

Historia de la música

Eduardo Rescigno

Director

47

Retrato de Georg Friedrich Händel



IN OCTAVO
2025

Este libro se publica y ofrece gratuitamente a los suscriptores de *In Octavo*, con el único propósito de su puesta a disposición, en el mismo sentido en que lo haría una biblioteca pública. Esto no significa en modo alguno que su contenido haya sido librado al dominio público. Los propietarios de los derechos pertinentes están debidamente consignados. Cualquier uso alternativo, comercial o no, que se haga de esta versión digital o se derive de ella es absolutamente ilegal.

In Octavo

inoctavo.com.ar

Eduardo Rescigno
Director

Retrato de Georg Friedrich Händel

Historia de la música
47



IN OCTAVO
2025

Noticia

La música es la manifestación más libre y genuina del espíritu humano, y una historia de la música es una historia del espíritu humano. La música no registra ideas ni creencias ni valores, sino que expresa, en todo caso, las emociones, los sentimientos y las pasiones que esas ideas, creencias y valores suscitan. No es posible una música realista ni una música idealista, no es posible una música de izquierda o de derecha, una música de élite y otra popular. La música es música, y las etiquetas sólo tienen propósito comercial. En su prehistoria, la música nace “realista”, cuando el hombre imita con la voz o con instrumentos rudimentarios los sonidos de la naturaleza. Pero pronto se independiza, levanta vuelo, se mantiene en el aire sostenida por el viento del espíritu y se mece al compás de sus movimientos, expresando la alegría y el dolor de vivir, proclamando la necesidad de amar y de orar, dando cauce al impulso de cantar y de bailar, estallando en la solemnidad de la pompa y el torbellino del combate. Dibuja así una parábola que nace en la desoladora orfandad del hombre primitivo, se eleva con su desarrollo espiritual, y desemboca en la igualmente desoladora orfandad del hombre contemporáneo, cuando parece quedar sin sustento, gritando su agonía en la estridencia de la electrónica, desprovista de esas emociones, sentimientos o pasiones que son su materia y razón de ser.

La obra que aquí presentamos cuenta esa historia. Fue comisionada y publicada en Italia en la década de 1960 por la casa Fratelli Fabbri Editori, y traducida para el mundo de habla castellana por la Editorial Codex, de Buenos Aires. En ambos casos, se la presentó en fascículos, una novedad editorial de la época que permitía ofrecer grandes obras de divulgación o referencia en tiradas masivas comparables a las de una revista. El proyecto de los Fabbri fue realmente ambicioso: la redacción estuvo a cargo de un grupo de especialistas encabezado por el musicólogo Eduardo Rescigno; se hizo un acopio sin precedentes de documentación de época, artística y literaria, y el conjunto se presentó en una obra de una belleza gráfica revolucionaria, que no ha decaído con el tiempo. Como si eso fuera poco, se la acompañó de documentos sonoros, con grabaciones en buena parte originales, que ilustraban cada etapa, cada género, cada estilo y cada figura relevante de esa historia.

La publicación de Fabbri constaba de trece volúmenes, de los cuales Codex tradujo los diez primeros, que reunió en cinco tomos. Esta edición digital se propone recuperar el texto central de esa versión castellana, completar la traducción, y repartir el conjunto en unidades temáticas para facilitar la lectura en dispositivos electrónicos.

El editor

*Llena de color y cambiante como un
caleidoscopio, rica en claroscuros,
marcada por encuentros y escenarios
poco frecuentes, la personalidad musical
de Händel representa quizá la expresión
más completa del gusto barroco,
diferente de la visión mística e interior
que inspiraba a Bach.*

Retrato de Georg Friedrich Händel

UNA PERSONALIDAD VIGOROSA – HÄNDEL Y BACH
LA EXPERIENCIA ITALIANA
CONSAGRACIÓN EN INGLATERRA – *EL MESÍAS*

Una personalidad vigorosa

LLENA DE COLOR y cambiante como un caleidoscopio, rica en claroscuros, marcada por encuentros y paisajes de fondo excepcionales, la existencia de Georg Friedrich Händel (1685-1759) es quizá la expresión más completa, en el ámbito musical, del gusto barroco, a la que se contrapone la visión mística e interior de Bach.

Händel y Bach tienen en común su tierra de origen y también el año de su nacimiento, pero jamás se vieron ni se conocieron; uno, sarmiento de cepa musical, vive retirado y tranquilo, patriarcalmente, mientras el otro es un *caso musical* en una estirpe de artesanos, indiferente, si no hostil, a la música; conoce los clamorosos triunfos y los amargos fracasos, viaja por toda Europa, asimila la influencia italiana, se nacionaliza inglés y habla cinco lenguas, o, mejor dicho, un *patois* de mezclas europeas muy singular; pierde su original fisonomía germánica para

asumir, tanto en la vida como en la expresión artística, el eclecticismo del siglo XVIII.

La existencia de G. F. Händel es la de una vigorosa personalidad que parece evocada por el pincel de Rubens y por el espíritu penetrante de De Foe: su gran peluca rizada, que, en su cambiante ondear, revelaba bonanza o borrasca; sus famosas cóleras, en lo que, en cierto modo, se parecía a Beethoven; su impetuosa alegría de adolescente, su indestructible optimismo, así como su apetito pantagruélico, todo se prestaba a un riquísimo florecimiento de anécdotas, más o menos auténticas, en torno de su persona. Pero el humor agrio o bonachón, la reacción impulsiva, no son más que los aspectos exteriores de un carácter espléndidamente recto y orgulloso.

Una dignidad constante junto a una voluntad verdaderamente teutónica, hicieron de él un luchador infatigable; jamás se atuvo a las decisiones más fáciles o aceptó esos compromisos humillantes que, con frecuencia, para un artista, son condiciones esenciales para conseguir el favor de los poderosos; con tenacidad férrea, se irguió frente a los fracasos, las traiciones y las enfermedades que parecían doblegarle, pero que jamás le vencieron. Un espíritu de investigador moderno y el deseo de expresar su verdad, le impulsaron muy pronto a viajar por Europa, en aquellos vagabundeos musicales que él llamará “el tiempo del aprendizaje”.

A los dieciocho años, con una preparación musical completa, era segundo violinista y clavecinista

en la orquesta del teatro de Hamburgo; éste es el primer encuentro con la primera ciudad del arte, y también el primer choque con una realidad de insidias ocultas bajo sonrisas.

Un duelo en pleno teatro, entre Händel y su colega Mattheson, por una trivial cuestión de precedencia en el clavecín, fue quizá un espectáculo de insólito verismo para el público hamburgués, pero que demostró al joven Händel cómo rara vez las amistades imperan en el difícil ambiente de las competiciones artísticas.

Pero lejos de sacar conclusiones pesimistas sobre las relaciones humanas, salió reforzado en su experiencia y aprovechó la invitación del príncipe Gastón de Medicis para irse a Florencia. Italia, con sus afectuosas acogidas, creó en torno suyo calor y solidaridad, condiciones esenciales para la serenidad del hombre y del artista.

El cardenal Ottoboni, en Roma, refinado entendido en música, buscador de talentos y promotor de célebres veladas musicales, reunía en su torno a artistas y poetas de la doctísima Arcadia. Le indujeron a conseguir la aprobación del cardenal y la amistad de músicos de fama consolidada, como Corelli, Scarlatti y el viejo Pasquini. Su fama le precedía de ciudad en ciudad: «Ha llegado aquí un sajón —escribe un cronista romano— excelente intérprete del clavecín y compositor de música. Hoy ha tocado el órgano en la iglesia de San Juan de Letrán, a donde ha acudido gente en gran número.»

Y en Venecia. durante un baile de máscaras, oyéndole tocar Scarlatti, dijo: «Ése no puede ser sino el sajón o el diablo.»

En Nápoles, en el teatro, le gritaban: «¡Viva el querido sajón!»; el príncipe Ernesto de Hannover no faltaba a ninguno de los espectáculos en que se anunciase el nombre de Händel, y, cuando volvió a Alemania, le llevó consigo.

En la corte del elector Jorge Luis de Hannover, aceptó del abad Steffani el puesto de maestro de capilla, con tal de que se le concediera el permiso de visitar Inglaterra. Teniendo en cuenta sus éxitos italianos y la benevolencia de sus protectores, el viaje del joven Händel nos parece extraño e inoportuno; permanecer en Alemania significaba consolidar una gloria reciente, aprovechándose de los muchos beneficios que trae consigo una posición privilegiada, mientras que en Inglaterra, Händel no contaba con amigos ni valedores, y su nombre era absolutamente desconocido. Pero, marchándose, obedecía a una de sus típicas y felices inspiraciones, que parecían huir de toda razón lógica, aunque, con frecuencia, le llevaron en la vida al mejor lugar y en el momento oportuno.

Londres le atraía por la fascinación, todavía viva, de la tradición cultural isabelina; la ciudad estaba abierta a toda forma de arte, pero carecía de una escuela musical original, ya que su autor más genial, Purcell, había muerto hacía más de quince años.

El teatro de ópera, basado más en el virtuosismo de los cantantes, todos italianos, que en la validez de las obras, languidecía. Se necesitaba un espectáculo de excepcional importancia para que los londinenses salieran en masa de sus casas para ir a la ópera. Por otra parte, aventurarse por los lugares alejados, en donde en aquel entonces estaban situados los teatros, significaba correr el riesgo de ser robado, apaleado o muerto, de ver cómo raptaban a la hija o a la mujer, ya que por los caminos semioscuros y mal defendidos por escasos guardias acobardados, pululaban ladrones y bandidos cuya crueldad petulante suministraba temas de horror a cronistas y gacetilleros.

Händel, dado su carácter extraordinariamente comunicativo, no tardó en acomodarse a la pintoresca vida londinense, tan revuelta, y trabó conocimiento con literatos, nobles y burgueses. Advirtió el sopor en que estaba sumida la producción musical y quiso someterse a prueba; con el apoyo de Haaron Hill, el agente del teatro de Haymarket, preparó en dos semanas una ópera, el *Reinaldo*, y la hizo representar cuidando personalmente de la preparación de los cantantes.

Fue un triunfo; a pesar de los maleantes, las calles y caminos volvieron a recobrar su antigua animación, la ópera se representó muchas veces. Aunque Addison, desde las columnas del *Spectator*, tronase anatemas contra la pobreza del libreto, los motivos tiernos y pegadizos del *Reinaldo* estaban en to-

das las bocas. El triunfo del *querido sajón* en Inglaterra era ya un hecho.

Händel, amigo de nobles como Lord Burlington y el duque de Chandos, de intelectuales como Pope y Swift, protegido por la reina Ana, que le asignó una pensión, no por eso desdeñaba compañías más modestas; cuando, el jueves por la tarde, podía subir la larga escalera que le llevaba a la buhardilla de su amigo Thomas Britton, «el carbonero músico», sentía alegrársele el corazón. Con un buen vaso de cerveza sobre el clavecín, en una atmósfera casi goliardesca, que la escasa luz y la incomodidad del lugar hacían todavía más cordial. Händel tocaba, acompañado por Britton, habilísimo en la *viola da gamba*, y de una orquesta de excepcional maestría.

Los músicos ingleses seguían con entusiasmo la iniciativa de Britton, personaje muy conocido en Londres, a consecuencia de su pasión musical. Con frecuencia, al final de las veladas, cantaban a coro una cancioncilla burlesca, compuesta para él por un amigo anónimo:

*Aunque oscuro de estirpe y de rostro,
mi querido amigo, por más de un trabajo.
Damiselas, venid a escuchar
la viola, o cantad en el coro,
Y si desdeñáis el bel canto
al menos comprad el carbón.*

La vida era alegre en Londres con la aureola de la fama reciente. Hannover parecía estar muy leja-

na para Händel. pero se convirtió en una realidad cercana y embarazosa cuando en el trono de Inglaterra fue colocado, con el nombre de Jorge I, el mismísimo elector de Hannover, de quien, al menos nominalmente, Händel continuaba siendo maestro de capilla.

Es cierto que, en un primer momento, el rey no lo quiso admitir en la corte. Pero pronto fueron olvidados los rencores, no se sabe exactamente si con ocasión del paseo real a lo largo del Támesis, sobre el fondo musical de *Música acuática*, la celebre *suite* de Händel, o por los buenos oficios del músico Geminiani, que lo volvió a presentar al rey.

Este es el momento en que comienza el período más intenso de la vida de Händel: *músico áulico* de Jorge I, solicitado para componer en toda ocasión oficial, maestro de clavecín de los príncipes reales, director de orquesta y empresario teatral. En lucha siempre contra el tiempo, contra la rivalidad y contra las envidias, Händel debía poner ahora en práctica, llegado a la plena madurez, la dura lección aprendida del viejo Zachow, su maestro de Halle: resistir a la fatiga, producir a toda costa, cumplir los compromisos.

Defensor de la ópera italiana, fundó y dirigió la *Real Academia de Música*, una iniciativa aristocrática sostenida por el rey, y Händel fue, de nuevo, a Europa a reclutar cantantes. La Cuzzoni, la Bordoni, el Senesino, el célebre tenor de la voz blanca, que debieron, en gran parte, su fama a Händel; después

se lo agradecieron con caprichos y clamorosos litigios que sometieron a dura prueba su paciencia. El mismo público, que tanto lo había aclamado, comenzó a considerar que sus obras de tipo tradicional, histórico o mitológico, estaban ya superadas y que eran poco inglesas, y prefirió la *Ópera del mendigo*, de Gay y Pepusch, que, puesta en escena por vez primera en 1728, tuvo un amplio éxito dada la actualidad del texto, francamente populachero, moderno y satírico, así como por la facilidad de la música, que divertía sin exigir mucha atención.

Fueron estos los años infortunados y amargos; la *Real Academia de Música* cerraba sus puertas, una fracción adversa de aristócratas, animada por el príncipe de Gales, oponía al músico Nicola Porpora, con su tenor Farinelli, a Händel, de la misma manera que años antes había opuesto Bononcini a Ariosti.

Agobiado por dificultades financieras, alejado con ese cruel olvido que el público reserva para el artista pasado de moda, aquejado de un primer ataque de parálisis, Händel no salía de su casa de Brook Street. Parecía acabado, alejado para siempre de la escena londinense.

En realidad, luchaba contra su enfermedad y trabajaba con coraje, siempre leal para con su música, a la que no habría traicionado jamás.

Sanó, volvió a dirigir sus conciertos con la sala medio vacía («¡Será más sonora!», decía, sin perder el ánimo) y experimentó la ejecución de algunos oratorios, en forma de drama coral, sin escenario, géne-

ro de su invención que el tiempo aceptaría como válido.

Händel fue a Irlanda para una estancia de algunos meses, y allí volvió a encontrar el calor y la admiración que el apartado público londinense no le tributaba desde hacía años. La primera interpretación del *Mesías* atrajo tanta afluencia de público al pequeño teatro de Dublin, que los organizadores del espectáculo tuvieron que pedir a las mujeres que se quitaran los miriñaques y que los hombres entraran sin espada para que dejaran el mayor espacio posible.

También triunfó el *Mesías* en Londres; cuando se desplegó la majestuosidad del “Aleluya”, se vio cómo el soberano se ponía en pie, imitado por todo el público, y esta costumbre pervive todavía hoy en las salas de concierto como homenaje reverente a la grandiosidad de la música händeliana.

Quizá el público londinense no perdonaba a Händel su condición de extranjero cultivador de la música italiana, pero precisamente fue la lealtad del alemán Händel para con el país que desde hacía tantos años le daba hospitalidad lo que le devolvió de nuevo el calor de aquel pueblo que parecía haberle abandonado.

Cuando surge sobre las colinas de Escocia el pretendiente Estuardo, en son de guerra, amenazando el trono de Inglaterra, Händel con su *Oratorio* de ocasión se convirtió en la voz misma de la nación en armas contra los escoceses rebeldes, para transformarse después, al ser expulsado Estuardo, en exul-

tante himno de victoria, junto con el *Judas Macabeo*.

Esta manifestación de patriotismo y la interpretación musical de un momento de dramática tensión para el país, sellaron el fin del malentendido, y Händel volvió a su papel de músico consagrado de nuevo por la veneración popular.

Los últimos años estuvieron cargados de dolor y de gloria, porque la ceguera, tantas veces temida, cayó sobre él. Cada vez compone más raramente; su último trabajo, *Jephte*, está lleno de anotaciones dramáticas: «No veo con el ojo izquierdo...», «Hoy no puedo continuar...», «Trabajo de nuevo, estoy mejor», hasta que la oscuridad se hace total y pone silencio a ese alegre diálogo musical con la luz y con la naturaleza, que ha durado toda la vida.

Hasta el último año mantuvo su puesto en el órgano, que tocaba en salas ahora repletas de un público conmovido que acudía a ver y a oír al viejo Händel, grande e indómito en la desventura, como uno de sus personajes bíblicos.

Se sintió repentinamente enfermo, al final de un concierto, en la Semana Santa de 1759. Siempre había expresado el deseo de morir el día de Pascua. Y su deseo fue escuchado: murió el Sábado Santo, mientras las campanas de Londres anunciaban la Resurrección de Cristo.

Händel y Bach

AL HABLAR DE HÄNDEL, quizá sea inevitable compararlo con Bach; son muchos los elementos comunes a los dos grandes maestros alemanes.

Los dos nacieron en Turingia (entre Halle y Eisenach hay una distancia aproximada de unos cien kilómetros), en el mismo año de 1685, y a pocos días de distancia el uno del otro; los dos quedaron ciegos en los últimos años de su vida; fueron extraordinarios ejecutantes de muchos instrumentos y formidables organistas; estuvieron abiertos a todas las tendencias de la música europea, sin mengua de la personalísima originalidad de cada uno.

Pero si son muchos los elementos comunes, todavía son más los aspectos que los diferencian profundamente, y hacen de ellos músicos muy distintos y, en algunos aspectos, contrarios.

Sobre todo, el ambiente en que nacieron; Bach era hijo de modestos, pero buenos músicos, de gentes que veían en la música la expresión natural y es-

pontánea de una laboriosidad severamente inspirada en el servicio y para gloria de Dios, y para quienes la pobreza era, más que un estado de hecho, un lógico y natural modo de vivir.

Por el contrario, el padre de Händel era barbero y cirujano, y servía no sólo a los burgueses, sino también a los nobles, que, con frecuencia, lo llamaban a sus casas. La misma ciudad de Halle, más grande, más poblada y más rica que la pequeña Eisenach, ofrecía un telón de fondo cultural y moderno. Había sido orientado hacia el estudio de las leyes, pero, dado su interés por la música, y con la protección del duque de Sajonia, el joven Georg Friedrich fue confiado a los cuidados de un maestro de gran valer y seriedad, Friedrich Wilhelm Zachow (1663-1712), compositor y organista de la Liebfrauenkirche de Halle. Mientras Bach asimilaba la música casi como un hecho espontáneo de su existencia, sin tener maestros “oficiales”, sino aprendiendo del padre, del tío y del hermano mayor, como un autodidacta, Händel, por el contrario, se dedicó a la música con el afán propio de una elección voluntaria, no favorecida, además, por su padre.

En 1698, mientras Bach vive modestamente en casa del hermano Johann Cristof, en Ohrdruf, asistiendo a la segunda clase del liceo de la localidad, Händel vive en el espléndido Berlín y escucha ópera italiana en el fastuoso ambiente de la corte de Sofía Carlota de Brandenburgo.

En 1703, cuando Johann Sebastian desempeña su puesto de organista en la Iglesia Nueva de Arns-

♦ Georg Friedrich Händel

tadt, Georg Friedrich es, en Hamburgo, violinista de la orquesta de la Ópera, donde conoce a muchos insignes músicos italianos y se familiariza con su música.

En fin, Bach estudia con amorosa atención las páginas instrumentales de Corelli, Albinoni, Vivaldi, Marcello, Scarlatti, Palestrina, copiando sus obras y tratando de apoderarse del milagroso secreto de su brillante comunicación; Händel, por el contrario, indaga sobre el propio terreno, y se establece en Italia durante varios años, estrechando lazos de amistad con Corelli, con Pasquini y, sobre todo, con Alessandro y Domenico Scarlatti.

La experiencia italiana

QUIZÁ EL MOTIVO de mayor diferencia entre Händel y Bach es el viaje a Italia. Tomar contacto directamente con la música italiana, en su propio ambiente, sobre todo en el aspecto espectacularmente sugestivo de la ópera, era una experiencia fundamental para un músico de principios del siglo XVIII. Más que la música en sí, pues Bach también la conocía, aunque fuese superficialmente, era el ambiente, la atmósfera, el contacto directo con empresarios y cantantes, el mundo brillante del espectáculo lo que constituía un hecho único e inolvidable.

En lugar de los consejeros de las ciudades alemanas de Arnstadt, de Köthen, de Leipzig, que regulaban y promovían todas las ceremonias religiosas y musicales, se vivía en contacto con los célebres personajes que poblaban las espléndidas cortes de los Pamphili, de los Ottoboni, de Cristina de Suecia, de Fernando de Medicis; en lugar de los muchachos cantores de Santo Tomás, que había que instruir,

día a día, en el canto, en el latín, en la gramática, y que controlar en su disciplina y en su buena conducta, los tenores y las *prime donne*, las rivalidades, los éxitos, los odios de un mundo en continuo movimiento, siempre a la búsqueda de nuevas afirmaciones y de nuevos aplausos.

Incluso antes de ir a Italia, el músico de Halle ha escrito dos óperas, las dos representadas en Hamburgo, en 1705: *Almira* y *Negro*. Un año antes, había escrito una *Pasión según San Juan*, que Bach tendrá muy presente, cuando componga, años después, sus dos *Pasiones* (según San Mateo y según San Juan). A los veinte años, Händel es ya un compositor conocido y estimado; y si en su *Pasión* ha elegido, voluntariamente, una inspiración de tipo alemán, en las óperas ha imitado los modos italianos. Aunque *Almira* tuvo un buen éxito, hasta el punto de haberle sido encargadas otras óperas, el famoso crítico Johann Mattheson (1681-1764) le reprochaba por su melodía, todavía áspera, y más instrumental que vocal.

Händel adquiere las más interesantes y fecundas experiencias musicales, no en Florencia, en donde, por otra parte, se detiene poco tiempo, sino durante su estancia en Roma. Allí brillan, en pleno esplendor de su fama, Bernardo Pasquini y Arcangelo Corelli, mientras la personalidad inquieta de Alessandro Scarlatti está ya ampliamente afirmada.

Cuando Händel llega a Roma, quizá a comienzos de 1707, todavía están cerrados los teatros en esta

ciudad; el terremoto de 1703, que había destruido los alrededores, salvando milagrosamente la ciudad, había sido motivo de una promesa de renunciar a toda diversión, incluso al carnaval y la temporada de ópera, durante cinco años, es decir, hasta finales de 1708. Pero si la ópera callaba, el oratorio, por el contrario, tenía una gran vitalidad, y reunía en torno a sí a un gran público de nobles y de prelados.

Händel asimila rápidamente la lección italiana, la asume con gran prontitud, y cuando, en 1708, el marqués Francisco María Ruspoli, le encarga que escriba *La Resurrección*, el músico alemán sabe adaptarse con pronta facilidad al estilo italiano típico, que hacía de estos oratorios nada más y nada menos que melodramas de argumento sacro.

Pero lo más interesante es ver cómo el joven Händel consigue inmediatamente alejar el centro focal de la expresión del coro y del elemento instrumental para situarlo en la voz del solista. El canto, que ha dejado ya de ser una línea melódica confiada a la voz más bien que a un instrumento, se transforma en un verdadero y auténtico personaje que, a través de un tímido virtuosismo de gorjeos y de trinos, logra comunicar al oyente un calor, una emoción, una sorprendente participación, inimaginable sin haber visto y oído a aquellos cantantes y a las *prime donne*. En el papel, las partes vocales podían parecer inútiles y áridos arabescos; pero cuando eran interpretados por la voz cálida y apasionada de los cantantes italianos, transformados por la impe-

cable maestría de su técnica, adquirirían una vida propia, vibrante e incisiva.

El triunfo del canto, en que el virtuosismo se transforma en dramática tensión, se manifiesta y está presente también en una de las obras maestras del período italiano de Händel, la cantata *Lucrecia*, para soprano y bajo continuo. Parece como si Händel, en esta poderosa y emotiva página hubiera utilizado, al mismo tiempo, la fluidez melódica operística y la expresividad de un Monteverdi y de un Carissimi, sin renunciar a la amplitud de líneas y a la complejidad arquitectónica que le venían de la educación alemana. En esta cantata —como en otras del mismo período, entre las que figura *Armida abandonada*, que Bach copió de su propia mano— comienza a vislumbrarse la típica personalidad händeliana, su dramático temperamento capaz de dar vida a un lenguaje de épica e inmediata evidencia.

La cantata, sin embargo, destinada a un público muy restringido, es siempre un hecho aislado; en ella, el compositor puede moverse con entera libertad, sin estar sujeto a ninguna de las exigencias y convenciones operísticas. Pero sólo con la ópera puede conquistar una posición económica y artística y, por lo tanto, es necesario continuar trabajando en este campo.

El 26 de diciembre de 1709 es una fecha importante en la vida del artista; se abre la temporada del carnaval en el más hermoso teatro veneciano, el San

Juan Crisóstomo, con una ópera de Händel: *Agripina*. Ya es un privilegio conseguir tanto: un extranjero, en la patria del melodrama, en la ciudad que todos los años oye óperas nuevas de Alessandro Scarlatti, de Lotti, de Gasparini, puede considerarlo un gran éxito.

Pero el éxito fue todavía mayor, durante y después de la ejecución, cuando, al grito de «Viva el sajón», el público veneciano decretó que la ópera de Händel había triunfado. Una vez más, el *sajón* se adaptó inteligentemente al gusto del público al que se dirigía. Sobre un tema, en cierto modo emparentado con la no olvidada *Incoronazione di Poppea* monteverdiana, con distintos momentos cómicos en la intrincada peripecia histórica, el músico había logrado una partitura de brillante espontaneidad, briosa y arrebatada.

Adaptarse a las exigencias del público no significa, por lo demás, adaptarse a un estilo fácil y trivial; por el contrario, la refinada elegancia de la orquesta revela, en todo momento, la presencia de un músico profundamente conocedor de todos los secretos de la composición.

Consagración en Inglaterra

YA ESTÁ MARCADO el camino del operista; terminados los años de peregrinación y de aprendizaje en Italia, puede enfrentarse, de nuevo, con el público alemán. Desde el 16 de junio de 1710, Händel es maestro de capilla del príncipe elector Jorge Luis de Hannover, al que fue presentado por el músico Agostino Steffani, a quien había conocido en Roma.

Pero, a fines del mismo año, recibe la invitación de ir a Londres, para escribir una ópera italiana, en un ambiente en que el nuevo género musical no ha sido aceptado plenamente, y se limita a vivir del espléndido recuerdo del gran Purcell.

El 24 de febrero de 1711, es representado *Reinaldo*, sobre un tema de Tasso, y, aunque está compuesto con retazos de músicas anteriores, consigue un éxito notable. Händel retorna, por poco tiempo, a Hannover, pero en el año 1712 ya está de nuevo y definitivamente en Londres.

Las casi cuarenta óperas que Händel escribe en Inglaterra, hasta la última del año de 1741, mantienen sin alteración alguna el modelo italiano. El vehemente dramatismo de Alessandro Scarlatti es su modelo más directo, pero tampoco faltan acentos que recuerdan el recitativo lulliano y trozos corales inspirados en Purcell. Pero no se puede hablar todavía de obras maestras.

La ópera italiana del siglo XVIII, como veremos luego ampliamente, es, en sustancia, una sucesión de recitativos y de arias, en cierto modo unidas por un tema que, con frecuencia, es complejo e intrincado hasta resultar incomprensible. No hay una línea constante de dramatismo; cada aria es un episodio que se justifica por sí mismo, desvinculado de la sucesión de los otros acontecimientos, como una pausa lírica, o cómica, o trágica. En otras palabras, una serie de páginas, muchas veces bellísimas, reunidas en haz por un libreto desordenado.

Händel no es una excepción, aunque su extraordinaria personalidad se afirma en muchos aspectos característicos. Sobre todo, en la escritura orquestal, que revela un esmero que casi siempre ignoran los italianos y, especialmente, en esa capacidad para conseguir efectos expresivos desde una variedad de combinaciones instrumentales. Con frecuencia, sobre el fondo casi constante de los arcos, se destacan algunos instrumentos solistas, un oboe, una flauta, una trompeta, elegidos para subrayar un singular estado de ánimo o cualquier otro elemento presente en el texto.

La mano maestra del músico se revela también en la extraordinaria variedad de expresiones que consigue dar a las distintas partes, recurriendo a sus amplios conocimientos de todos los estilos en su momento musical: el aria *col da capo*, el *lied* alemán, la *arietta* francesa y muchos otros ritmos de danza, como la gavota, la siciliana, el minué, la giga. Otras veces, la mecánica y enervante monotonía del recitativo es interrumpida por el arioso, acompañado por la orquesta, consiguiendo vigorosos efectos dramáticos.

En fin, también es típicamente händeliana la capacidad de sintetizar, con pocas notas, una situación. un estado de ánimo. El tema, que casi siempre es anunciado por la orquesta y después recogido por el canto, es verdaderamente el núcleo dramático de las óperas de Händel; con mucha frecuencia, son pocas notas, pero tienen una extraordinaria capacidad descriptiva, un vigor poco común para expresar la alegría o el dolor, la serena tristeza o la resignación, el ansia amorosa o el fervor heroico. Muchas veces, toda el aria se apoya sobre la feliz invención de un personaje inicial, sobre la brillante imagen que constituye la razón de ser de toda ella.

La existencia de Händel, como hemos visto, fue marcada por una continua lucha contra sus rivales, sobre todo contra los italianos Ariosti, Bononcini y Porpora y el alemán Hasse, y también por las complicadas relaciones con los cantantes. Quizá hoy sea muy difícil hacerse una idea del incandescente clima

operístico del XVIII, cuando los más célebres virtuosistas, bajo el impulso animoso de un público delirante, imponían sus más absurdos caprichos a los compositores.

Durante la carrera operística de Händel en Inglaterra, se hizo famosa la rivalidad entre Faustina Bordoni, mujer de Hasse, incomparable por su técnica virtuosística, y Francesca Cuzzoni, bruta y mal educada, pero con una voz espléndida. A propósito de la última, se cuenta un episodio que puede darnos la medida de los caprichos de los cantantes, al mismo tiempo que de la fogosa y testaruda voluntad de Händel para dominarlos.

La Cuzzoni quería que el músico cambiara un aria, que no era muy apta para que realzara todo el esplendor de su voz; Händel se negaba y surgió la discusión. Händel, en el colmo de la ira, de pronto cogió entre los brazos musculosos a la cantante y, sacándola por la ventana, la amenazó: «¡Obedéceme o, de lo contrario, te dejo caer!».

Y esta vida habría podido continuar así, hasta la muerte, y quizá hoy sólo apreciaríamos a Händel como un buen escritor de óperas a la italiana, y no mucho mejor que un Bononcini o un Porpora, si su constitución física, siempre muy fuerte, no se hubiera resentido con una pertinaz dolencia; en 1737, se le quedó paralizado todo el lado derecho del cuerpo, pero se recuperó, aunque con grandes dificultades. Al mismo tiempo, cada vez eran mayores los obstáculos que encontraba, y sus rivales, apoyados por

el mismo Príncipe de Gales, organizaron estrepitosos tumultos durante las ejecuciones de sus óperas.

También había escrito oratorios; hemos recordado la *Pasión según San Juan*, a la que siguieron otra *Pasión* (1716), sobre texto de Barthold Heinrich Blockes —que Bach tenía en mucha estima— y otras páginas menores. En Italia había escrito, en 1708, la ya mencionada *Resurrección* y el *Triunfo del tiempo y del desengaño*, siempre en el peculiar estilo melodramático italiano.

Entre 1732 y 1739, en Inglaterra, reelabora alguna de las páginas religiosas ya compuestas, y escribe oratorios en lengua inglesa, con decorados y vestidos (*Ester*, *Débora*, *Atalía*).

Junto a estas óperas, que constituían un puente entre los modos italianos y la gran manera haendeliana de los últimos años, hay dos oratorios, que anuncian ya las grandes obras maestras: *Saúl*, de 1739, y, del mismo año, *Israel en Egipto*. El fervor trágico, la rara fuerza de las intervenciones corales, son ya del más auténtico Händel. Cuando nos damos cuenta de la enorme distancia que separa estas obras de las anteriores es al observar la importancia que ha adquirido el coro, hasta situarse en el primer plano; en *Israel en Egipto*, junto a siete trozos para solista, hay 28 para coros, en gran parte a ocho voces.

El Mesías

Y, FINALMENTE, he aquí, en el año de 1742, la gran afirmación: *El Mesías*. La ópera queda definitivamente abandonada, y desde ahora, en los restantes diez años de actividad creadora, Händel se dedicará exclusivamente al oratorio, género musical que es una altísima afirmación de su genio y creación absolutamente personal.

El éxito de los oratorios ingleses de Händel debe buscarse, en primer lugar, en su felicísima intuición del público al que iban destinados. Händel, como siempre, sabe comprender e interpretar a su público, y precisamente en esta atenta y amorosa observación, sabe encontrar nuevos y auténticos acentos para su inspiración.

La ópera italiana tenía éxito en Inglaterra; era el género de moda, el género que hacía muchos años se había impuesto en Europa con éxito clamoroso, siendo interpretado en los teatros por cantantes italia-

nos. No sólo era italiano su carácter, sino también el estilo de la música —aunque a ella se acercaban compositores alemanes como Händel y Hasse— y, naturalmente, también eran italianos los libretos. Libretos que, si en Italia eran un pretexto para exhibición de los cantantes, en mayor medida lo eran en el extranjero, donde la lengua sólo era comprendida por una pequeña minoría.

Leamos, por ejemplo, el tema de *Jerjes* (1738), tal como es resumido por Della Corte y Pannain: «Atalanta, una de las dos hijas de Ariodato, capitán notable, está enamorada de Jerjes, rey de Persia, y la otra, Romilda, de Arsameno, hermano de Jerjes. Éste, después de abandonar a Amastra, se enamora de Romilda. Elviro es el criado tonto de Arsameno. Líos, cambio furtivo de cartas, flechazos, disfraces (ya que Amastra finge ser un guerrero), malentendidos, exilios, condenas a muerte, atentados fracasados y suicidios, etcétera, mantienen la acción. Al final, Romilda se casa con Arsameno, Amastra se casa con Jerjes, y Atalanta buscará otro enamorado». La mayor parte de las veces, eran bellísimas las arias; a esta ópera pertenece precisamente “*Ombra mai fu*”, ese bellísimo *largo*, ¿pero cómo seguir atentamente la farragosa peripecia?

Otro público, completamente distinto, menos sensible a los reclamos de la moda de la otra parte del Canal de la Mancha, público de burgueses y de comerciantes, prefería las sanas y vigorosas tragedias shakespearianas, arregladas fantásticamente,

o la populachera *The Beggar's Opera* (La opera del mendigo), de Gay y Pepusch, de alegre sabor satírico. Se trataba de un público que, habiéndose adherido a la Reforma de Lutero, amaba la *Biblia* (concretamente, el *Antiguo Testamento*), y solía leerla en inglés, al tiempo que había mantenido inalterada la pasión por el canto coral que, en Inglaterra, tenía larga tradición, ya que se vinculaba con los primeros orígenes de la polifonía.

Händel supo dirigirse a este público, creando un nuevo espectáculo, un espectáculo que, si bien renunciaba a la escenificación y a los vestidos, sabía hablar con tan espontánea evidencia, que no se podía desear más. Los temas, en inglés, tomados de la *Biblia* directamente o a través de hábiles versificadores como Morell, Humphreys, Jennens, a diferencia de las intrigas heroicas o alegóricas de la ópera italiana, poseían una fascinación extraordinaria para las gentes que tenían la *Biblia* como su única y cotidiana lectura.

Las arias, en general poco numerosas, como los recitativos y los ariosos, eran el mayor tesoro de la experiencia italiana, aunque despojados de su frío y amanerado virtuosismo. La melodía tiene siempre un carácter extremadamente preciso, definido, un calor de excepcional comunicabilidad, y los fragmentos vocales están siempre insertos con una precisa intención descriptiva, sobre las palabras de Alegría, Gloria o Resurrección. En fin, el papel de protagonista era confiado al coro, a la multitud, al pueblo

mismo, que se podía considerar, de este modo, actor y espectador al mismo tiempo, ocasión del espectáculo y fuente de los acontecimientos.

El *Mesías*, ejecutado por vez primera en Dublin, el 13 de abril de 1742, y unos meses después en Londres. con el mismo clamoroso éxito, es el más célebre de los oratorios de Händel; el texto está tomado de varias páginas de la *Biblia*, referidas a pasajes de la vida de Jesús y reflexiones morales sobre su doctrina, versificadas por Charles Jennens, por medio de simples y rápidas imágenes. Los recitativos no existen apenas, y son sustituidos, con frecuencia, por espléndidos ariosos con orquesta; las arias, dieciséis más un dueto, casi siempre de gran belleza, como aquélla de plástica evidencia que canta la alegría ante el nacimiento del Salvador (*Alegraos profundamente*, para soprano), o la dulce pastoral del Buen Pastor (*Él alimentará a su rebaño*, para soprano), o la dulcísima y afligida melodía del Redentor (*Lo sé, Redentor mío*, para soprano), tan famosa y fascinante que ha sido grabada sobre el monumento a Händel en Westminster y, en fin, aquella espectacular con trompeta sobre el anuncio de la inmortalidad (*La trompeta sonará*, para bajo).

Pero lo más valioso se encuentra en los veinticinco coros, en los cuales alternan páginas de gran belleza contrapuntística —pero siempre de clara melodía—, oasis de mística religiosidad en acordes, semejantes al coral alemán, que acaban estallando después en cantos de prolongada exultación, como

aquél que anuncia el nacimiento de Jesús (*Para nosotros ha nacido un niño*) o el célebre, solemne y grandioso *Aleluya*.

El *Mesías*, junto al ya citado *Israel en Egipto*, se puede considerar como una gran sinfonía para voces solas, coro y orquesta, un poderoso y fascinante fresco. Por el contrario, hay otros oratorios que tienen un planteamiento más dramático, con verdaderos y auténticos personajes que intervienen en la acción, como el magnífico *Sansón* (1743), con su vigorosa representación de caracteres; el *Judas Macabeo* (1747), *Susana* (1749), que tiene acentos de gran lirismo en su descripción del espíritu femenino, y, en fin, el patético *Jefté* (1752), que es el último oratorio haendeliano. Recordemos también algunos oratorios de carácter profano, como *El alegre*, *El pensador*. *El moderado* (1740), el *Hércules* (1745), la *Oda de Santa Cecilia* (1739), la *Fiesta de Alejandro* (1736) y la deliciosa serenata *Acis y Galatea* (1720), de fresco y auténtico sabor pastoril.

La grandeza de Händel, este gran alemán que supo asimilar de forma tan profunda las experiencias europeas para acabar creando un género absolutamente nuevo, se debe, en gran parte, a los oratorios. En la música instrumental, aunque consigue escribir páginas de gran belleza, permanece siempre bajo la influencia italiana, robusteciendo el estilo corelliano con su pomposa fastuosidad. Además de las muchas páginas para clave, en las que, a veces, alcanza momentos de genial miniaturismo a la france-

♦ Georg Friedrich Händel

sa, como en el célebre *Herrero armonioso*, para flauta y dos violines, mantienen su indudable frescura los grandes *Conciertos* (6 de la Op. 3, y 12 de la Op. 6, y otros, también con instrumentos de viento) y los *Conciertos para órgano y orquesta*. Otras dos obras maestras de Händel son dos *suites*, de breves trozos para ejecutar al aire libre: *Música acuática* (1717) y *Música para los reales fuegos de artificio* (1749), de espléndido colorido tímbrico y fascinadora riqueza de sonido.

Historia de la Música

dirigida por
Eduardo Rescigno

Título original
Storia della Musica

Edición original
© Fratelli Fabbri Editore, Milán, 1964

Edición en castellano
© Editorial Codex, Buenos Aires, 1965
© In Octavo, 2025

Revisión, adaptación y edición digital
© In Octavo, 2025