

Los oratorios ingleses de Händel desde 1736 a 1742

Jürgen Budday, director coral y artístico del Marktoberdorf International Choral Festival

Tras pasar cuatro años en Italia, Händel volvió a Alemania en 1710 para entrar al servicio de la corte en Hannover. No obstante, a finales de año marcharía rumbo a Londres. Tras pasar un año en la corte inglesa, volvió poco después a Hannover, para mudarse definitivamente a Londres en 1712, y a pesar de seguir viajando, permaneció en la capital británica hasta su muerte.

Händel vivió gran parte de su vida en Inglaterra, por lo que no es ninguna sorpresa que sus composiciones más importantes y más conocidas fuesen concebidas en Inglaterra: entre otras obras, se encuentran 3 de sus odas y la mayoría de sus 25 oratorios nacieron en tierras inglesas. Merece la pena destacar *Alexander's Feast* (oda), publicada por Carus, además de *Israel en Egipto*, *Saul* y *El Mesías*, oratorios todas ellas. Estas obras se compusieron en inglés, como es natural, aunque las ediciones de Carus también ofrecen una traducción al alemán.



The Great Music Hall on Fishamble Street, Dublin, where Messiah was first performed

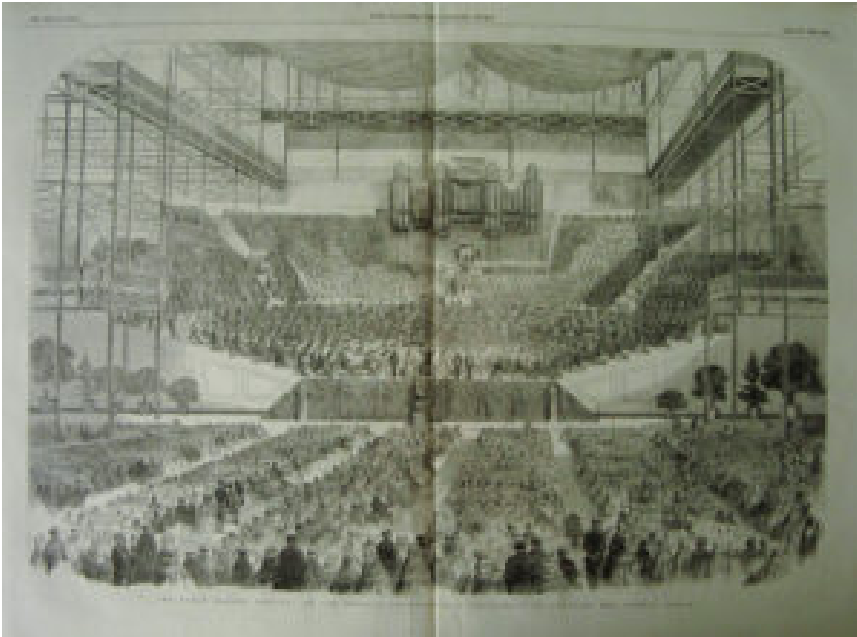
Los siguientes **oratorios ingleses** pueden considerarse como el “descubrimiento” de Händel. En estas piezas convergen las experiencias de su estancia en Italia (incluyendo la ópera italiana) con elementos de los oratorios y las pasiones alemanas (como la pasión de Brockes de 1719) y los himnos ingleses. Händel utilizó en su mayoría himnos bíblicos del antiguo testamento, con escenas de la historia del pueblo israelí como punto principal; escenas que a menudo enriquecía o ampliaba con elementos dramáticos y/o con relaciones personales. No obstante, para Händel no era tan importante la disposición dramática de los oratorios, pues, al fin y al cabo, no era su intención poner en marcha óperas ni representaciones en escena, a pesar de las pequeñas pistas escénicas que pueden encontrarse en algunas partituras: el punto clave para Händel era la representación de una ceremoniosa solemnidad y la manifestación de los sentimientos

y las emociones. En relación a las obras anteriormente mencionadas, hay que destacar que el texto de *El Mesías* e *Israel en Egipto* sigue prácticamente palabra por palabra pasajes de la Biblia, mientras que en *Saul* se opta por seguir la fuente bíblica; solo el libreto de *Alexander's Feast* se basa en la Oda de John Dryden y está escrito por Newburgh Hamilton. Los textos de otras tres obras de Händel fueron recopilados por Charles Jennen, que puede considerarse como uno de los libretistas más conocidos del compositor.

Al trazar una **línea cronológica** que englobe su creación y estreno, puede decirse que los oratorios y las odas no quedan muy lejos entre sí. *Alexander's Feast* vio la luz sobre 1735-36, Händel compuso *Israel en Egipto* y *Saul* entre los años 1738-39 y *El Mesías* llegó a ser toda una realidad en 1741/42. Esta fue la etapa más prolífica en la carrera del compositor. Además del oratorio *L'Allegro, il Penseroso ed il Moderato* (1740), Händel compuso otras 11 óperas en esta época, siendo *Xerxes* la más conocida y *Deidamia* la última en componerse (1741). Se puede suponer que, con esta intensa actividad con las **óperas**, los **oratorios** habrían quedado de lado. No obstante, este no es el caso con *El Mesías* e *Israel en Egipto*. Estas obras se van a narrar, describir y exponer, además de detallar escenas programáticas con gran sensibilidad estilística (*Israel en Egipto*). *El Mesías* lleva al oyente a ser testigo de la vida y la trágica historia de Jesucristo y le lleva a ser parte de tal relato de compasión. Detrás de todo este proceso se encuentra el trabajo divino, algo que queda reflejado en los cantos de alabanza que cierran los oratorios. *El Mesías* e *Israel en Egipto* son los oratorios de Händel con mayor presencia coral; de hecho, este último puede considerarse un oratorio coral. De las Partes II y III (*Éxodo* y *La Canción de Moisés*), que son las que generalmente se interpretan, 20 de los 31 números son corales. El resto son 4 recitativos cortos y 7 arias. La primera parte, el himno funerario, se compone exclusivamente por números corales.

En el caso de *Saul*, la situación es diferente. En esta obra, las partes corales representan menos de un cuarto de la totalidad de la pieza. Son los recitativos y las arias los que predominan en esta obra, que se compone de 12 personas y está más cerca del género operístico que de cualquier otro. Händel lo deja claro al dividir la obra en actos y escenas. Esto queda aún más patente en la Parte II de *Alexander's Feast*, mediante el uso de cortes dramáticos.

Como ya se ha dicho, Händel realiza una menor caracterización dramática de los personajes y trabaja más con unos **sentimientos musicales** muy caracterizados y sutiles descripciones de los **estados de ánimo**. Deja que el oyente forme parte de las emociones de los personajes. Esto significa que los intérpretes requieren de una alta sensibilidad en los giros y figuras retóricas que aparecen reflejadas en la partitura. Asimismo, hay poca información sobre la dinámica, las indicaciones sobre la articulación son extremadamente escasas y la relación entre palabra y tono es todo un descubrimiento a realizar. No obstante, todos estos elementos son imprescindibles para entender la música, cómo comportarse ante ella y dar vivacidad a la interpretación. Se decide en este punto si el oyente simplemente entiende lo que está escuchando o por el contrario hace suya la música. El intérprete tiene una gran libertad interpretativa, pero a su vez recae sobre sus hombros una alta responsabilidad para conseguir representar la pieza de forma adecuada. Para un director, esta es tanto una tarea fascinante como todo un reto.



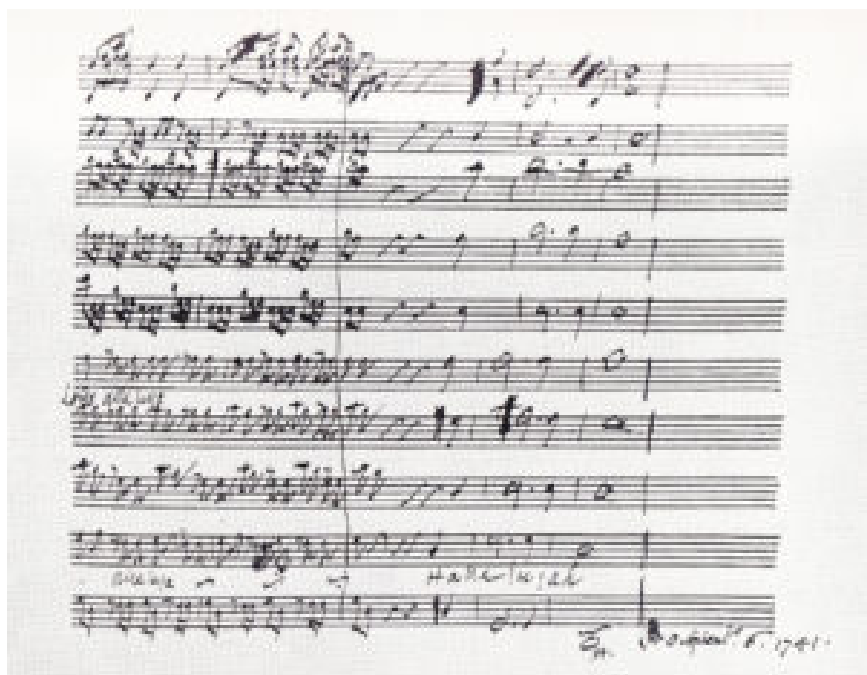
The Handel Festival at The Crystal Palace, London, 1857

Es imposible describir todas estas situaciones en las obras que aquí se están tratando, pues para ello se requiere de un profundo estudio de la partitura. No obstante, pueden verse representadas en algunos números de la Pasión (Parte II) de *El Mesías* o en la narración de las plagas en *Israel en Egipto*, el lamento de Israel sobre la muerte de Saul y Jonatán en *Saul* y en el lamento de los muertos en la segunda parte de *Alexander's Feast* (Nr. 7-10). En definitiva, es una música grandiosa, conmovedora, arrebatadora y llena de emociones.

Asimismo, en este punto entra en juego un aspecto de la representación que para nada está libre de problemas: la pregunta sobre las **versiones** y **ediciones** que cayeron en el olvido. Tan solo de *Alexander's Feast*, se tiene constancia de 5 versiones (1736, 1737, 1739, 1742, 1751). La editorial Carus ofrece tanto la primera versión de 1736 como la última de 1751. Las diferencias no son importantes y se necesita estudiar con cuidado cuál es la dirección que se quiere tomar como intérprete. Por lo tanto se puede apreciar que estas versiones distintas no son versiones de las obras en sí, sino que son versiones de representaciones de las mismas; es decir, Händel había concebido las obras pensando en las posibilidades

de representarlas que tenía donde se encontraba (teniendo en cuenta los instrumentistas o solistas vocales con los que podía contar, calidad del coro, el espacio en el que representaría, cómo entretener al público, etc.) y por lo tanto, buscaba adaptar el éxito de la obra al lugar que la vería nacer. Se recomienda no mezclar las distintas versiones al azar.

Hay 5 versiones de *El Mesías* (Dublín 1742, Londres 1743, Londres 1745/49, Londres 1750, Foundling Hospital 1754), que no pueden tratarse en este momento. En la nueva edición de Carus se citan todas estas versiones. Händel nunca propuso alternativa alguna a sus obras en el apéndice, dando vía libre al director para elegir el camino a la versión que mejor considerase. *El Mesías* y *Alexander's Feast* son oratorios/odas que ya durante su época fueron muy aclamadas y difundidas, y en ellas, Händel encontró el éxito y la gloria. No es una casualidad que posteriormente Mozart trabajase en obras como esta y las vistiese con un atuendo orquestal. El oratorio *Saul* ha tenido 3 versiones diferentes durante su historia: en 1738, 1739, y 1741. La edición de Carus sigue la primera edición de 1738.



The final bars of the "Hallelujah"

chorus, from Handel's manuscript (Scanned from *The Story of Handel's Messiah* by Watkins Shaw, published by Novello & Co Ltd, London 1963)

El oratorio *Israel en Egipto* presenta un caso particular en esta historia. A pesar de que hoy en día, en la mayoría de ocasiones solo se interpreta la Parte II (*Éxodo*, que narra la huida del pueblo de Israel de Egipto) y la Parte III (*La Canción de Moisés*, una gran alabanza a Dios), no cabe duda de que, inicialmente, este era un oratorio en tres partes. Resulta interesante que Händel compusiese primero la tercera parte, para luego continuar con las otras dos. Después de terminar con estas composiciones, Händel decidió comenzar a trabajar en un Oratorio a tres partes, y primero se centraría en las Partes II y III, que versarían sobre el lamento del pueblo de Israel por la muerte de José (hijo de Jacob, uno de los patriarcas del pueblo israelí). Para ello, recurrió a una composición ya terminada (*Himno Funeral de la Reina Carolina*), en la que tuvo que realizar mínimos cambios. El Oratorio completo se interpretó por primera vez en 1739/40 en Londres. En la versión de 1756-1758, se eliminó el Himno Funerario, por lo que Händel utilizó fragmentos de otros Oratorios para completar la pieza. Hay dos partes en la historia de la recepción de Israel en Egipto: Por una parte, se interpretó el oratorio completo, las 3 partes, y por otra parte solo se interpretó la huida a Egipto, narrada en las Partes II y III. El himno Funeral (Parte I) se convirtió en una obra independiente. Esto también aparece reflejado en la nueva edición de Carus, en la que la Parte I es independiente y las Partes II y III aparecen de la mano; por lo tanto, es algo que resulta muy práctico a la hora de poner esta obra en marcha.

En relación al **reparto**, Händel desplegó una gran variedad. La organización instrumental de *El Mesías* se puede considerar como la organización básica de los oratorios de Händel. Además de la sección de cuerda, se añaden al reparto instrumental 2

oboes, 2 trompetas y un timbal. Como es natural, los bajos son cortesía del cello y fagot. En este conjunto también se incluye un coro de 4-5 voces y 4 solistas. En *Israel en Egipto*, la parte instrumental se completaba con 2 flautas y 3 trombones. La parte coral se terminó duplicando con el tiempo, y a pesar de la corta parte solista, en la pieza se necesitan 6 músicos para interpretarla. *Alexander's Feast* presenta una opulenta orquesta: 2 flautas, 2 oboes, 3 fagots, 2 trompas, 2 trompetas además de timbales, y en las cuerdas se encuentran 3 violinistas, 2 violas, un chelo solista, *Tutti-Celli* y contrabajo. El coro se expande hasta alcanzar las siete voces, y 4 solistas completan este conjunto musical. Este esquema es aún más variado en *Saul*. Se necesitan 12 partes de solista, que se cubren con 6 solistas. La orquesta es la misma que en *Israel en Egipto*; no obstante, en este caso se añaden un carillón y un arpa para obtener una delicadeza especial en el sonido.



The chapel of the London's Foundling Hospital, the venue for regular charity performances of *Messiah* from 1750

Llegados a este punto, merece la pena realizar un comentario general al uso del **Continuo**: en cada interpretación musical

pueden cambiar el carácter y la emoción de una pieza. Esto se refleja especialmente en los bajos, con el violonchelo o el fagot, o incluso en la viola da gamba, el contrabajo y el violone respectivamente, al igual que en la armonía que crean el clavicémbalo, el órgano y la tiorba o el laúd. Cuanto mayor sea la diversidad sonora y el carácter del instrumento, más viva estará la pieza, y la música podrá amoldarse a la parte del Continuo. Esta combinación de instrumentos es la base de cada interpretación y por sí misma puede conseguir resultados extraordinarios.

La **disposición** de todo el conjunto tiene una gran influencia sobre la imagen sonora. No se diferencia demasiado del sonido continental de los siglos XIX y XX. Tal y como mencionó Hans Joachim Marz en su libro *Händels Oratorien, Oden und Serenaten*: "El órgano se encuentra en el centro del escenario, y a su izquierda y derecha la escena es similar a la de un anfiteatro, es decir, se construyeron paneles semicirculares para así organizar a los músicos que se sentarían de forma escalonada alrededor de los mismos. Delante del órgano probablemente se colocaría el clavicémbalo, y a ambos lados del mismo, el resto de instrumentos bajos (violonchelos, contrabajos, tiorbas, etc.). Detrás, y sobre un pedestal, se colocarían las cuerdas y vientos: en el nivel más alto estarían las trompas, trompetas, fagots y timbales. Justo delante de la orquesta se encuentra el coro, y en primera fila, tras una balaustrada que cierra el escenario, se colocan los solistas vocales. Para las óperas, el proscenio tenía una cortina que se abría cuando comenzaba la interpretación del oratorio... la gran diferencia entre las interpretaciones inglesas de los oratorios del siglo XVIII y las continentales de los siglos XIX y XX se encuentra en la colocación de los solistas y el coro delante, y no detrás de la orquesta. Por lo tanto, y en términos acústicos, se puede ver una preferencia por lo vocal ante lo instrumental, que también representa una de las ideas estéticas de la época..."* Esta, sin duda, es una idea que da qué pensar a los intérpretes y organizadores que

cuentan con unas condiciones que pueden hacer posible esta disposición alternativa.

Por último, hay que mencionar la **práctica interpretativa**. La forma de interpretar una obra queda en manos del director, como es natural, pues es quien decide si quiere crear un espectáculo con instrumentos modernos, algo que es posible incluso teniendo en cuenta la tradición clásico-romántica o la práctica musical más histórica. Interpretando de forma convincente, ambas variantes de la música de Händel pueden convertirse en una realidad. No obstante, el autor no esconde que es un firme seguidor de la práctica musical más histórica. Especialmente en el caso de Händel, si se opta por seguir la práctica más fiel a la historia, la música es clara, ligera, llena de color, capta la atención con su retórica, es vivaz, con un sonido atrevido, virtuosa y, en definitiva, expresiva y que representa con certeza aquello que se quiere decir con ella. No hay ningún conjunto instrumental que se especialice en esta rama musical, esté formado en la práctica musical barroca con coro y solistas, y además esté familiarizado con la música barroca desde una perspectiva técnica y sonora (iel color, las disminuciones!). Este es un campo muy amplio que requiere de un estudio específico. Se pueden encontrar algunos consejos en la partitura de *El Mesías* de la edición de Carus. No obstante, en bibliografía especializada podrán encontrarse más detalles sobre la práctica interpretativa en la música barroca.

* Hans Joachim Marx: *Händels Oratorien, Oden und Serenaten*. Vandenhoeck & Ruprecht.

Jürgen Budday fue director artístico y fundador del Maulbronner Kammerchor y el Musikfestival Klosterkonzerte Maulbronn hasta el año 2016. Al frente del Maulbronner

Kammerchor, consiguió varios primeros premios (incluyendo la quinta edición del Deutschen Chorwettbewerb celebrado en Regensburg).

Entre 1994 y 2007, y con la ayuda del Maulbronn Kammerchor y solistas internacionales de renombre, dirigió un ciclo de Oratorios de Händel, grabados posteriormente. Asimismo, también trabaja como director invitado, organiza talleres y forma parte de jurados tanto en Alemania como el extranjero. En 1998 se le concedió la Cruz Federal del Mérito de Alemania. Desde 2002 es presidente del consejo del Deutschen Musikrat y director general y miembro del jurado del Deutschen Chorwettbewerbs. En 2011 fue nombrado catedrático por el primer ministro de la región de Baden-Württemberg. En 2013 recibió el Georg-Friedrich-Händel-Ring. En 2014 se le nombró director artístico del Internationalen Kammerchorwettbewerbs de Marktoberdorf. Es hijo adoptivo de Maulbronn. www.jbudday.de. Correo electrónico: info@jbudday.de

Traducido del alemán por María Ruiz Conejo, España

Revisado por Carmen Torrijos, España