i markante allegro-former - uttrykker deres avsky for og faste motstand mot Polyfemo og hans trusler mot deres lykke (hhv. "Though thunder cracks and the heaven blaze ..." og "If the serpent does not fear ..." ¹²). Det gestaltes en serie åpne, kompromissløse

konfrontasjoner der kjempens erotiske vellyst og groteske trusler settes i grell kontrast til de elskendes høviske følelser, stødige ro og avklarte, vedholdte kjærlighet. Konflikten detaljer og nyanser utmales i de omkringliggende resitativene, som understreker denne fastheten (*constance*). Den står i motsetning til Polyfemos påfølgende labilitet og brå følelsesomslag (*inconstance*) - jf. den såre, melankolske og avviste beilerens klage i andante-form ("The river rushes to the stormy sea ..." ¹³) og hans etterfølgende frustrasjonsforsøk på å omfavne Galatea med makt. Mot kjempens rent fysiske styrke kan de elskendes kjærlighet intet formå, og Galateas eneste mulighet til å unnsnippe Polyfemos overgrep blir derfor den tilflukt hun som havnymfe og datter av sjøguden Nereus har i havets dyp (hun er altså fremdeles en av nereidene): "Since heaven now decrees / that I must leave you, oh my love, / I cast myself into the arms of Nereus." ¹⁴ Selv om hun og Aci fra hvert sitt element (hav og land) fremdeles kan synge til hverandre om sin kjærlighet - til kjempens forbitrelse og raseri - er de altså fra nå av fysisk adskilt fra hverandre.



Et in Arkadia ego var ikke Nicolas Poussins eneste verk med antikt pastoraletema. Hans versjon av vårt motiv, *Acis et Galatée*, er typisk for barokkens behandling av slike emner i malekunsten.

Med Galatea forsvunnet og i frustrasjon over dette faktum trekker Polyfemo seg ut av idyllen. Først etter en stund fremtrer han på toppen av fjellet, der han i arien "In darkness and fear ..." ¹⁵ fastslår sitt eget nederlag overfor Galatea, og ser i øynene at han i livet aldri mer vil kunne finne fred eller glede. Tross de to elskendes fysiske adskillelse har kjempens vellyst og overgrepforsøk ikke kunnet rokke ved deres høviske, tidløse form for kjærlighet. I sin avmakt ser han ingen annen utvei enn å rette sin vrede mot den

misunnelsesverdige Aci, som han nå hater dypt og inderlig. Galateas trøstende arie fra det fjerne til den triste Aci ("If you love me, dearest ..."16) nører opp under dette hatet og får Polyfemo til å ta sin fatale beslutning: "I shall hurl a massive boulder / upon the guilty man (...)". Til tordenrullende musikk roper deretter Aci ut sin dødsklage under stenen, til livet forlater ham: "My soul pours out with my blood, / my heart-beat slows. / My life is fading fast, subdued / by brutal violence."17

Kantaten dveler i avslutningen ved denne tilstanden, der Polyfemo først roper ut sin moraliserende triumftale om hva som skjer den som forvolder Neptun-sønners lidelser og overlast. Galateas stemme fra havet viser likevel at han intet har vunnet; hun vil forakte og hate ham for alltid for hans "unaturlige", vellystige kjærlighet og særlig hans voldsdåd. Og Polyfemo får i sannhet erfare at både farsguddommen og selveste allnaturen står ham imot i dette stykket, når det er han selv som i resitativform må beskrive den *metamorfosen* som kroner avslutningen18:

Stay! But already Neptune
gathers her into his weed-wrapped arms
in the sea, and clasps her to his breast.
Fool! But what is this?
Acis, dissolved into a stream,
is following his beloved, murmuring
this sorrowful complaint:

Kjempens endelige ydmykelse blir så det som følger etter kolon i sitatet, nemlig fremførelsen av den sangen Aci (som elv) til evig tid skal synges om den forening mellom den rislende elven (Aci) og havvannet (Galatea) som naturlovene selv har innsatt som de eneste 'naturlige', og som overvinne alle jordiske forsøk på å overtrumfe dem, det være seg fra kjemper eller mennesker. - Man får håpe at kjærligheten hos hertugen av Alvito og hans nytilkomne hustru var av samme slag, og at de derfor satte pris på denne konklusjonen på sin festkantate19: "The goals of those who truly love / are faithful love, pure constancy. / For though delight may be withheld, / hope will last forever." Og hvem vet; kanskje fant de også tid til å besøke det nærliggende Sicilia på sin bryllupsreise, slik at de ved selvsyn kunne beskue den urolige toppen på vulkanen Etna (den rastløst slumrende Polyfemos), den idyllisk klukkende elven Aci som fremdeles renner der, og det vakre havstykket (Galatea) ikke langt fra det antatte Skylla, der denne elven forener seg

med sjøen.

Acis and Galatea (1718)

Det var etter sitt lange Italia-opphold, ved tilbakekomsten til hjemlandet i 1711, at Händel opptok sitt virke i den stillingen han var tilsatt i året før - som kapellmester og komponist ved kurfyrsten av Hannovers relativt beskjedne hoff. Den situasjonen ble imidlertid raskt endret da kurfyrsten beordret ham til London, der han kom til å oppholde seg i kortere og lengre deler av de påfølgende årene. Oppdraget var å gjøre seg kjent med, og knytte kontakter innenfor musikk-, teater- og kunstlivet i den engelske hovedstaden, der store ting snart foresto. For etter den barnløse dronning Annes død i 1714 kom det hannoveranske fyrstehusets overhode også på Englands trone, og ble dermed "valgt" konge for en av verdens mektigste stater. Händel kom til å følge med George I på ferden til London, og denne gangen for godt. Der arbeidet han seg i løpet av en førtiårsperiode opp til posisjonen som Englands ubestridt ledende komponist og musikkdramatiker, med en lang rekke hovedverker innenfor genrene opera og oratorium. Med tiden kom han også til å lede musikkdramatiske selskaper med egne teaterlokaler, som hadde faste orkestre og sanger- og danserensembler - og dit tidens fremste europeiske sangstjerner, librettister og scenearkitekter/-maskinister kom på kortere eller lengre gjestevisitter.20

Før alt dette skjedde, hadde imidlertid Händel flere kunstneriske oppgaver av mer tilfeldig og tidsbestemt art, ofte i tilknytning til enkeltarrangementer innenfor kongefamilien eller adelsstanden. Slik gikk han sommeren 1717 i tjeneste hos jarlen av Carnarvon, som året etter ble hertug av Chandos. Denne fikk sitt eget residenspalass, Cannons, i Edgware nord for London. Der fantes det en mindre teatersal, samtidig som hertugen lønnet et lite fast orkester med residerende sangere, ledet av Händels landsmann Johann Pepusch. Det var som hoffkomponist at Händel gjorde gjestevisitt der fra 1717, og det var året etter at han fikk fremført det pastorale musikkdramaet *Acis and Galatea* ved et privat arrangement for hertugens familie og store vennekrets.21

Händels nye versjon av Polyfemos- og Galatea-motivet var skrevet over en engelskspråklig libretto som antakelig ble sammensatt av flere forfatters bidrag, uten at man vet sikkert hvem av dem som skrev hva. Ale-

xander Pope og John Gay nevnes oftest som hovedbidragsytere, mens John Hughes med stor grad av sikkerhet har vært opphavsmann til sentrale enkeltarier. Imidlertid må spørsmålet om librettoens tilkomst ansees som uavklart. Kanskje kan den betegnes som et kollektivarbeid laget innenfor den kretsen av forfatter- og kunstnerverner som Händel hadde opparbeidet under sine første år i London. Sikkert er det imidlertid at det ved denne anledningen dreide seg om en fullt iscenesatt versjon av vår pastorale-historie - i et velegnet, om ikke særlig stort teaterlokale, og at den representerer en ny, merkbar genreendring. Man befinner seg innenfor den høviske og særlige engelske *masque*-tradisjonen som ble skapt på Shakespeares tid, og som nådde sitt høydepunkt i verkene av bl.a. Ben Jonson tidlig på 1600-tallet, i spektakulære iscenesettelser av designeren og arkitekten Inigo Jones. Denne blandingsgenren av tale- og sangdrama med jevnlig tilsatte danseinnslag - iscenesatt innenfor mytologiske og pastorale scenebilder fra ditto antikk-litterære historier - hadde hatt en siste oppblomstring sent på 1600-tallet i Henry Purcells såkalte *semi-operas*. Både disse og tidligere *masques* hadde alltid hatt engelskspråklig libretto, noe som på Purcells tid ble ansett som en reaksjon mot den dominerende italienskspråklige operatradisjonen i tidens musikkdramatikk. Selv om Händel etter hvert ble en kunstnerisk storleverandør innenfor denne europeiske tradisjonen også i London, har hans tidlige engelskspråklige *masques* likevel blitt ansett som et av denne reaksjonens kunstuttrykk.



Frontsiden på 1725-utgaven av Händels *masque*-forestilling over *Polyfemos* og *Galatea*-motivet: *Acis* and *Galatea*. Utgaven er ellers gjenoptrykk av originalversjonen fra 1722.

Som litterær motiv- og temaverden må librettoen til *Acis and Galatea* sies å ha flere fellestrekk med den tidligere italienske kantaten, men det er også merkbare kompositorisk-stilistiske forskjeller. Generelt kan det bemerkes at den engelske teksten er mye mindre omfangsrik enn den italienske. Den er inndelt i to deler (eller akter, jf. den fulle iscenesettelsen) og er inndelt i 29 markerte enkeltpartier: 11 arier, 3 *accompagnatoer*, 1 duett, 1 trio, samt 5 korpartier og en innledende, rent musikalsk *sinfonia* (eller *ouvertyre*) - med 7 mellomliggende, ganske korte resitativpartier. Både teksten og forestillingen er tettere strukturert enn kantaten, og representerer en tydelig glidning fra et barokt mot et mer klassisisme-lignende kunstuttrykk. Det musikalske elementet står langt sterkere i helheten, dvs. at arienes (og duettene/tersettene) *bel canto* er fremtredende, uten de lengre, forklarende og fortellende resitativpartiene som preger kantate-versjonen. Flere av skjønnsanginnslagene kan karakteriseres som små perler innenfor sin genre, og både de og duettene/tersettene har en tydeligere scenisk-dramatisk funksjon. Det innebærer at også selve handlingen blir strammere og klarere uttrykt og mer essensielt fremstilt.



Utsnitt fra Claude Gellée le Lorrains maleri: *Acis* et *Galatée* (midten av 1600-tallet) som fokuserer på de to hovedpersonenes hengivne, varige kjærlighet. Her har de søkt ly under et skrøpelig jordisk skjul mot den nådeløse omverdenens (kyklopens) angrep.

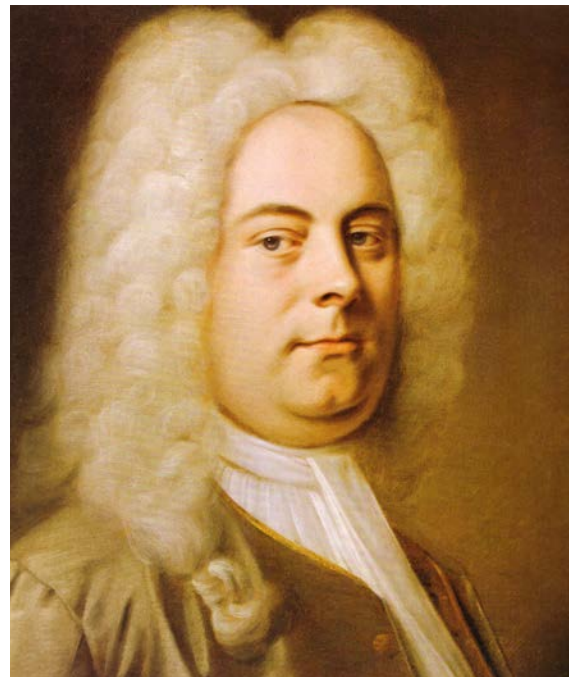
I 1718-versjonen er det sannsynlig at de tre hovedrollene ble sunget av en tenor (Händel disponerte neppe ennå noen av de italienske

stjernekastratene som senere ble hans viktigste ”sangdivaer”), en sopran og en bass, med den nye birollen Damon utsatt for barytonstemme. Det har vært diskutert hvorvidt korpartiene ved urforeførelsen i Cannons-teateret ble sunget av et eget, separat kor eller av de fire rollefigurene sammen (eventuelt med et par forsterkninger). Orkesteret har antakelig vært relativt lite, og tross iscenesettelsen må man anta at det enkle teaterlokalet kun tillot ett, konstant scenebilde og at teatermaskiner ikke var disponible. Til gjengjeld kan en slik nøktern iscenesettelse sies å være bedre i pakt med klassisistiske idealer enn det som var gjengs i det meste av tidens musikkdramatikk. Uansett kan det konstateres at Händels masque-variant av Polyfemos og Galatea-motivet allerede i samtiden ble et av hans aller mest populære verk, og at det i første halvdel av 1700-tallet ble fremført ved en rekke anledninger og i forskjellige slags iscenesettelser. Også i vår egen tid har det vist seg å få en lignende posisjon innenfor hans meget omfattende musikkdramatiske produksjon.

Handlingens makrokomposisjon kan sies å utvikle seg fra en utgangssituasjon delt mellom harmoni og fravær/lengten, henimot en altomfattende harmoni (akt I). Annen akts åpning representerer et handlingsomslag i og med det onde varslet som straks fremsettes, og som raskt utvikles over i konfrontasjon, krise, katastrofe og sorg. Den avsluttende metamorfosen innebærer imidlertid en gjenreisning av åpningsaktens harmoni, idet den manifesteres på et åndelig og mer varig plan enn i den ustabile og forgjengelige jordiske kjærligheten. Alt i alt er dette musikkdramatet i miniformat en *kompositorisk* juvel som både komponist og librettist(-er) må dele æren for. Det er ikke vanskelig å forestille seg at den form- og smakssikre Alexander Pope har hatt et vesentlig ord med i laget både når det gjelder tekstens og forestillingens helhetlige uttrykk.

Etter den innledende Ouverturen (*sinfonia*) åpner denne versjonen av motivet med et korparti som setter pastoralens alminnelige livs- og følelsesverden: ”Oh, the pleasures of the plains! / Happy nymphs and happy swains, / Harmless, merry, free and gay, / Dance and sport the hours away.” I en påfølgende *accompagnato* og deretter i den lyrisk-melankolske arien ”Hush, ye pretty warbling quire!” viser imidlertid Galatea at hun ikke deler denne sinnsstemningen. Hennes elskede Acis er nemlig fraværende, og derfor hysjer hun først på fuglenes glade tril-

ler i lunden. Når den savnede Acis like etter trer inn på scenen, ser man av hans pregnante, spørrende arie ”Where shall I seek the charming fair?” at han kjenner et tilsvarende savn. Før han fortsetter sin leting etter Galatea, rekker imidlertid vennen Damon, i en argumentativ arie (”Shepherd, what art thou pursuing?”), å advare ham mot å la den urolige kjærlighetsflammen erstatte landlivets gleder og fred. Men da Acis samtidig oppdager Galatea, hører han ikke dette; han styrter bort til henne og faller tilbedende på kne. Imidlertid varsler åpningslinjene i hans vakre arie til hennes pris om farene ved å la hjertet bli kjærlighetsflammenes rov: ”Love in her eyes sits playing, / And sheds delicious death”. Det vil si både jeg-ets ”død” når det bergtas av en annen, og kanskje også den fysiske død som kan følge av kamper om og for den elskede. Det er imidlertid glemt i aktens glade og jublende avslutningsduett mellom de to gjenforente: ”Happy we” / What joys I feel! / What charms I see!”



På Balthasar Denners offisielle portrett av den unge Händel (1726) er hans sagnomsuste pudderparykk kommet på plass (dvs. den han ved flere anledninger skal ha revet av seg og kastet etter krangleverne italienske scenedivaer og kastratstjerner som ikke mestret hans utfordrende tonesprang, krevende glissandoer eller intrikate koloreringer). Gjennom resten av den lange karrieren ble den hans varemerke i alle offentlige og offisielle sammenhenger.

Handlingsomslaget i akt II markeres allerede i det innledende korpartiets to første

verselinjer, som er tidstypiske med hensyn til livssyn: "Wretched lovers! Fate has passed / This sad decree: no joy shall last." Det følges opp med en konkretisering i den spesifikke mytologiske konteksten: "Wretched lovers, quit your dream! / Behold the monster Polypheme!" Først midtveis i stykket finner altså Polyfemos-figurens sceneinntreden sted, og da ikke lenger som historiens hovedperson (som lignende figurer i annen samtidig musikkdramatikk er han primært en funksjon; en av de "prøvelsene" trofast kjærlighet utsettes for). Hans *accompagnato*-utrop "I rage, I melt, I burn!" er voldsomt nok og verdig en kjempe, men dette inntrykket fortar seg raskt. I hans store "vellyst-arie" i allegro - til og om Galatea - er det innvevd atskillig godmodig *humor*, slik at kjempen neppe maktet å skremme noen av forestillingens tilskuere:

O ruddier than the cherry,
 O sweeter than the berry,
 O nymph more bright,
 Than moonshine night,
 Like kidlings blithe and merry!
 Ripe as the melting cluster,
 No lily has such lustre;
 Yet hard to tame
 As raging flame,
 And fierce as storms that bluster!

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

Musikken Händel har satt til denne noe hjelpeløse (men likevel formfullendte) tekstens kjærlighetserklæring, er livlig og samtidig elegant. Man merker avgjort at rokokkoen er ved å gjøre sitt inntog i tidens alminnelige stil- og kunstuttrykk - selv i antikkmotivenes verden av kjemper og uhyrer. En ekstra spiss på dette inntrykket settes når Acis-vennen Damon - i en langsom, forfinet arie - prøver å belære "uhyret" om den høviske kurtisens fordeler når man skal nærme seg det annet kjønn: "Would you gain the tender creature, / Softly, gently, kindly treat her: / Suff'ring is the lovers part. / Beauty by constraint possessing, / You enjoy but half the blessing, / Lifeless charms without the heart." Den elegante forfinelsen tas ut på forskjellige vis også i stykkets avslutningspassasjer - selv der kjærlighetstrekantens strid står i fokus, og selv der klippenstenens fall over Acis (hans død) skildres. Disse passasjene, som har en relativt voldsom utforming i kantate-

versjonens resitativer, er her gitt *bel canto*-form. Nærmere bestemt dreier det seg om en lyrisk trio i stilisert, harmonisk kánon- og vekselang - et av forestillingens absolutte estetiske høydepunkter. Noe tilsvarende kan sies om skildringen av Galateas påfølgende sorg og utrøstelighet, som er en vekselang mellom hennes og korets to kontrastive stemmer: fortvilelse og håp. Den siste seirer selvsagt også her, når Galatea bestemmer seg for å bruke den magiske kraft hun som gudedatter og vannymfe besitter - og omskaper den blødende Acis' kropp til en fontene og elv, for dermed å gjøre ham evigvarende. Og slik kan forestillingen avsluttes med en feirende, triumferende korsang:

Galatea, dry thy tears,
 Acis now a god appears!
 See how he rears him from his bed,
 See the wreath that binds his head.
 Hail! Thou gentle murm'ring stream,
 Shepherds' pleasure, muses' theme!
 Through the plains still joy to rove,
 Murm'ring still thy gentle love.

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

Oppsummerende kan det sies at Händels 1708- og 1718-versjoner av Polyfemos og Galatea-motivet begge er seriøse transposisjoner av et felles mytologisk emne, men at det er vesentlige stilistiske, kompositoriske og genremessige forskjeller mellom dem. Som vi har sett er den første av dem, tross kantateformen, forankret i den italienske barokkoperaens estetiske idealer - med lengre fortellende og forklarende resitativer i et billedrikt språk, med profilerte konfrontasjoner og voldsomme enkelthendelser, og med et musikalsk uttrykk som stedvis har høydramatiske innslag. Som kontrast kan *masque*-varianten sies å være preget av klassisistiske idealer i stil, oppbygning og sceneutforming, samtidig som elegante rokokkoidealene er merkbare både i handlingens stemningsleie og i det dansende og lekende musikkuttrykket. For vårt homeriske urmotiv, Polyfemos, innebærer dette en henimot total metamorfose. Mens kjempen fremdeles er en hovedfigur og har bevart noen av sine skremmende sider i kantaten fra 1708, må han i *masque*-versjonen av 1718 langt på vei kunne betegnes som en komisk-grotesk bifigur.

Fortsatte Händel-transformasjoner

Det er et velkjent faktum at Händel ved en rekke anledninger tok i bruk deler av, eller stoff fra sine tidligere produksjoner, og således ble en hyppig "gjenskriver" av seg selv. Når det gjelder årsakene til denne "auto-palimpsestiske" virksomheten er flere hypoteser blitt fremsatt, uten at vi skal ta stilling for eller mot noen av dem her. Imidlertid virker det plausibelt når det høyt oppdrevne tempoet i hans mange og mangfoldige produksjoner fremsettes som én, pragmatisk forklaring. Det er en solid dokumentert kjennsgjerning at Händel nesten alltid var i tidsnød når et nytt musikalsk eller musikkdramatisk verk skulle fremføres på en forhåndssatt dato eller ved én spesiell anledning, og at han i slike sammenhenger derfor levde under et konstant press og stress. Da blir en rimelig konklusjon at hans mange "lån" fra egne tidligere verker fremsto som den eneste farbare utveien når en premiere sto umiddelbart for døren, og han så at han ikke ville bli ferdig i tide. På den annen side kan det også argumenteres for at denne utstrakte låne- og transposisjonsvirksomheten var noe villet og bevisst hos ham. Det vil si at den inngikk i hans sikre sans for hva den spesifikke enkeltanledningen og dens kunstneriske premisser og materielle betingelser satte som ramme for en fremførelse. Slik skal han i musikkdramaet alltid ha hatt stor oppmerksomhet for det konkrete lokalet der en forestilling skulle iscenesettes, og hva det krevde av innskrenkninger eller åpnet for av nye muligheter - og likeså hvilke forandringer som måtte realiseres eller som lot seg realisere fordi for eksempel kapasiteten hos nye enkeltsangere enten begrenset eller utvidet det potensialet som lå i en rolle eller hovedarie. Uansett forklaring er denne selvbevisste, auto-musikalske praksis et merkbart trekk ved hans samlede produksjon, og det kom også til å vedrøre Polyfemos- og Galatea-verkene.

Som kontrast til denne "gjenskrivende" virksomheten skal det først fastslås at det ikke forekommer noen slike musikalske overlappinger mellom kantateversjonen fra 1708 og *masque*-varianten fra 1718, og at også de to librettoene er helt forskjellige ikke bare rent språklig, men også i det mer generelle estetiske uttrykket. Det vil si at også det siste av dem blir å betrakte som et "originalverk"; en genuin, helhetlig transposisjon av det første (seriøs transformasjon) - og ikke som et "falskneri" (seriøs egenimi-

tasjon/-repetisjon). Deretter skal det konstateres at *Acis and Galatea* ble fremført ved en rekke forskjellige anledninger allerede i komponistens egen levetid, der han selv sto som hovedansvarlig for så vel iscenesettelsen som fremførelsen. Man kjenner til minst åtte slike oppsetninger før 1750 (til sammen over 70 enkeltfremførelser), der komponisten hver gang foretok større og mindre endringer (strykninger, tillegg, lån, omskrivninger) i den opprinnelige forestillingens tekst og musikk. Endelig kan det bemerkes at mindre sekvenser av musikken og/eller tekstene i både kantaten og *masque*-versjonen senere ble transponert til verker med helt andre emner. Det gjelder flere av kjærlighetsariene, som (med visse tillemplinger) viste seg å være anvendelige selv i de heroiske italienskspråklige operaene. Således må det være riktig å beskrive *Acis and Galatea* som et verk som var i stadig forandring og forvandling, noe som både for delenes og helhetens vedkommende gjør det vanskelig eller umulig å sette én versjon som verkets egentligste eller riktigste.



Scenedekorasjon fra Händel-forestilling på *The King's Theatre* på Haymarket. Dette var stedet for førstefremførelsene av hans italienske operaer i 1720- og 30-årene, og også for nye og større samleproduksjoner av hans to tidligere versjoner av *Polyfemos & Galatea*-motivet.

Som bekreftende konklusjon på dette palimpsestiske "virvaret" skal settes den versjonen av *Polyfemos* og *Galatea*-motivet som i 1732 så dagens lys på Händels hovedscene (*The King's Theatre* på Haymarket). På denne på alle vis velutstyrte London-

scenen, der periodens store italienskspråklige Händel-operaer ble urfremført, var det mulig for komponisten å foreta en storslått, kombinert metamorfose og osmose av sine opprinnelige Napoli- og Cannons-varianter av dette motivet. Her ble enkeltnumre fra de to versjonene klippet sammen til ett større hele, og slik at de opprinnelige tekstene på italiensk og engelsk ble fremført vekselvis og om hverandre. Her ser man virkelig *pragmatikeren* Händel utfolde seg i det store format, og ikke bare rent scenisk og i den musikalske presentasjonen. Det gjaldt også i høy grad den ”umulige” blandingen av språk, tonespråk og musikkdramatiske tradisjoner som fant sted - som imidlertid samsvarte perfekt med ett uunngåelig faktum han måtte forholde seg til i sitt musikkteaterselskap. Det var kombinasjonen av på den ene side italienske kastratstjerner og soprandivaer som verken forsto, snakket eller kunne synge på engelsk, og på den annen side de engelske sekundærrolle-innehaverne som ofte bare kunne prestere et haltende og blodfattig italiensk. At denne vellykkede(!) blandingsforestillingen ble repetert både i 1733, 1734, 1736 og 1739 - og hver gang i nye, transformerte utgaver (nye kutt, tillegg, lån omskrivninger) - bekrefter at Händel på de fleste plan ikke bare kan kalles den musikkdramatiske pastoralens stormester på 1700-tallet.²² Han må også kunne betegnes som selve ”geniet” innenfor denne epokens multimediale palimpsestkunst og tverrestetiske metamorfose-prosess.

Noter

- ¹ Gérard Genette: *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Seuil, Paris 1982.
- ² Genettes bruk av dette begrepet skiller seg altså noe fra Julia Kristevas, og inngår i en litteraturhistorisk, ikke psykoanalytisk kontekst.
- ³ De andre Genette-bøkene som behandler transtekstuelle emner er *Introduction à l'architexte*, Seuil, Paris 1979, og *Seuils*, Seuil, Paris 1987.
- ⁴ Undertegnede har foretatt flere studier av pastoralverk fra 1600- og 1700-tallet hvor disse og/eller andre navn fra Theokrit anvendes, og hvor personene har en viss likhet med originalene både i karaktertrekkene og på handlingsplanet. Jeg viser til min artikkel ”Maskespillet polyfoni. Den franske pastoralromansen *L'Astrée* som utfordring til Mikhail Bakhtins litteratur- og genre-teori”, *Motskrift* 1/04, INL/NTNU, Trondheim. Den har også i notene henvisninger til andre av mine arbeider om dette pastorale nøkkelverket i fransk narrativ

litteratur i overgangen fra 1500- til 1600-tallet. - Jeg viser også til min artikkel ”Indrettet som en pastorelle”. Streiftog i Niels Krog Bredals ”hellenistiske” musikkdramatik” i R. Gaasland og H. E. Aarset: *Mellom europeisk tradisjon og nasjonal selvebevissthet. Det norsk-klassiske drama 1750–1814*, Spartacus, Oslo 1999. I de norske pastoral-dramaene fra 1750-årene som her omtales, gjøres det bruk av flere av disse på sin tid standardiserte navnene fra Theokrit-tradisjonen.

- ⁵ Vi har anvendt Robert Wells’ engelske oversettelse av Theokrit i *The Idylls*, Penguin Classics, London 1989.
- ⁶ Vi har anvendt David Raeburns engelske oversettelse av Ovid i *Metamorphoses*, Penguin Classics, London 2004.
- ⁷ Vi har anvendt både Giuvos italienske originaltekst og Avril Bardonis engelske oversettelse av den, slik disse er gjengitt i kasettheftet til cd-realiseringen *Aci, Galatea e Polifemo*, Le Concert d’Astrée/Emmanuelle Haim, EMI/Virgin Classics 2003.
- ⁸ Hovedaspektene ved dette scenemaskineriet slik det ble utviklet på slutten av 1600-tallet og i begynnelsen av 1700-tallet, er gjennomgått i min bok *Teatralitetens verden. Barokk scenekunst hos Corneille og Molière*, Tapir akademisk forlag, Trondheim 2002 - særlig kapittel 6. For Händels del viser jeg til min artikkel ”Händels musikkdrama. Evolusjon eller pragmatikk?”, *Motskrift* 1/01, INL/NTNU, Trondheim.
- ⁹ Che non può la gelosia ...
- ¹⁰ Ahi! Che da l’ombre eterne ...
- ¹¹ Sibilar l’angui d’Aletto ...
- ¹² Benché tuoni e l’etra avvampi ... - og - Dell’aquila l’artigli ...
- ¹³ Precipitoso nel mar che freme ...
- ¹⁴ Poiché il ciel già destina ...
- ¹⁵ Fra l’ombre e gl’orrori ...
- ¹⁶ Se m’ami, o caro ...
- ¹⁷ Verso già l’alma col sangue ...
- ¹⁸ Ferma! Ma già nel mare ...
- ¹⁹ Chi ben ama ha per oggetti ...
- ²⁰ Dette historiske forløpet og dets mangfold av produksjoner, med et lengre avsnitt også om bruken av italienske kastrater og sopraner, er gjennomgått i min artikkel ”Händels musikkdrama. Evolusjon eller pragmatikk?”, op. cit.
- ²¹ Vi har anvendt den engelske originalteksten slik den er gjengitt i kasettheftet til cd-realiseringen *Acis and Galatea*, The King’s Consort/Robert King, Hyperion Records 1989. – Andre velrennomerte cd-realiseringer av verket er The English Baroque Soloists/John Eliot Gardiner, Archiv/Polydor 1978 og The Scholars Baroque Ensemble/David van Asch, Naxos 1993.
- ²² Hans andre hovedverk innenfor denne delgenren er utvilsomt *Il pastor fido* (Den trofaste hyrde) fra 1712, en palimpsest over et hyrdedrama med

samme tittel av Battista Guarini (1590).

Illustrasjoner

- s. 77 Furuhaugen, Hans (red.): *Cappelens Verdenshistorie*, bind 3, J. W. Cappelens Forlag A/S, Oslo 1982.
- s. 78 Gombrich, E. H.: *Verdenskunsten*, Aschehoug, Oslo 2003.
- s. 79 *Aci, Galatea e Polifemo*, Virgin 2003.
- s. 80 Hertel, Hans (red.): *Verdens Litteraturhistorie*, bind 1, Gyldendal Norsk Forlag, Oslo 1985.
- s. 82 D'Urfé, Honoré: *L'Astrée*, Slatkine Reprints, Genève 1966, bind I, *Aci, Galatea e Polifemo*, Virgin 2003 og *Acis and Galatea*, Hyperion, 1989.
- s. 83 *Aci, Galatea e Polifemo*, Virgin 2003.
- s. 84 Naxos'/van Asch' CD-versjon.
- s. 86 *Acis and Galatea*, LP, Archiv Produktion, 1978 og *Acis and Galatea*, CD, Archiv Produktion, 1978.
- s. 87 *Acis and Galatea*, LP, Archiv Produktion, London 1978.
- s. 89 Burrows, Donald (red.): *The Cambridge Companion to Handel*, Cambridge University Press, Cambridge 1997.