

## NOTAS AL PROGRAMA

Concierto del 21 de diciembre de 2009  
(Auditorio Nacional, Sala Sinfónica)

Eugenia Enguita, soprano  
Allyson McHardy, mezzosoprano  
Eric Stoklossa, tenor  
Jochen Kupfer, barítono  
Jordi Casas Bayer, director del coro  
Jesús López Cobos, director

### **Georg Friedrich HAENDEL (1685-1759): El Mesías**

*“El día había sido sumamente cálido. Era el 21 de agosto de 1741. El cielo, como de metal fundido, se cernía opresivamente sobre la ciudad. Händel no se atrevió a salir hasta el oscurecer, para respirar un poco el aire del Green Park. Se sentó a descansar allí, en la impenetrable sombra de los árboles, donde nadie podía verle ni torturarlo. Se sentía fatigado, sufría un cansancio que le pesaba como si fuera una enfermedad, pues no tenía ánimo ni para hablar, ni para escribir, ni para interpretar música, ni siquiera para pensar, para sentir, para vivir. ¿Para quién y para qué? Como un beodo había recorrido luego las calles del trayecto de vuelta a su casa, a lo largo de Pali Malí y St. James Street, dominado por un solo y absorbente pensamiento: el de dormir, dormir, no saber nada; sólo descansar, descansar, a ser posible para siempre. En la casa de Brook Street, todo el mundo se había acostado ya. Subió las escaleras lentamente. ¡Ah, qué fatiga la suya, qué extenuación había producido en su ánimo la persecución a que le habían sometido los hombres!, pensaba mientras ascendía peldaño a peldaño. Sus pasos hacían crujir la madera. Llegó por fin al primer piso y encendió el quinqué de su mesa; lo hizo maquinalmente, como lo hacía desde años atrás al ponerse a trabajar. En otra época, cada paseo le inspiraba alguna melodía, algún tema musical, que transcribía rápidamente al llegar a casa, para que el sueño no borrara de su mente el fruto de su inspiración. Pero ahora, al recordarlo, suspiró con profundo pesar. Ahora, en cambio, la mesa estaba vacía, no había en ella papel pautado alguno. El molino de la fantasía había dejado de girar. Nada había que empezar; nada tenía que terminar. ¡Sí, la mesa se hallaba vacía! ¡Pero no, allí había algo! El músico se dio cuenta de que en un ángulo se veía un pequeño cuadro blanco..., como una hoja de papel. Händel se apoderó de ella inmediatamente, suponiendo que estaría escrita. Pero era un sobre. Lo abrió con apresuramiento y se encontró con una carta de Jennens, el poeta que había escrito el libreto de su Saúl y de su Israel en Egipto. En ella le decía que le mandaba un nuevo poema y que esperaba que el gran genio de la música, el ‘phoenix musicae’, daría calor a sus pobres palabras y las transportaría con sus alas por el éter de la inmortalidad. Händel dio un respingo como si hubiese tocado algo repugnante. ¿Se proponía Jennens burlarse de él, de él, que estaba muerto, paralizado? Hizo trizas la carta en un santiamén. La tiró al suelo y la pisoteó. «¡Canalla, bribón!», mascu-*

lló. La carta le había abierto la más tierna de sus heridas, produciéndole un desgarrón que le llegó hasta la más profunda amargura de su alma. Apagó la luz, muy enojado, se dirigió a tuestas a su aposento y se tumbó en la cama. Fluyeron las lágrimas a sus ojos, y todo su cuerpo temblaba, por la rabia que le producía su impotencia. «¡Maldito sea este mundo que se burla de sus víctimas y goza torturando al que sufre! » ¿Por qué acudían a él, si se sabía que su inspiración estaba agotada, que su impulso creador carecía de fuerza? ¿Por qué le encomendaban en aquellos trágicos momentos una obra, cuando le fallaban las potencias de su alma? Lo único que podría hacer era dormir, dormir estúpidamente como un irracional, olvidar, no existir.”

Stefan Zweig, “La resurrección de Georg Friedrich Haendel”, en *Momentos estelares de la humanidad*, 1927 <sup>1</sup>



En 1741, a mediados del verano, Georg Frideric Haendel –así firmó buena parte de su vida, aunque al final de los años ingleses transigió en convertir en “George” el primer nombre– redactó su oratorio *El Mesías*, basado en un poema de Charles Jennens. El músico se hallaba en el mejor momento de su carrera musical, con un dominio formidable de sus resortes musicales (que siempre fueron proverbiales), pero en una pésima situación personal, sumido en la depresión y perseguido por los acreedores, ya que sus últimas –artísticamente señeras– empresas operísticas no habían obtenido el merecido refrendo de la taquilla, ni tampoco sus incursiones en el terreno del oratorio.

El hombre que hizo llegar a Haendel el libreto de su obra más famosa fue un personaje singular. Charles Jennens (1700-1773) fue editor de la obra de Shakespeare, autor literario y granjero, y se pasó media vida en una cómoda reclusión campestre habitando al lado de su padre. Era un “non-juror”, o sea, un opositor a la dinastía de Hanover como heredero legítimos al trono de Inglaterra, lo cual le privó de títulos académicos, aunque no de posición social, porque Jennens, en contrapartida, no era católico (y seguidor, por ello, de los Stuardos), sino protestante. Retirado en Gospall, en Leicestershire, el vate proveyó a Haendel de no menos de cinco libretos, los de *Saúl* (1738), *Israel en Egipto* (1738), *L’Allegro, il Penseroso ed il Moderato* (1740), *Belshazzar* (1744) y, desde luego, *El Mesías*.



“Turbado, perdido, yacía pesadamente en el lecho. Pero no podía conciliar el sueño. La ira agitaba su ánimo, como la tormenta hace con el mar. Sufría una desazonadora y secreta inquietud. No hacía más que dar vueltas en la cama, ora a la derecha, ora a la izquierda, y por momentos se sentía más desvelado. Se preguntaba: «¿Debo quizá levantarme y examinar las palabras de ese texto?» Pero ¿qué influencia podían tener las palabras en su espíritu, que se sentía desfallecer? No, ya no existía consuelo para él, a quien Dios había dejado de su mano, a quien

---

<sup>1</sup> La más moderna edición española es, probablemente, la de Acantilado Editorial, Barcelona 2002, traducción de Berta Vias Mahou.

se había negado la conexión con su vida, la música. ¡Ahora vivía separado del mundo de los vivos! No obstante, seguía latiendo en él una extraña curiosidad, a la que no podía sustraerse.

Por fin se levantó, volvió a su estudio y encendió de nuevo la luz temblándole las manos de emoción. ¿No le había ya arrancado una vez un milagro de la atroz parálisis de su cuerpo? Acaso la Providencia le depararía ahora salud y consuelo para su alma. Colocó el quinqué cerca de aquellas hojas de papel que habían venido con la carta y que eran la causa de su obsesión. En la primera página decía: «El Mesías». ¡Ah, otro oratorio! Los últimos habían sido un fracaso. Llevado de su inquietud, volvió la hoja y comenzó a leer. Ya desde la primera palabra se conmovió: «Comfort ye!», «¡Consolaos!», palabra que era como un mágico encantamiento, como una respuesta divina a su desfallecido corazón. Y ya, apenas leídas, apenas captadas, las palabras del texto fueron oídas por Händel como música, remontándose en sonidos, cantando, expandiéndose en el éter. ¡Oh felicidad, las puertas se habían abierto! ¡Lo que él sentía, lo que él oía, se traducía de nuevo en música! Con temblorosas manos fue pasando las hojas del manuscrito. Se sentía subyugado, inspirado; cada palabra le cautivaba con fuerza irresistible. «Así habló el Señor.» ¿No iba esto especialmente dirigido a él solo? ¿No era la misma mano que le había derribado que le levantaba ahora del suelo? «Y Él te purificará.» Sí, esto es lo que le había sucedido a él: de pronto había quedado purificada la amargura que roía su corazón. Se veía penetrado de una luz de diáfana pureza. ¿Quién había infundido vigor a las palabras del pobre Jennens, del poeta de Gopsall, e impulsado su pluma, sino Aquel que era el único que conocía su desgracia? «Para que ofrezcan sacrificios al Señor.» Sí, de su ardiente corazón debían salir las llamas de amor que ascendieran al cielo y que fueran la respuesta amorosa al dulce llamamiento divino. A él, sólo a él se le decía: «Clama tu palabra con firmeza.» ¡Ah, clamar eso, proclamarlo con las retumbantes trompetas, con los poderosos coros, con la gran sonoridad del órgano, para que una vez más, como en el primer día de la Creación, despierte a los hombres la Palabra, el Logos, llevando la luz a todos aquellos que todavía yacían desesperados en las tinieblas del pecado! Pues verdaderamente: «Mirad, la oscuridad cubre la tierra»; no conocen todavía la feliz nueva de la Redención, que se ha operado en él, en Händel, en aquellos momentos. Y, apenas leídas las palabras, ya surgía de lo más íntimo de su alma un clamor de agradecimiento. «Consejero admirable, Dios todopoderoso.» Sí, quería loar, agradecer al Dios admirable, que le infundía el don de consejo, que le animaba a obrar, que devolvía la paz a su desgarrado corazón. «Luego, el Ángel del Señor se aproximó a ellos.» Sí, un ángel acababa de descender a su aposento para salvarle. ¿Cómo no había de prorrumpir en una acción de gracias, cómo no cantar en público, con mil voces unidas a la propia, el «Gloria a Dios»? Händel inclinó la cabeza sobre el manuscrito con gran excitación. Su abatimiento había desaparecido. Jamás se había sentido con tantos bríos ni experimentado con tanto ardor el sentimiento de la creación artística. Continuamente acudían a su mente, como destellos de luz, las palabras que expresaban sus íntimos sentimientos: «¡Regocíjate!», y como si las oyera cantar por un coro, levantó instintivamente la cabeza y sus brazos se extendieron en toda su amplitud. «Él es el verdadero Salvador.» Sí, esto era lo que él quería confesar y atestiguar, como jamás mortal alguno lo expresara, para que fuera como antorcha luminosa que lo proclamara ante el mundo entero. Sólo el que ha sufrido mucho conoce lo que es la alegría; sólo el que ha sido probado intuye el bien supremo de la gracia. A él le incumbe ahora dar fe de su resurrección ante los hombres como consecuencia de haber sufrido el dolor de la muerte moral.»<sup>2</sup>

<sup>2</sup> Stefan Zweig, Op. Cit.

El moderno trabajo de Luigi Garbini, de reciente publicación entre nosotros<sup>3</sup>, explica con precisión las razones del éxito del oratorio haendeliano en las islas británicas. “(...) *El Haendel de los oratorios (Saúl, El Mesías) obtuvo desde el primer momento fama internacional por el carácter maleable de su creatividad. La genialidad inventiva de Haendel se alimentaba de una vida en continuo movimiento, que le permitió integrar los hallazgos formales de la música francesa e italiana.(...) Al igual que Purcell, Haendel gozaba de la admiración de Maurice Greene y John Stanley por la abundante producción musical de argmeto sacro, tanto que su presencia en Inglaterra terminó eclipsando la obra del discípulo de Greene, William Boyce. La agonía de la ópera en italiano y el cambio cualitativo de la audiencia fueron factores externos que propiciaron el éxito de los oratorios de Haendel entre un público procedente de la clase media que prefería el inglés al italiano y los hechos bíblico las alegorías mitológicas.*”<sup>4</sup>

Haendel fue, como Garbini indica, el más cosmopolita entre los autores barrocos, y desde luego el más versátil en el ámbito teatral. Nacido y formado en Sajonia, educado luego en Hamburgo, adquirió maestría técnica en Italia entre 1706 y 1710, en donde en un mínimo espacio de tiempo triunfó en todos los géneros; su paso por la corte Hannover fue un casi prólogo a su dilatada carrera inglesa, de casi cinco décadas, en donde terminó de asimilar/subsumir todos los estilos conocidos y en donde dominó el panorama artístico, primero en la ópera, después en el oratorio. Casi todas sus obras en este apartado se basan en un extraordinario sentido de la dramaturgia aplicada a la narración, y funcionaban, de hecho, como óperas compuestas para su interpretación en concierto en teatros como el Covent Garden. La Biblia, nos lo ha recordado Garbini, fue base literaria de la mayoría de estas obras, pero algunas poseyeron un carácter completamente secular, como *Semele* o *Hércules*. Haendel el operista se auto-proyecta siempre en sus oratorios, incluso en el más aparentemente estático, esto es, *El Mesías*, que no relata una historia en términos convencionales ni presenta un esquema narrativo obvio.



*“Por fin, al cabo de tres semanas escasas, hecho verdaderamente inconcebible, el 14 de septiembre terminó su obra. La palabra se había hecho sonido. Inmarcesiblemente, florecía de un modo maravilloso lo que hasta entonces había sido seca y árida palabrería. Se había cumplido el milagro de la voluntad en su alma ardiente, del mismo modo que se realizó antes en su cuerpo inválido: el milagro de una resurrección. Ya estaba todo escrito, creado, cifrado en melodía y acompañamiento... Sólo faltaba una palabra, la última de la obra: «¡Amén!» Pero este «¡amén!», estas dos sílabas escuetas y breves, fueron tratadas por Händel de tal modo que logró hacer de ellas una asombrosa escala de tonos que había de elevarse hasta el cielo. Una voz las lanzaba y otras la recogían en cambiante coro. Alargó las dos sílabas y las desunió muchas veces*

<sup>3</sup> Garbini, *Breve storia della música sacra*, Saggiatore S.p.A., Milán 2005; versión española de Pepa Linares, *Breve historia de la música sacra*, Alianza Música, Madrid, 2009.

<sup>4</sup> Pgs. 293-4.

*aún. Como el hálito de Dios, la inspiración de Händel resonaba en la palabra final de la maravillosa plegaria, que de este modo había alcanzado una plenitud y amplitud grandiosas. Esta palabra, sola, concluyente, no le dejaba respiro. En espléndida fuga, compuso este « iamén! a base de la primera vocal, la sonora «a», el tono prístino, hasta formar con ella una sonora cate-dral, tratando de llegar al cielo con su más afilado capitel, elevándose cada vez más, para des-cender nuevamente y surgir otra vez, hasta quedar recogida al fin por el fragor del órgano, por el ímpetu de los coros, llenando todas las esferas, hasta producir la impresión de que en aquel canto de gracias intervenían también los ángeles. El gran músico se sentía extenuado; la pluma se le cayó de la mano. Ya no sabía dónde se hallaba. No veía ni oía; sólo sentía una fatiga intensí-sima. Tenía que apoyarse en la pared. Las fuerzas le abandonaban, su alma desfallecía, se tam-baleaba su cuerpo, embotados estaban sus sentidos. Andando a tientas, como un ciego, se des-plomó sobre el lecho y se durmió rendido, sin energías, exhausto... Durante aquella mañana, el criado había abierto cautelosamente por tres veces la puerta de la habitación. Pero el maestro dormía, inmóvil, profundamente. Su pálido rostro parecía tallado en piedra. Al mediodía, por cuarta vez, intentó el sirviente despertarlo. Tosió para atraer su atención, llamó a la puerta con insistencia... Pero nada podía sacarle de aquel sueño tan profundo. Cristóbal Schmidt acudió por la tarde en su auxilio, pero Händel continuaba sumido en aquella especie de sopor. Schmidt se inclinó sobre el durmiente, que yacía como un héroe muerto en el campo de batalla una vez lograda la victoria.*

*Pero ni Cristóbal Schmidt ni el criado conocían la triunfal hazaña y estaban verdadera-mente asustados al verle tan postrado e inmóvil; temían que de nuevo le hubiese repetido un ataque como el anterior. Y al comprobar que eran inútiles los gritos y los zarandeos para sacarle de aquel estado (hacía diecisiete horas que estaba inerte y como sin sentido), corrió Cristóbal otra vez en busca del médico. Pero no dio con él en seguida, ya que el doctor Jenkins, aprovechando la placidez de la tarde, se había ido a pescar a orillas del Támesis. Cuando por fin lo encontra-ron, la interrupción de su entretenimiento le contrarió, pero al enterarse de que se trataba de Händel guardó todos sus útiles de pesca, fue a buscar — lo cual supuso una pérdida de tiempo — su equipo quirúrgico para hacer, si fuese preciso, la consabida sangría al enfermo, y final-mente se dirigió, en su cochecito tirado por un pony, hacia Brook Street. Cuando llegaron, les salió al encuentro el criado agitando los brazos jubilosamente. — ¡Ha resucitado! — exclamó loco de alegría —. Ahora está comiendo como una fiera. Se ha tragado medio jamón de Yorks-hire en un santiamén; le he servido cuatro pintas de cerveza y todavía pide más-. Y, en efecto, Händel estaba sentado ante la bien provista mesa, como un Gargantúa, y si había dormido un día y una noche para recuperar de un tirón las tres semanas que pasó en vela, ahora comía y be-bía con todo el apetito de su gigantesco cuerpo, como si de una sola vez quisiera resarcirse del es-fuerzo concedido a la intensa labor de tantos días. Tan pronto como vio al médico, empezó a reír con una risa que paulatinamente fue haciéndose enorme, estruendosa, hiperbólica, por así decirlo. Schmidt recordó que durante las pasadas semanas ni siquiera había visto una sonrisa en los labios de Händel y si sólo concentración y enojo. Ahora estallaba la reprimida alegría propia de su naturaleza, retumbando como las olas al estrellarse contra las rocas. Jamás había reído Händel de un modo tan elemental como ahora, al ver al doctor acudir en su auxilio precisa-mente en los momentos en que se sabía curado y sano como nunca y en que el ansia de vivir le embargaba el ánimo como una verdadera embriaguez. Levantó el jarro de cerveza a modo de saludo hacia el recién llegado visitante, severamente vestido de negro. — ¡Lléveme el diablo! — exclamó asombrado el doctor Jenkins —. ¿Qué os ha sucedido? ¿Qué especie de elixir habéis*

*bebido? ¡Si estáis derrochando salud!- Händel le miró sin dejar de reír, con los ojos brillantes. Luego fue recuperando poco a poco la seriedad.”*<sup>5</sup>



Para ser precisos, Handel completó la partitura en 24 días. Pero pasaron meses antes de que se produjera la primera interpretación. El compositor no quería repetir los incidentes acaecidos en 1732, cuando repuso Esther en el Haymarket Theatre. Dicha obra fue escrita en 1720 para el Duque de Chandos y se representó en el ‘grand saloon’ de Cannons en una versión semi-escenificada (de hecho era el ‘tertium genus’ entre la ópera y el oratorio). Cuando Haendel revisó la partitura en 1732 para una versión completamente escénica, el Arzobispo de Londres intervino prohibiendo cualquier forma de acción teatral basada en un tema bíblico. Haendel aprendió la lección (Werner Rackwitz llega a decir, con humor, que el inventor real del oratorio haendeliano fue el arzobispo londinense) y comprendió que necesitaba un público para dramas musicales bíblicos carentes de escena: Deborah y Athalia fueron los inmediatos frutos de su nueva inclinación. Por ello, desde un principio renunció a cualquier posible interpretación de El Mesías en un teatro londinense, a pesar de que Jennens parece haber amparado inicialmente la idea. Pero el compositor le recordó que, para cierta ala del puritanismo eclesiástico inglés, su música, incluso inspirada en lo religioso, era degradada y hasta sediciosa. No le faltaba razón para tal tipo de prevenciones: cuando se anunció el estreno en Dublín del nuevo oratorio, la gloria viviente de las letras irlandesas, el entonces septuagenario Jonathan Swift (1667-1745), que había tomado las órdenes eclesiásticas a los 30 años y que tenía por entonces el grado de ‘Dean’, prohibió a los componentes del coro de la Catedral de San Patricio que intervinieran en la interpretación de la obra de un autor de dudoso prestigio para la Iglesia; hoy, cuando El Mesías es una de las obras religioso-musicales más difundidas de la historia, tal situación puede parecernos irreal, pero por ello Haendel, cuando finalmente la obra llegó a Londres, insistió en que se le diera el subtítulo de “Un oratorio sacro”, para disipar cualquier duda al respecto.

Paradójicamente, el que menos renunció al contenido teatral fue Jennens, que en el programa de mano del estreno dividió la acción en tres ‘Acts’, cual si de una ópera se tratara, subdividiendo a su vez cada “Acto” en ‘scenes’, con arreglo a este esquema:

#### Acto I. El nacimiento

*1. La profecía de la Salvación. 2. La profecía de la venida del Mesías. Portentos para el mundo. 4. La profecía del alumbramiento de la Virgen. 5. El anuncio del ángel a los pastores. 6. Los milagros de Cristo.*

---

<sup>5</sup> Stefan Zweig, *Op. Cit.*

## Acto II. La Pasión.

1. *El sacrificio del Redentor, la flagelación y la agonía en la cruz.* 2. *Su muerte, su paso a través del infierno y su Resurrección.* 3. *Su Ascensión.* 4. *Dios revela su identidad en el cielo.* 5. *Pentecostés, el don de lenguas, comienzo de la evangelización.* 6. *El mundo y sus gobernantes rechazan el Evangelio.* 7. *El triunfo de Dios.*

## Acto III. La repercusión.

1. *La promesa de la Resurrección y la redención del pecado de Adán.* 2. *El día del Juicio Final y la Resurrección.* 3. *La victoria sobre la muerte y el pecado.* 4. *La glorificación de Cristo.*

La mayor parte del libreto de Jennens proviene del Antiguo Testamento, como por ejemplo, toda la primera sección de la obra, tomada del “Libro de Isaías” con la profecía mesiánica; las citas de los Evangelios no son muchas, pero sí relevantes, como el anuncio del ángel a los pastores del nacimiento de Jesús, tomado de San Lucas, o el “He ahí el cordero de Dios”, que está tomado de San Juan. “Sé que mi redentor vive”, que da origen a una de las arias más hermosas de la obra, deriva del “Libro de Job”, y no poco de la tercera parte emana de la “Primera Epístola de San Pablo a los Corintios”. Con todo, lo más sorprendente para el auditor que no conozca las fuentes, será indicar que el momento más famoso de toda la obra, el “Aleluya” que cierra la segunda parte, está tomado del “Apocalipsis” de San Juan.

Es, de nuevo, Luigi Garbini quien nos propone un acercamiento cabal a las características formales tanto del libreto como de su plasmación en la escritura de Haendel:

*“El Mesías se aleja decididamente del dramatismo de las Pasiones de Bach y su material recoge en forma de salmos y ‘anthems’ apuntes bíblicos que aluden a diversos momentos del año litúrgico. (...) Aparte de la Sinfonía introductoria, que despertó enseguida el interés de transcritores y organistas parroquiales, se trata de una obra ajena a los esquemas precedentes, que, a través de un filtro musical, intenta mantener unidas las necesidades reflexivas y las cuestiones relativas a la celebración, con la intención de mirar con ojos nuevos la encarnación y la redención de Cristo. (...) El libreto ofrece una historia conocida y, en cierto sentido, avanza sin contarla, es decir, sin personificar el drama. (...) De la encarnación a la resurrección se representa una secuencia épica en la que, eliminado el requisito de dar espacio a la acción, se reduce cuantitativa y cualitativamente la intervención del recitado, donde se encuentran las huellas del drama y del teatro, mientras que la obra progresa en una sucesión de arias y coros. Las primeras acusan el influjo de la tradición de la ópera italiana, es decir, de la forma concreta del aria ‘da capo’, y ponen en juego toda la pericia del simbolismo musical sin concesiones descriptivas; en los coros, sin embargo, (Haendel) puede utilizar libremente los momentos homofónicos, más declamatorios, conectándolos con el efecto contrapuntístico, idóneo para enfatizar la solemnidad del drama y dilatar su acompañamiento colectivo. Si ‘He was despised’ constituye una de las interpretaciones más eficaces del lamento humano, el coro final de la segunda parte, el ‘Aleluya’, (...) se convirtió en el paradigma de la solemnidad regia de Dios.”<sup>6</sup>*

---

<sup>6</sup> Op. Cit., pgs. 294-5.

Añadamos que la adaptación a cambiantes circunstancias de las interpretaciones en los 17 años inmediatos al estreno, esto es, en vida del autor, obligaron a Haendel a recomponer ciertos número de la partitura: “But who may abide”, en su versión para contralto –la habitual–, basado en un texto de Malaquías, fue escrito en 1750 para el famoso castrato Guadagni, pero en 1754 el autor transpuso la pieza para soprano solista; “How beautiful are the feet” llegó a conocer tres versiones, para soprano, para contralto, y para dúo de contralto y soprano con coro.

❧

*“Algunos meses más tarde, dos caballeros bien vestidos llamaron un día a la puerta de la casa de Abbey Street, en Dublín, que era a la sazón el domicilio del ilustre músico, que de Londres se había trasladado allí. Muy respetuosamente le expusieron, antes de formular su petición, que durante algunos meses sus obras habían deleitado los oídos del público en la capital de Irlanda, y que se hablan enterado de que quería estrenar precisamente en Dublín su nuevo oratorio El Mesías. Como el honor de darlo a conocer antes que en Londres representaba una deferencia y se esperaba que la recaudación que se obtendría sería importante, habían acudido a él para rogarle que se aviniese a renunciar a sus pingües ingresos a favor de las instituciones benéficas que ellos representaban. Händel los miró apacible y amablemente. Les respondió que amaba mucho a aquella ciudad que tan acogedora se había mostrado con él y que estaba dispuesto a complacerlos. Dijo esto sonriendo con dulzura, pero quiso saber a qué instituciones iba a ser destinada la recaudación que proporcionaría el concierto. — A socorrer a los presos de las cárceles lejanas — dijo el primero de los visitantes, hombre de aspecto apacible y pelo cano. — Y a los enfermos del hospital Mercier — se apresuró a añadir el otro. Y explicaron en seguida que, naturalmente, aquel caritativo destino sólo afectaría a la primera audición, ya que las restantes serían exclusivamente para el maestro. Pero Händel rechazó esta última decisión. — No — dijo en voz baja —, no quiero percibir dinero por esa obra. Jamás admitiré dinero, jamás. Estoy en deuda con Otro por ella. Será siempre para los enfermos y los presos. Yo mismo estaba enfermo, y gracias a esa obra he sanado. Me encontraba preso, y ella me liberó-. Los dos caballeros se miraron algo sorprendidos. No acababan de comprenderle. Pero le dieron las gracias, se inclinaron respetuosamente y se marcharon para pregonar la fausta nueva por la ciudad.*

*El 7 de abril de 1742 tuvo lugar el último ensayo. Solo se permitió la entrada a algunos familiares de los coristas de las dos catedrales. Por razones de economía, la sala de conciertos estaba poco iluminada. Dispersos, sentados en los bancos, estaban los escasos oyentes, disponiéndose a escuchar la nueva obra del maestro londinense. El local aparecía oscuro y frío. Pero aconteció algo maravilloso tan pronto como los coros, cual cataratas de sonidos, comenzaron a elevar sus voces. Sin darse cuenta ellos mismos, los oyentes desperdigados por los bancos fueron agrupándose, y poco a poco se reunieron todos en un oscuro bloque de admiradores, pues a cada uno de ellos se le antojaba que el ímpetu de aquella música desconocida era excesivo para resistirlo uno solo, como si en su aislamiento pudiera ser barrido y destrozado por ella. Cada vez se apretujaban más los oyentes en un solo cuerpo, como si quisieran escucharla formando también todos un solo corazón, como si una sola comunidad de creyentes se preparara a recibir el mensaje de fe, que, compuesto y expresado de un modo cambiante, les llegaba en recios sonidos emitidos por las pujantes voces. Cada uno de los oyentes carecía de fuerza suficiente para resistir aquel ímpetu, pero se sentía transportado y cautivado por él, y un escalofrío de emoción pasaba de unos a otros como a través de un solo cuerpo. Cuando resonó el «Aleluya» por primera vez, se*

*puso en pie uno de ellos y todos le imitaron, como impulsados por un resorte. Tenían la impresión de que no podían seguir aferrándose a la tierra y, movidos por una poderosa fuerza, se ponían en pie para estar más cerca de Dios con sus voces e implorar su gracia. Al salir del ensayo fueron contando de puerta en puerta que habían oído una creación musical única en el mundo. Y la ciudad entera, con jubilosa expectación, se apresuró a escuchar aquella obra maestra.”<sup>7</sup>*



*El Mesías*, efectivamente, se estrenó en el New Music Hall, de Fishamble Street, en Dublín, el 13 de abril de 1742, dentro de los llamados “conciertos de caridad”. Haendel controló la interpretación desde el clave y su viejo amigo y colaborador, el violinista irlandés Matthew Dubourg dirigió a los conjuntos desde el primer atril de violines.

Parece haber aquiescencia en que el ‘organicum’ de las primeras interpretaciones de *El Mesías*, además de solistas vocales y coro mixto, fue de 2 trompetas, timbales, violines I, violines II, violas, violonchelos, contrabajos, clave y órgano; incluso hoy, en medio de corrientes reconstructivas basadas en la autenticidad, tal disposición nos puede parecer de parvedad imposible. El propio Haendel parece haber añadido las partes de oboes (2) y fagotes (2) para las interpretaciones posteriores a Dublín. La realidad es que el artista, hasta su fallecimiento en 1759, dirigió su *Messiah* muchas veces, adaptándose cada vez a las necesidades/disponibilidades de cantantes y orquesta. La consecuencia, sabiamente expuesta tanto por Watkins Shaw<sup>8</sup> como por John Tobin<sup>9</sup> es que no hay una versión que pueda ser considerada como “auténtica”; la musicología suele distinguir hoy tres opciones, la versión original de Dublín de 1742, la de Oxford fechada una década más tarde y la llamada “versión del Foundling Hospital”, ofrecida en 1754 para la terminación de la capilla de dicha institución<sup>10</sup>.

Diversas ediciones, en los últimos 60 años, han buceado en las varias opciones conocidas de las interpretaciones ofrecidas en vida del compositor (Tobin, Shaw, Bartlett, Larsen, H. J. Marx, y desde luego Watkins Shaw), y aunque su trabajo está hoy superado no puede ignorarse la edición pionera de Kurt Soldan y Arnold Schering (1939), que por vez primera se planteó una versión “auténtica” de la obra.

Haendel, en cualquier caso, y por encima de todo su *Messiah*, han superado, desde hace casi 270 años todo tipo de versiones, ediciones y recuperaciones, y nada parece indicar que no vayan a seguir haciéndolo en los tiempos venideros.

*José Luis Pérez de Arteaga*

<sup>7</sup> Stefan Zweig, *Op. Cit.*

<sup>8</sup> En el prólogo de su edición para Novello, *A textual and historical companion to Handel's Messiah*, Sevenoaks, 1966.

<sup>9</sup> En su estudio para la edición de Bärenreiter (Hallische Händel Ausgabe), 1964.

<sup>10</sup> Aunque Haendel ya había dirigido *El Mesías* en dicho centro, la primera vez en 1750 para la inauguración del órgano de la iglesia, y desde entonces interpretó allí la obra todos los años.