

‘El Mesías’: tradición, religiosidad y magnetismo

‘The Messiah’:
tradition, religiosity and
magnetism

MARCO ANTONIO DE LA OSSA MARTÍNEZ

marcoantoniodela@gmail.com

Departamento de Didáctica de la Expresión Musical,
Plástica y Corporal de Cuenca

Universidad de Castilla-La Mancha

→ Recibido 16/10/2017

✓ Aceptado 04/12/2017



Resumen

Sin duda alguna, nos hallamos ante una de las composiciones más interpretadas y celebradas de toda la historia de la música culta occidental. Del mismo modo, también es una de las más conocidas: al menos algunas de sus secciones, sobre todo una y por méritos propios, se han situado en el núcleo de obras que podríamos englobar en el apartado de ‘clásicos populares’, ya que es ampliamente reconocida, tarareada y empleada en televisión, cine y publicidad en todo el mundo.

Incluso, si añadimos que *The Messiah* (*El Mesías*), de George Friedrich Haendel (música) y Charles Hennes (libreto) hace referencia a una de las historias de mayor importancia en la vida y devenir de la humanidad, la de Jesús de Nazaret, nos encontramos, en global, ante una composición sobresaliente en todos los sentidos. Desde la órbita protestante, no solo aborda el nacimiento de Cristo, sino que también alude a otros momentos clave en el cristianismo como la profecía de Isaías, la pasión, muerte, resurrección, ascensión y recepción en los cielos de Cristo, la posterior predicación del evangelio, sus enseñanzas y el día del juicio. Por todo ello, *El Mesías* es una partitura clave para acercarnos a la vida y obra de su compositor, del género del oratorio, la Inglaterra de la primera mitad del siglo XVIII y las formas del aria, el recitativo y el coro tanto desde el punto de vista del investigador, intérprete o director, melómano o aficionado y del docente en cualquiera de las etapas educativas.

En definitiva, en este artículo nos acercaremos a la vida y obra de Haendel, su vinculación con Bach y la génesis y características de *El Mesías*. Además, incluiremos un poema que Dubosq escribió sobre Haendel, una discografía y filmografía recomendada sobre la obra, el índice de la misma y los textos en inglés y español. Tampoco olvidaremos citar algunas curiosidades, como la relación que le unió dos siglos después con Jimi Hendrix o un nuevo éxito del alemán nacionalizado inglés en el siglo XXI: el himno de la Champions League.

Palabras clave

Haendel · Oratorio · *El Mesías* · Jesús de Nazaret · Inglaterra · Época barroca · Bach · Mozart · Farinelli · Hasse · Ópera · Royal Academy of Music · Ópera de la Nobleza · Porpora · Champions League · Jimi Hendrix

Abstract

Undoubtedly, we are before one of the most performed and celebrated compositions of the entire history of Western music. In the same way, it is also one of the best known: at least some of its sections, especially one and by its own merits, have been placed in the core of works that we could include in the section of 'popular classics', since it is widely recognized, hummed and employed in television, film and advertising worldwide.

Even if we add that 'The Messiah' by George Friedrich Haendel (music) and Charles Hennes (libretto) refers to one of the most important stories in the life and future of humanity, that of Jesus of Nazareth, we are, in global, before an outstanding composition in all the senses. From the Protestant orbit, he not only addresses the birth of Christ, but also alludes to other key moments in Christianity such as Isaiah's prophecy, passion, death, resurrection, ascension and reception in the heavens of Christ, the subsequent preaching of Christ gospel, his teachings and the day of judgment. For all, 'The Messiah' is a key score to approach the life and work of its composer, the genre of the oratory, England in the first half of the eighteenth century and the forms of the aria, the recitative and the choir both from the point of the researcher, interpreter or director, music lover or amateur and of the teacher in any of the educational stages.

In short, in this article we will approach the life and work of Haendel, his connection with Bach and the genesis and characteristics of 'The Messiah'. In addition, we will include a poem that Dubosq wrote about Haendel, a discography and recommended filmography on the work, the index of the same and the texts in English and Spanish. Nor do we forget to mention some curiosities, such as the relationship that joined him two centuries later with Jimi Hendrix or a new success of the nationalized German English in the 21st century: the Champions League anthem.

Keywords

Haendel · Oratory · 'The Messiah' · Jesus of Nazareth · England · Baroque · Bach · Mozart · Farinelli · Hasse · Opera · Royal Academy of Music · Porpora · Champions League · Jimi Hendrix

1. Aproximación a la vida y obra de Haendel

Haendel es el más grande compositor que haya existido alguna vez... Descubriría mi cabeza y me arrodillaría en su tumba.

L. V. Beethoven (Miranda, 2007: 399)

a. Un compositor cosmopolita. Bach y Haendel (I)

La figura de Georg Friedrich Haendel ha sido analizada en numerosas ocasiones como la de uno de los primeros músicos cosmopolitas de la edad moderna. Gracias a sus numerosos viajes y residencias en muy diversos países y además del estudio y conocimiento de la música alemana e inglesa, "la genialidad inventiva de Händel se alimentaba de una vida en continuo movimiento, que le permitió integrar los hallazgos formales de la música francesa e italiana" (Garbini, 2010: 19).

Nació en Halle (Sajonia) el 23 de febrero de 1685, octavo y primogénito "hijo de un barbero-cirujano de 62 años y de la hija de un párroco de 32" (Miranda, 2007: 399), Georg y Dorotea, que querían que se dedicara a un trabajo relacionado con el ámbito legislativo. Sin duda, fue un año mágico para la música, ya que Johann Se-

bastian Bach y Domenico Scarlatti también vinieron al mundo en esa misma fecha. Con lógica añadidura del Cantor de Leipzig y según Martín Galán, pertenece, "junto a... A. Vivaldi, G. P. Telemann y J. P. Rameau, al quinteto esencial de compositores de la primera mitad del siglo XVIII" (2004: 27).

Es curioso el hecho de que Bach, también sajón y como apuntó su segunda mujer en las imprescindibles *Crónicas de Anna Magdalena Bach*, "tenía la sensación de que también fuera de la música existía un lazo entre ellos, e hizo varias gestiones para encontrarse con Haendel" (1983: 50). No obstante, dirigió en Leipzig la ejecución de diferentes obras suyas: "admiraba y le encantaba la música de ese maestro, y pasaba horas enteras copiando las partituras del hombre admirado" (Bach, 1983: 50). Este era uno de los métodos que Johann Sebastian empleó para conocer el estilo compositivo de otros autores que consideraba de referencia.

En dos ocasiones Bach trató de conocerlo personalmente. Incluso, mientras residía en Cöthen se trasladó a Halle con

motivo de la estancia de Haendel en esta ciudad, aunque no tuvo suerte: cuando llegó el también organista se había marchado. Con idéntica fortuna, lo intentó de nuevo diez años después:

Haendel volvió otra vez a Halle, y Sebastián le mandó, por mediación de su hijo, una invitación para que fuese a visitarle a Leipzig, ya que él se encontraba indispuerto y no podía emprender el viaje de dicha ciudad a Halle. Pero a Haendel le debió de ser imposible ir, y Sebastián se llevó una nueva desilusión y hubo de renunciar a la alegría de conocer al gran compositor, al cual admiraba y de quien suponía que también desease conocer a su gran paisano (Bach, 1983: 50).

Finalmente, Anna Magdalena resumió bajo su criterio, siempre considerando como grandes maestros a los dos compositores, sus diferencias de carácter y modo de entender la vida y la música: "Haendel buscaba al público, viajaba mucho y ganó gran cantidad de dinero, mientras que Sebastián huía del ruido y del mundo, y se dedicaba al trabajo tranquilo y silencioso en el seno de su familia" (Bach, 1983: 50-51).

Retornando a nuestro protagonista, para Bukofzer su carrera compositiva se puede dividir en varios periodos. De esta manera, se podría llevar a cabo una subdivisión de su trayectoria si atendemos a las etapas que tradicionalmente pasaba un artesano en su vida:

El primero, periodo de aprendizaje alemán, acaba en 1706; el segundo, periodo de viajes por Italia, concluye en 1710; el tercero, periodo de maestría inglés, se extiende desde 1711 a 1759. Este último periodo comprende dos fases distintas, aunque en realidad imbricadas: el periodo operístico (1711-circa 1737), que termina con el derrumbe físico de Haendel, y el periodo de los oratorios, que aunque se inicia en fecha tan temprana como la de 1720 no llega a establecerse plenamente antes de 1738 (2002: 322).

Haendel compuso sus primeras obras a los once años de edad tras formarse con Zachow en armonía, contrapunto, órgano, clavicordio, violín y oboe. En los instrumentos de tecla va a mostrar desde temprana un muy buen nivel, por lo que el príncipe Federico, posteriormente el rey Federico I de Prusia, le apoyó para perfeccionarse en Italia. Además, estudió

Derecho en la Universidad de Halle como forma de respeto a la voluntad de su padre, interpretó el órgano en una iglesia calvinista y compuso diferentes partituras. A los dieciocho años se centró por completo en el mundo de la música.

Como posteriormente también le ocurrió a Mozart, los innumerables viajes que George Friedrich realizó desde temprana edad le pusieron en contacto directo con los principales compositores, centros y estilos musicales del momento. Sirva para reafirmar esta idea la diversidad de formas de escritura que su apellido fue presentando a lo largo de su carrera: Händel en Alemania, Hendel en Italia, Handel en Inglaterra y, finalmente, en Francia y España, países que no visitó, se transformó en Haendel, modelo que asumiremos en este artículo. Eso sí, respetamos en las citas la forma que cada autor ha elegido para referenciarlo.

Después de su etapa formativa, Hamburgo, una ciudad de unos setenta mil habitantes en ese instante fue su primer destino de relevancia. La Ópera de Hamburgo estaba dirigida desde 1696 por Reinhard Keiser, un compositor alemán influido por la escuela francesa de Lully, quien "ofreció a Haendel el puesto de

segundo violinista en su orquesta, poco después ampliado con el de clavecinista; el joven talento completaba su paga dando lecciones privadas de música" (Nuño, 2005: 15).

De ahí partió a Italia, país en el que se estableció entre 1706 y 1710 para imbuirse en el estilo operístico trasalpino. Fue una estancia muy fructífera, ya que

...conoció las ciudades italianas de importancia musical: Florencia, Roma, Nápoles y Venecia.

En esta época conoció a Alessandro Scarlatti, Pasquini, Corelli, Marcello, Lotti, Gasparini, Steffani y Domenico Scarlatti (Bukofzer, 2002: 324-325).

Tras su vuelta a Alemania en 1710 se emplazó en Hannover, donde fue nombrado maestro de capilla sucediendo a Steffani. A finales de ese año emprendió un nuevo viaje, en esta ocasión hacia Londres, curiosamente "como auténtico representante del arte italiano" (Bukofzer, 2002: 331).

En aquel momento, la ciudad del Támesis, que contaba con cerca de seiscientos mil habitantes, disfrutaba de una dilatada vida musical. Así, ofrecía unas enor-

mes posibilidades tanto para los músicos como para los compositores extranjeros:

Ningún compositor autóctono había ocupado el trono que dejara vacante la muerte de Purcell en 1695. Pero una creciente demanda social atraía a músicos extranjeros, que eran protegidos por ciertos aristócratas, participaban en los ya habituales conciertos públicos, componían para la escena y alimentaban un boyante mercado de música impresa (Martín Galán, 2004: 31).

Esta primera visita se puede calificar como muy exitosa, ya que triunfó con su ópera *Rinaldo*: pese a mantener el estilo italiano, fue compuesta ex profeso para la escena londinense y para la voz del castrato Nicolini. Del mismo modo, fue introducido en la corte y protagonizó algunos conciertos públicos.

Tras este viaje, que finalizó en junio de 1711, regresó a Hannover debido a diversos compromisos laborales con la corte, aunque el deseo de triunfar en suelo inglés hizo que muy pronto, en 1712, retornara a las islas. Como consecuencia, se mudó de forma definitiva a la capital inglesa en ese mismo año. Obtuvo la na-

cionalidad inglesa gracias al rey Jorge I cuando contaba con cuarenta y dos años.

b. Entre la ópera y el oratorio. Farinelli. Competencia y política. Dificultades, éxito y personalidad

A pesar de que abordó una gran cantidad de los géneros que se trabajaban en su época, la ópera acaparó la mayor parte de la producción, esfuerzo laboral y económico de Haendel. Obtuvo un esperanzador triunfo inicial, pero posteriormente no obtuvo en ella el aplauso deseado. Al mismo tiempo, la competencia era durísima, encabezada por la English Opera, el italiano Nicolo Porpora, que trabajó en Londres a partir de 1733 en la llamada Ópera de la Nobleza, o el también alemán Hasse.

Esta última compañía, formada por "un grupo de aristócratas, apoyados por el príncipe de Gales" (Martín Galán, 2004: 35), contrató a la mayor parte de los cantantes que trabajaban anteriormente con el de Halle, y tuvo como figura principal al célebre castrato Carlo Broschi, apodado Farinelli, al que intentó convencer para que cantara en sus óperas. Además de la competencia musical, las disputas políticas

fueron inherentes a esta disyuntiva debido a la asociación que se hizo de la monarquía regente, de origen alemán junto a Haendel y su música, eso sí, cayendo en claras contradicciones:

Las ideas que se discutían, en realidad, no eran artísticas, sino políticas. El príncipe de Gales y la fracción anti-germana de la nobleza inglesa apoyaba la 'Opera of Nobility, e intentaron ganar terreno contra la corte alemana al atacar al extranjero Haendel, al que preocupaba muy poco lo paradójico de la situación: la facción nacionalista luchaba empleando el arma de la ópera italiana extranjera y utilizaba la ayuda de extranjeros como Hasse, alemán italianizado al igual que Haendel (Bukofzter, 2002: 331).

Dicho sea de paso, algunas de estas intrigas forman parte del argumento de la película *Farinelli, il castrato* (1994). La banda sonora y la selección de piezas que la integran es obra de Cristophe Rousset, que contó con la agrupación que formó en 1991, Les Talents Lyriques.

Por su parte, George Friedrich se convirtió en el director musical de la Royal Academy of Music, que fue inaugurada

en 1720 y clausurada en 1737 (días antes le ocurrió lo mismo a la Ópera de la Nobleza). También fundó en 1729 una nueva empresa para representar sus obras junto con otro antiguo profesor de la academia, J. Heidegger, que le abandonó en 1734 al cumplirse su contrato. Continuó en la misma tónica negativa (algunas de sus óperas más subrayadas en este periodo fueron *Orlando* y *Xerxes*, entre otras).

Ciertamente, la notable ayuda económica que le dispensaron los dos primeros reyes de la dinastía Hannover en las islas le sirvieron como red y contrarrestaron sus pérdidas en

...gran cantidad de sus proyectos, que en general fueron deficitarios. Además, los teatros se cerraron seis semanas debido a la muerte de la reina Carolina, para la que compuso un himno. En otro orden, en 1737 comenzaron a afectarle las enfermedades que fueron desarrollándose progresivamente y le causaron la muerte años después.

Incluso, tras el desastroso final de la temporada 1740-1741, pasó al dominio público la idea de que el alemán pretendía abandonar Londres acuciado por las

deudas y por sus enemigos, que arrancaban los carteles en los que anunciaban sus representaciones y trataban de boicotear sus estrenos:

Socialmente se le discutía abiertamente y los resultados económicos de su empresa eran adversos: su público rechazaba la ópera, y no terminaba de aceptar los oratorios, por más que alguno (Saúl, 1739) fuera un éxito (Martín Galán, 2004: 38).

Pero, por fortuna para George Friedrich, el oratorio, un género en el que también había trabajado anteriormente, volvió a relanzar su carrera. Es más: tras el estreno de *El Mesías* en Dublín de 1741 fue dejando a un lado la composición de óperas para centrarse en ellos en mayor medida.

De esta forma, a su regreso a Londres en septiembre de 1742 se fue especializando en la escritura e interpretación de oratorios en inglés, sobre todo en la época de Cuaresma, debido a que se prohibían las representaciones teatrales y la ópera. La mayoría de ellas se celebraban en el Covent Garden. No obstante, el oratorio comparte con la ópera algunas características, como el empleo de arias, la

división en tres partes de su estructura y la intensidad descriptiva de la música.

Para Bukofzter y pese a la dificultad que podría conllevar definir cada una de las clases, el catálogo de oratorios de Haendel se puede dividir en tres tipos: "la ópera coral, la cantata coral y el drama coral" (2002: 341). La mayor parte de los ejemplos que compuso se situarían en el tercer grupo. Por el contrario y según su juicio, *El Mesías*

...no pertenece a ninguno de estos tres grupos Ocupa un lugar único y espléndidamente aislado de todos los demás oratorios. Aunque se ha convertido en el arquetipo del oratorio haendeliano debido a su tremenda popularidad, en realidad es una obra muy personal y apartada de la pauta general de los oratorios de su compositor. El Mesías se puede describir como un oratorio épico desprovisto de acción dramática externa y su fin exclusivo es la contemplación devota (2002: 342).

También le salpicaron no pocas polémicas: el hecho de utilizar textos bíblicos como base para sus obras no fue bien asumido en un primer momento por los

sectores más conservadores británicos. Pero, a partir de 1745 y tras mostrar su apoyo público a la dinastía reinante tras la invasión jacobita de ese año, fue acumulando éxito tras éxito gracias a los que se denominaron como 'oratorios de victoria', que se interpretaron entre 1746 y 1748. En ese instante, la sociedad británica aceptó, aplaudió y asumió el género del oratorio como propio e, incluso, como rasgo identitario. Además, los rivales de Haendel de mayor entidad y muchos cantantes de prestigio habían abandonado Londres años atrás:

Sus oratorios –casi la única faceta apreciada [en Inglaterra] de su producción-, transformados abiertamente en música religiosa que glorificaba a la nación británica como pueblo elegido, formaron parte de las tradiciones –en gran medida, inventadas- con que se reelaboraba el pasado para forjarse unas señas de identidad propias. Y desde entonces esta música se consideró tan consustancial a la cultura inglesa como el God save the King, el té de las cinco o la práctica del críquet y otros sports (Martín Galán, 2004: 12).

Por todo ello, Haendel se convirtió en un compositor rico y ampliamente cono-

cido. Por fin, consiguió agradar y emocionar al público británico. En poco tiempo, los gustos predominantes habían cambiado:

La creciente prosperidad económica y social de las clases medias había llevado a un auge del nacionalismo y a una defensa de la iglesia anglicana sobre la católica por parte de unos nuevos espectadores que solo comprendían su lengua y que estaban dispuestos a sentirse "edificados" por el mensaje moral de la obra al mismo tiempo que se sentían deleitados por las pirotecnias vocales, las brillantes fanfarrias de las trompetas y los timbales y los vibrantes números de los coros. A todo esto se unía el innato talento para el espectáculo por parte del compositor de Halle, quien, desde luego, supo dar espectáculo tanto a la corte como a las masas (Banús, 2009: 9-10).

Como vemos, el empleo del inglés fue muy positivo para la recepción de los oratorios por los ciudadanos de clase media. Del mismo modo, el cambio de rumbo de los temas también fue positivo debido a que...

En una era de prosperidad y de expansión de su imperio, era imposible que los públicos ingleses no sintiesen cierta afinidad con el pueblo escogido de la antigüedad, cuyos héroes triunfaban con el favor especial que les otorgaba Jehová (Grout, Palisca, 1999: 544).

George Friedrich, a pesar de su nueva situación económica y social, nunca abandonó un carácter moderado y austero. Al parecer, perdía este tono en la mesa, en la que también era del gusto de vinos de Oporto y Madeira; también al programar sus propias propuestas, en las que no escatimaba en gastos. Enérgico, vitalista y entregado a su trabajo, nunca acabó de dominar el inglés hablado.

El cronista musical Charles Burney, que conoció personalmente al de Halle, escribió sobre el temperamento de su colega. Lo descubrió como un hombre

...impetuoso, tosco y perentorio en sus modales y conversación, aunque totalmente despojado de una naturaleza malvada o de malevolencia; en realidad, había un sentido original del humor y de la afabilidad en sus más

animadas salidas de mal genio o impaciencia, las que, con su defectuoso inglés, eran extremadamente risibles. Su natural tendencia al ingenio y al humor y la feliz forma que tenía de contar los hechos cotidianos de manera singular, le permitían colocar a las personas y cosas en situaciones muy ridículas (Grout, Palisca, 1999: 539).

Poseyó siempre una clara conciencia del valor del tiempo, por lo que no le gustaba perderlo o entretenerse con gente o en situaciones que no consideraba enriquecedoras. En consecuencia, la suya fue una vida

...estudiosa y sedentaria que casi nunca le permitió tomar parte en sociedad, o compartir diversiones públicas... Cuando sonreía, su señor era el sol que estallaba tras una nube negra. Había un relámpago súbito de inteligencia, ingenio y buen humor, que brillaba en su semblante, que casi nunca logré ver en ningún otro (Grout, Palisca, 1999: 539).

Incluso, sobrevivió con mucha fortuna a un duelo en Hamburgo con el también compositor Johann Mattheson por una disputa laboral, ya que "salvó la vida gra-

cias a que la espada de su rival se estrelló contra un botón del abrigo que llevaba puesto" (Nuño, 2005: 15). En lo referente a su aspecto físico y aparte de lo que podemos apreciar en los retratos y bustos que nos han llegado, Roman Rolland lo describió así:

Era gigantesco, ancho, corpulento. Tenía una cara larga, caballuna, que se hizo bovina con los años y ahogada en la grasa; dobles carrillos, triple mentón, la nariz gruesa, larga y recta, las orejas largas y coloradas. Miraba muy de frente, con una luz burlona en la pupila descarada, con un pliegue irónico en las comisuras de la boca, grande y fina (1910: 16).

También destacó por un cariz solidario que se reflejó en la realización de numerosos conciertos benéficos y en su participación en la creación y mantenimiento de una sociedad de ayuda a músicos necesitados. De la misma manera, formó parte del consejo directivo del Foundling Hospital, un hospicio para niños huérfanos y provenientes de familias pobres. En esta institución, en la que se involucró activamente, ofreció dos conciertos anuales para recaudar fondos a partir de 1749. Por supuesto, desde 1750 la obra que se pro-

gramaba en estos recitales fue *El Mesías*. Además,

...donó una partitura antes de su muerte. Para asegurar que el Hospicio pudiera continuar con el beneficio anual con el Messiah después de su muerte, Haendel le dejó "una copia limpia de la partitura y de las partes" en un codicilo de su testamento (Hogwood, 1988: 211).

c. Enfermedades y causas de su muerte. Haendel y Bach (II)

El 11 de abril de 1759 dirigió la que sería su última interpretación en vida de *El Mesías* en el Covent Garden. Falleció tres días después, 14 de abril, en Londres, la ciudad que le había dado de lado en un primer momento y le aupó al éxito y a la fama después. Fue enterrado con todos los honores en la Abadía de Westminster.

Apuntamos anteriormente que a los cincuenta y dos años de edad empezó a enfermar con frecuencia. Las crónicas hablan de una especie de trastorno paralítico que le impedía mover alguna extremidad o distintas partes de su cuerpo. Por ello, solía acudir a baños termales duran-

te lapsos prolongados de tiempo. En abril de 1743, fecha previa a la composición y estreno de *El Mesías*, sufrió unos ataques paráliticos, que esta vez afectaron a su “lenguaje y entendimiento”, según relató Jennens (Miranda, 2007: 400). Años después, más en concreto el 13 de febrero de 1751, sufriría la pérdida de la visión de uno de los ojos. Pese a que se recuperó, en agosto de 1752 un nuevo ataque cerebral lo dejó sin visión. El famoso cirujano del Príncipe de Gales, William Bromfield, le operó sin éxito: la ceguera no tenía ningún signo externo de enfermedad.

En este sentido y tristemente, encontramos un nuevo paralelismo entre Johann Sebastian Bach y Haendel: los dos sajones tuvieron serios problemas en su visión, quizá ocasionados en ambos por las mismas causas. Con respecto al Cantor de Leipzig y como apuntó Anna Magdalena Bach,

Desde su niñez había forzado el trabajo de sus ojos, escribiendo sin cesar sus ocurrencias musicales, sin contar la lectura de las innumerables hojas que contenían la música de sus contemporáneos. Trabajaba hasta muy entrada la noche a la luz de una vela, a pesar de producirle eso con mucha frecuencia

dolores en los ojos. En este trabajo, yo le ahorra el que podía, ayudándole a copiar e incitando a que hicieran lo mismo sus hijos y sus alumnos. Pero, naturalmente, la música que nacía en su cerebro no podíamos escribírsela. Y así se fue debilitando su vista, y tuve el dolor de verle buscar a tientas la puerta para entrar o salir, o tocar una silla antes de sentarse. Sin embargo, pedía que le llevásemos más velas cuando quería escribir, como si una luz exterior más fuerte pudiera compensar la pérdida de la vista (1983: 179).

En este sentido, mejoró en parte entre los años 1753 y 1757, pero en este periodo “presentó importante sintomatología depresiva, al verse tan incapacitado” (Miranda, 2007: 401). Tal vez le sucedió lo mismo que a Johann Sebastian, ya que “aunque él no lo dijo nunca, la idea de la ceguera le asustaba más que la muerte” (Bach, 1983: 180). En 1758 fue operado de nuevo de la vista por el oftalmólogo itinerante John Taylor, el mismo que había operado a Bach poco antes. El resultado en los dos fue igualmente catastrófico. La triste historia de Johann Sebastian fue narrada por su viuda:

Vino a Leipzig un famoso médico cirujano inglés, del que la fama decía que en su patria había operado con éxito muchos casos análogos al de Sebastián. Se llamaba Juan Taylor. Nuestros amigos nos instaban a que aprovechásemos la ocasión y nos confiásemos a la habilidad de aquel médico que, con una operación, volvería a dejarle a Sebastián los ojos en condiciones de poder utilizarlos. Sebastián vacilaba. Primero le asustaba el gran gasto de la operación, y además, temía que la cosa no terminase satisfactoriamente. Todos le animaban, excepto yo, pues, felizmente, me parecía que había que dejarle decidir a él solo. La palabra “operación”, refiriéndose a los ojos, que son un don de Dios tan delicado, me causaba temor. Pero todos sus amigos repetían constantemente que la presencia del señor Taylor en Leipzig era una gran oportunidad para Sebastián y que no debía dejarla escapar. Finalmente, Sebastián cedió a tantos ruegos e instancias, y el célebre médico le prometió el mejor resultado. Un día vino a casa el señor Taylor con sus instrumentos y se puso a trabajar en los ojos de mi Sebastián. Este no decía ni una palabra; pero yo veía crispársele y palide-

cer las manos, y tenía la impresión de que me apretaban el corazón con un torno. Luego le pusieron un vendaje en los ojos, y cuando se lo quitaron al cabo de algún tiempo no solo no veía mejor, sino mucho peor que antes, y Taylor aseguró que se imponía otra operación. También la soportó Sebastián, y su resultado fue que se quedó ciego del todo (Bach, 1983: 180).

Finalmente, Haendel falleció en su domicilio a la edad de 74 años, soltero y sin hijos. El doctor Miranda ha explicado el diagnóstico de su enfermedad y las causas de su fallecimiento:

En el análisis de los síntomas de Händel, es claro que presentó un cuadro recurrente con síntomas focales neurológicos, de aparición brusca, parcialmente reversibles en un inicio, con dificultad tanto motora como de lenguaje y visual. Es probable que la presencia de disartria o afasia haya sido considerada como «confusión» o problemas de «entendimiento». Toda esta sintomatología es explicable por una enfermedad cerebrovascular con lesiones isquémicas en el hemisferio izquierdo... En suma, es factible que este genio musical, con un claro perfil

de factores de riesgo vascular, haya tenido parálisis recurrentes de su extremidad superior derecha asociadas a disastria o afasia como resultado de un infarto embólico de la arteria cerebral media y que fue interpretado como confusión. Puede haber tenido una severa estenosis de su arteria carótida izquierda con un embolismo recurrente al hemisferio izquierdo y también haber sido el origen de infartos embólicos retinales (2007: 402-403).

d. Haendel y... ¡¡Jimi Hendrix!!

El himno de la *Champions League*

George Friedrich residió en la calle Brook Street, más en concreto en el número 25, durante veintiséis años. Tal vez es menos conocido de lo que debiera el hecho de que, dos siglos después de la muerte del alemán nacionalizado inglés, Jimi Hendrix, sin conocer este dato, también eligió esa misma calle, más en concreto el edificio de al lado, el número 23, para vivir en su estancia en Londres entre los años 1968 y 1969. Cuando le comentaron que un gran compositor de la época barroca había vivido en esa misma casa, estudió su vida y escuchó y adquirió una gran cantidad de grabaciones de obras de Haendel, que todavía se pueden consultar.

El guitarrista ofreció en este domicilio numerosas fiestas y reuniones, a las que asistieron músicos como Eric Clapton, The Beatles, The Rolling Stones o The Animals, entre muchos otros. Hoy en día es un pequeño pero muy interesante museo, que se puede (y debe) visitar, el 'Handel & Hendrix in London', inaugurado en 2001 y emplazado en el 25 de Brook Street tras unir ambos bloques por un pequeño pasadizo¹. En otro ámbito, Haendel jamás pudo imaginar que, en el futuro, una de las competiciones deportivas más importantes del mundo tomaría una sección de uno de los himnos que compuso para la coronación de Jorge II en 1727, *Zadock the priest*, HWV 258, como referente, y se escucharía por millones de personas en todo el mundo. De esta forma, la *Champions League*, el evento futbolístico europeo de clubes de mayor relevancia, tomó la música de una de las secciones de esta obra de George Fredrich.

¹ <https://handelhendrix.org/>

Eso sí, la nueva letra fue encargada al compositor inglés Tony Britten, que empleó el inglés, francés y alemán en la misma. Por ello, extraña sobremanera la inexistencia de estrofas en español (desconocemos el motivo de la no inclusión de uno de los idiomas más hablados en el mundo). Por contra, son los clubes españoles los que más frecuentemente alzan 'la orejona', apelativo con el que comúnmente se llama al trofeo que acredita al vencedor, en los últimos tiempos. Sea como fuere y por sí sola, la música de Haendel otorga entidad, profundidad y solemnidad a cada encuentro y a la propia competición.

Himno de la UEFA *Champions League*

G. F. Haendel, música; **Tony Britten**, letra

Ce sont les meilleures equips	Estos son los mejores equipos.
Sie sind die allerbesten Mannschaften	Ellos son los mejores equipos.
The main event	El evento principal.
Die Meister	Los campeones.
Die Besten	Los mejores.
Les Grandes Equipes The Champions	Los grandes equipos, los campeones.
Une grande reunion	Una gran cita.
Eine große sportliche Veranstaltung	Un gran evento deportivo.
The main event	El evento principal.
Ils son les meilleurs	Ellos son los mejores.
Sie sind die besten	Ellos son los mejores.
These are the champions	Estos son los campeones.

3. 'The Messiah': el éxito con mayúsculas

Llegué a comprender el verdadero espíritu de la cultura musical inglesa, que está relacionado con el espíritu del protestantismo inglés. Esto se refiere al hecho de que un oratorio atrae al público mucho más que una ópera. Otra ventaja se asegura por el sentimiento de la audiencia de que una tarde pasada escuchando un oratorio se

considera una especie de servicio religioso, y es tan aceptable como ir a la iglesia... Por ejemplo, al comienzo del coro 'Aleluya' todos consideran apropiado ponerse en pie. Este momento, que probablemente produjo una expresión de entusiasmo, es seguido, en cada interpretación del 'Mesías', con dolorosa precisión. Richard Wagner, 1885 (Martínez, 2004: 11).

a. Génesis, características e influencias. Primeras presentaciones. ¿Humanismo, trabajo o religiosidad?

Este oratorio sacro con texto en inglés obra de Charles Jennens, libretista con el que había colaborado en repetidas ocasiones anteriores, se basó en la *Versión del rey Jaime* de la Biblia. Para componerlo, Haendel se caracterizó por un ritmo de composición muy elevado, tónica de su carrera. De esta manera, escribió *The Messiah HWV56* en Londres en apenas veinticuatro días, entre el 22 de agosto y el 14 de septiembre de 1741, un año que, como vimos, no había sido nada fácil para el de Halle:

Ha tenido problemas de salud y un ataque de parálisis le ha obligado a re-

ponerse en un balneario; su compañía habitual de ópera está en la quiebra y él se ve agobiado por las deudas; Israel en Egipto es mal recibida y sus antiguos correligionarios le acusan ahora de vulgar; sus óperas 'Deidamia' e 'Himeneo' apenas son representadas y decide no volver a componer para ese género; y para postre, las intrigas contra su persona no paran de sucederse, llegando al extremo de que los carteles de sus estrenos son arrancados de las calles (Llade, 2012: online).

La partitura original, llena de "borrones, borraduras y correcciones que se extienden por las páginas hasta los últimos compases son muestras evidentes de la tempestuosa creación" (Hogwood, 1988: 158), muestra, en lo musical y por el contrario, un resultado sobresaliente. Como mencionamos, no era la primera incursión de George Friedrich en el género, que podemos definir brevemente como "composiciones de tema generalmente religioso, escritos para coro, orquesta y solistas, que no utilizan escenificación" (Solà, 2015: online). Curiosamente, conjuga carácter religioso en el texto y profano si atendemos al espacio en el que habitualmente se desarrolló, salas de conciertos y teatros en su mayoría.

Lo cierto es que, desde *El Mesías*, el oratorio ganó notablemente en relevancia y majestuosidad, ya que podemos considerar que inició un nuevo género distinto al oratorio en italiano y a las óperas que se componían en Londres. Haendel aporta elementos procedentes de

...la masque inglesa, el anthem coral, el drama clásico francés, el antiguo teatro griego y las historias alemanas. Las adaptaciones prácticas al entorno londinense también contribuyeron a convertir a los oratorios de Händel en algo diferente de la ópera convencional del siglo XVIII (Grout, Palisca, 1999: 544).

El estudio de la música coral luterana y la combinación de coro, orquesta y solistas característica de los centros católicos del sur de Alemania, sumado a su amplísimo conocimiento del estilo operístico italiano y francés, poseyeron una gran importancia. Sin embargo, para Grout y Palisca

...la tradición coral inglesa fue la que le causó la más honda impresión. Su conquista de este lenguaje musical lo logró plenamente en los anthems de Chandos, escritos para el duque

de Chandos entre 1718 y 1720, obras maestras de la música eclesiástica anglicana a la cual el compositor acudió con frecuencia en busca de material en préstamo para sus obras posteriores (1999: 545).

Según Bukofzter, a las influencias anteriores habría que sumar "la del oratorio de Carissimi" (2002: 343). El carácter monumental del estilo coral de Haendel casó a la perfección con el oratorio, ya que en él el sentido de comunidad posee una mayor importancia que el individualista. Aparte de contar con texto en inglés, los coros poseen una gran importancia y se les puede considerar como protagonistas gracias a su carácter dramático, épico, a la temporalidad y al notable espacio que les brinda:

En sus oratorios, Händel a menudo utilizaba coros allí donde hubiese empleado un aria en una ópera, es decir, un comentario o una reflexión apropiados a una situación surgida en el transcurso de la acción. Inevitablemente la naturaleza colectiva del grupo coral tiende a investir a estos pasajes con cierto carácter impersonal (Grout, Palisca, 1999: 545).

En otro orden, también encontró un género más económico e inmensamente más rentable empresarialmente hablando, debido a que no tenía que atender a vestuario ni decorado. Christopher Howgood ha subrayado que el triunfo sufrido por *El Mesías* desde su primera representación y su vigencia no debe esconder el hecho de que, para Haendel, en un primer momento la obra fuera un proyecto efímero en el que no esperaba lograr una gran notoriedad:

La vigencia actual del 'Messiah' hace difícil comprender que para Haendel su composición fue una empresa ocasional, insegura en sus resultados y probablemente irrepetible. Es el único oratorio verdaderamente 'sacro' que escribió, fue el único que se interpretó durante toda su vida en un edificio consagrado, y, sin embargo, fue pensando, según las palabras de Jennens, como 'un escogido entretenimiento'. Aunque quintaesencialmente es obra de un compositor teatral, carece de acción en sentido teatral; no presenta bandos enfrentados (israelitas contra filisteos, por ejemplo), no hay un protagonista concreto, el texto combina la profecía y su realización y el drama se presenta de modo indirecto,

a través de conclusiones y crónicas, casi nunca de forma narrativa (1988: 155)

La elección del momento y del lugar donde finalmente se estrenó *El Mesías* se debe a William Cavendish, un representante del rey inglés en Irlanda. El Lord invitó a Haendel a dirigir un ciclo de conciertos en Dublín, oferta que el compositor aceptó debido a la ya apuntada dura situación económica que vivía. Tras su estreno en el New Music Hall de esta ciudad el 13 de abril de 1742 en un evento matinal benéfico al que asistieron, según las crónicas, unas setecientas personas, el éxito de crítica y público fue más que subrayado. En este sentido, cabe citar la opinión del obispo de Elphon:

Al igual que Mr. Händel con su oratorio sobrepasa ampliamente a todos los otros compositores que conozco, así en su más famoso, llamado 'El Mesías', parece haberse sobrepasado a sí mismo. El conjunto está más allá de todo lo que conocía hasta que lo leí y escuché. Parece ser un tipo de música diferente de cualquier otra, y esto es lo que tiene de particularmente notable (Hodwood, 1988: 167).

Pero sus presentaciones posteriores en Londres no tuvieron la aclamación de su primera escucha. La causa, "no fue entendido ni aprobado con el mismo calor por el puritanismo londinense del Covent Garden" (Garbini, 2010: 19), teatro en el que se emplazaron.

Como ya mencionamos, se generó una polémica sobre la adecuación de interpretar una obra religiosa en teatros públicos. Incluso y bajo el juicio de Grout y Palisca, "no debe considerarse a estos oratorios como música religiosa. Los mismos están destinados a la sala de conciertos y se hallan mucho más cerca del teatro que del servicio litúrgico" (1999: 544).

Bukofzter va más allá al afirmar que, "en su conjunto, no es superior musicalmente a los mejores dramas corales y su fama se debe más a su atracción religiosa universal que a su excelencia musical" (Bukofzter, 2002: 342). A continuación, continúa rebatiendo a aquellos que caracterizan la obra por su gran religiosidad, quizá siguiendo la visión novelesca y alejada de la realidad que le dedicó Stefan Zweig en sus *Momentos estelares de la humanidad*. Para el autor de *La música en la época barroca*, es un ideal ético y humanístico el que subyace. Tal vez y ampliando esta lí-

nea, también habría que sumarle un terrenal sentido comercial, de adaptación a la sociedad y periodo histórico en el que vivió y a los gustos de su momento:

Haendel trataba sus temas, bien sacros o populares, con un humanismo ético que echa abajo todos los límites impuestos por cualquier denominación. Por este motivo, no hay diferencia interna o estilística entre los oratorios sacros y los profanos. Están tan alejados de la carga emocional personal del oratorio alemán, como de la observancia litúrgica de las Pasiones de Bach. El patetismo de los oratorios de Haendel es ético; estos no se ven consagrados por la dignidad litúrgica, sino por las ideas morales y humanitarias (Bukofzter, 2002: 342).

Por último, puede ser oportuno alejarse de una vez por todas de esas lecturas románticas y elitistas que dibujan a los grandes compositores e intérpretes en sus biografías como semidioses modélicos elegidos, inspirados y tocados por la gracia divina, situados en una órbita superior al resto de los mortales y emplazados por encima del bien y del mal que tanto daño ha hecho a la historia de la música. Una aproximación a la persona como lo

que fue, un hombre o una mujer con un gran talento en el ámbito musical a estudiar, celebrar y disfrutar, pero también con defectos y virtudes, aciertos y errores, filias y fobias, amores y desamores, éxitos y fracasos, como el resto.

En este sentido, se han sucedido y repetido hasta la saciedad una gran cantidad de frases y sentencias muy poco rigurosas, por decirlo de alguna manera (entre ellas, las que señalan que alguien componía por mandato o inspiración divina, o para toda la humanidad), que deberían de una vez por todas matizarse o eliminarse y tener en cuenta discursos científicos con base en la antropología, la sociología, la investigación musical, la historia y el ámbito económico de las etapas en las que se inscribió el devenir de su vida y obra.

b. ¿Materiales ‘prestados’ o (auto) plagio? ¡Aleluya! Mozart y *El Mesías*

Ya en tiempos modernos, se ha criticado desde un enfoque actual la circunstancia de que Haendel tomara numerosos materiales de otras obras. Para Gago,

Al igual que su más ilustre coetáneo, Johann Sebastian Bach, al músico de Halle jamás le dolieron prendas a la hora de recurrir a composiciones anteriores en momentos en que la falta de inspiración, la premura de tiempo u otras circunstancias así lo aconsejaban. Es posible que Haendel sea, de hecho, el compositor más frecuentemente autocitado de la historia de la música occidental (2002: 65).

Lo cierto es que esta costumbre fue muy frecuente en esta época:

Haendel tomaba las ideas de donde y de quien le convenía sin reconocer jamás la deuda. Esta negligencia característica fue el resultado del enfoque improvisatorio que daba a la composición, lo que explica al mismo tiempo la enorme rapidez con que solía escribir... Solo tomaba prestado aquello que le era afín o que podía convertir mediante revisión en “haendeliano”; además, sabía incorporar estos préstamos de manera tan natural y espontánea en sus obras que solo hace poco tiempo se ha descubierto que un gran número de ellas son préstamos y es muy posible que queden aún otras por descubrir (Bukofzter, 2002: 349-350).

Al parecer, la mayor parte del material musical que plasmó en *El Mesías* pertenecía a sus composiciones anteriores:

Para ser una obra compuesta en tan poco tiempo, es sorprendente las mínimas evidencias de préstamos de obras. Los más importantes, y musicalmente los más efectivos, proceden de sus propias obras: las transformaciones de Haendel de algunos de sus recientes duetos italianos en coros. La utilización ligera y antifonal de las voces [...] es un contraste precioso del estilo grandioso de otros coros de la obra, incluso aunque la adaptación obligó a Haendel a algunos retorcimientos idiomáticos [...] y algunas otras coloraciones irrelevantes (Hodwood, 1988: 157).

En su tiempo, nadie apreciaba esta práctica como una falta o un delito. De esta manera y en general,

...en su conjunto, utilizó más temas propios que ajenos. Las relaciones altamente complejas entre las diversas etapas de una misma música en obras diferentes, hecho que constituye una pista valiosa para la cronología y el complicado intercambio entre la música

instrumental y la vocal de Haendel, no han sido estudiadas todavía de manera sistemática (Bukofzter, 2002: 350).

Si atendemos a las partituras de las que hay referencia, Martín Llade ha llevado a cabo un listado de algunas de ellas:

*La mayor parte de esta música está tomada de los Duetos X (entre 1710 y 1713, perteneciente al llamado ‘período de Hannover’ del músico), XV y XVI (entre 1740 y 1741, muy poco antes de *El Mesías*). Aunque también la hay procedente de himnos y oberturas, como es el caso del Aleluya:*

- *Duetto no X: La parte correspondiente a la letra Tacete, ohimé, tacete dio como resultado el número 48 O Death, where is thy sting y el 52, el Amén final, ambos de la tercera parte.*
- *Duetto no XV: Quel fior, che all'alba ride y su segunda parte E'un fior la vita ancora, dieron como resultado, respectivamente, los números 19 His yoke is easy y el 6, And he shall purify, situados en la parte primera.*

- *Dueto no XVI: La segunda parte del oratorio también se benefició de estos temas, tomando del Altra volta incatenarmi el All we like sheep del no 24. Por otra parte, la estructura del celeberrimo For unto us a child is born, no 12, es una perfecta trasposición de No, di voi non vo' fidarmi, también de este duetto (2012: online).*

Sea como fuere, por fortuna y paulatinamente, *El Mesías* fue ganándose la confianza de público, religiosos y de la corona. En este sentido, es bien conocida y recurrente la anécdota que protagonizó el rey Jorge II en el célebre *Hallelujah!* con el que se finaliza la segunda parte: tras escuchar por primera vez un fragmento del mismo, no dudó en ponerse de pie. En cuanto al motivo, hay quien alude a que la belleza y majestuosidad de la música le hizo alzarse; para otros, creyó que se trataba de un himno (no obstante, Haendel había empleado con anterioridad este tema en dos de ellos). Sea como fuere, lo cierto es que, al momento, todo el resto del auditorio le imitó. Por este motivo, este hecho se transformó en una tradición que ha llegado hasta nuestros días.

Tras ese instante, se multiplicaron las presentaciones con carácter periódico en salas de conciertos de las islas y, progresivamente, de toda Europa. Incluso, hubo presentaciones en las que llegaron a participar

...más de 4.000 ejecutantes, lo que desembocaba en una auténtica locura popular. Asimismo, las sociedades filarmónicas de diversas ciudades inglesas comenzaron a organizar también interpretaciones de El Mesías y de otros de sus oratorios más populares: Judas Maccabaeus, con sus arias pegadizas; Israel en Egipto con sus fervorosos coros; Joshua por la grandiosidad de una instrumentación que incluía trompetas y timbales, que aportaban una dimensión de solemnidad muy del gusto del imperio británico (Martínez, 2004: 25).

Por ejemplo, Mozart, que recibió enseñanzas en Londres de "Johann Christian Bach y de Haendel" (Brion, 1995: 104), estuvo presente en un ensayo en Mannheim de *El Mesías*. El joven Wolfgang Amadeus escribió por carta las impresiones que le despertó algunos de los músicos que no estimaron su talento y se dejaron llevar por su aspecto y su edad:

Cuando me han presentado a la gente he creído que no podría aguantarme la risa. Algunos, que me conocen por renomé, se han mostrado muy educados y llenos de atenciones. Pero otros, que no saben nada de mí, me han mirado con grandes ojos, pero también, ciertamente, con un aire burlón. Piensan simplemente, que como soy pequeño y joven no puede haber nada en mí que sea grande y maduro. Pero pronto se enterarán (Ballcells, 2000: 9).

Quizá es poco conocido el hecho de que, años más tarde, el salzburgués trabajó arreglando una buena cantidad de oratorios de Haendel por encargo de su amigo y protector, el barón Gottfried van Swieten, más en concreto entre 1788 y 1790. Los llevó a cabo, en primer lugar, por motivos económicos, ya que estaba pasando en esos instantes problemas graves; después, por interés: por ejemplo, en 1782 comentó a su padre la fascinación que le despertaban distintas composiciones de Bach y el de Halle. El listado de obras revisadas por Mozart se compuso de

Acis y Galatea, K 566 (Viena, noviembre de 1788); El Mesías, K 572 (Viena, marzo de 1789); El Festín de Alejandro, K 591 y la Oda para el día de Santa Cecilia, K 592 (ambos en Viena, julio de 1790) (Ortega, 2006: 245).

Su labor consistió en una reinstrumentación de la partitura atendiendo a los gustos y preferencias de su momento. Así, reemplazó el bajo continuo por un refuerzo de la orquestación con maderas (Ortega, 2006: 246). También añadió distintos instrumentos de viento: "dos flautas, una flauta piccolo, dos clarinetes, dos trompas y tres trombones, además de escribir música adicional para los fagotes" (Ortega, 2006: 245-246).

Finalmente, *El Mesías* de Haendel-Mozart fue escuchado por primera vez el 6 de marzo de 1789 en el palacio del conde Johann Esterházy, primo del patrón de Haydn, Nikolaus Esterházy. El arreglo fue posteriormente editado por "Breitkopf & Härtel en 1803, y todos los arreglos mozartianos de los oratorios de Haendel fueron publicados como suplemento a la Neue Mozart Ausgabe entre 1961 y 1973, en ediciones de Andreas Holschneider" (Ortega, 2006: 246).

c. Análisis orquestal y coral. El libreto. Partes y secciones. Referencias bíblicas. La historia más grande jamás contada. Importancia de los coros. Conclusión

En cuanto a la plantilla orquestal y vocal que marcó Haendel para las primeras presentaciones, tenemos constancia de la que prescribió en 1754 en el concierto benéfico del Foundling Hospital de Londres:

15 violines (entre primeros y segundos), 5 violas, 3 violonchelos, 2 contrabajos, 4 fagots, 4 oboes, 2 trompetas, 2 trompas, timbales y continuo (órgano y clave): suman 41. En el coro había 19 cantantes (6 niños y trece voces masculinas), aunque se pedía a los solistas que lo reforzaran (Solà, 2015: online).

Y, en lo referente al coro, “contó con veintiséis niños de las dos catedrales, que también aportaron los solistas masculinos, incluyendo dos contratenores” (Hodwood, 1988: 165).

Musicalmente, destaca por su trabajo melódico, plasmado con gran riqueza en las distintas secciones. Las arias fluctúan entre un carácter descriptivo y meditativo. Por su parte, los coros, de gran brillantez y energía, sobresalen en la variedad del empleo de tratamientos polifónicos, homofónicos y partes fugadas.

Si atendemos al análisis de diversos teóricos, encontramos el punto más relevante y la cualidad más subrayada de la composición de coros. En opinión de Moreno, “Haendel juega con las voces, haciéndolas correr, perseguirse, preguntarse y responderse hasta que todas ellas se unen en la frase final, en un efecto plenamente afirmativo” (2005B: 41). Para Grout y Palisca, el de Halle...

Sabía cómo escribir con efectividad para coro... Händel alterna pasajes de textura fugada clara con sólidos bloques de armonías, enfrenta una línea melódica de notas prolongadas a otra de ritmo más veloz. Todo está pensado para hallarse bien situado dentro del ámbito más eficaz de las voces, sobre todo en aquellos momentos en los que pretende obtener la máxima plenitud del sonido coral. Händel sabe cómo unir

estrechamente las cuatro voces, bajos y tenores en el agudo, sopranos y contraltos en el registro medio. Este agrupamiento se utiliza con frecuencia en las cadencias conclusivas característicamente händelianas: un allegro coral que culmina sobre un acorde inconcluso; un tenso momento de silencio y luego los acordes cadenciales finales en tres o cuatro armonías en adagio espléndidamente sonoras en las que el coro, en único gran estallido sonoro, resume el significado de todo cuanto lo ha precedido (1999: 548).

Bajo el juicio de Bukofzter, “los coros actúan como protagonista idealizado de la acción interna, en la cual se mezclan de modo singular la tragedia y el triunfo” (2002: 341).

Además, “Haendel utilizó técnicas vocales procedentes de casi todos los géneros y los transformó a su grandilocuente idioma coral” (2002: 344). Y, en opinión de Garbini, “en los coros, sin embargo, 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” (2010: 19).

El hecho de que la temática de la misma trate de la vida de Jesús y abarque todo el año litúrgico hace que se suela representar en Navidad o en Pascua de Resurrección (quizá en esta amplitud del espectro temporal religioso se encuentre parte de su éxito, al tiempo de centrar el argumento en el poder redentor de Cristo y en su resurrección).

Jennens, que ya había colaborado con él en el libreto de Saúl en 1738, estructuró la partitura al estilo operístico: la dividió en tres actos que, a su vez, se vertebran en distintas escenas y cincuenta y cuatro secciones: obertura, una sinfonía pastoral, dieciséis arias, ocho recitativos acompañados, cinco secos y veintiún coros:

La primera de ellas narra la predicción del nacimiento de Jesús por los profetas y el relato que de él se hace en el Evangelio de san Lucas. La segunda trata de la pasión y la gloria de Cristo, con paráfrasis del profeta Isaías, de los Salmos de la Biblia y de la Epístola a los Romanos de san Pablo. Tres textos del Apocalipsis culminan esta parte con el que sin duda es el movimiento más célebre de toda la partitura, el Aleluya. La última parte habla de la resurrección de los muertos, por los

cuales intercede Jesús. Los textos escogidos por Jennens son aquí prácticamente sin excepción del Nuevo Testamento, recuperándose para el final una secuencia del Apocalipsis de san Juan que glorifica al Cordero místico, símbolo de ese Mesías que es el centro de toda la obra (Moreno, 2005B: 41).

En definitiva, “la historia en él narrada se cuenta por medio de cuadros genéricos animados por la singular habilidad de Haendel para dramatizar las letras” (Bukofzter, 2002: 342). El libreto, como apuntamos, se basa en una conjunción de textos bíblicos extraídos en mayor medida del Antiguo Testamento, aunque también se introducen algunos fragmentos del Nuevo.

En este sentido, se incluyen profecías y referencias a la natividad, crucifixión, ascensión y redención. Así, toma diecinueve pasajes de Isaías, once de los Salmos, siete de otros Profetas, otros tantos de los Evangelios, once de las Epístolas de San Pablo y cuatro fragmentos extraídos del Apocalipsis, a veces modificándolos y sumándolos: “el Viejo y el Nuevo Testamento están mezclados hábilmente con adaptaciones e interpretaciones resumidas de la versión autorizada: ‘Él es justo

Salvador’, por ejemplo, en lugar de ‘Él es justo, y tiene la salvación’” (Hodwood, 1988: 156)

De esta manera, Hennes recogió y reunió en *El Mesías* los momentos y fiestas principales que se celebran en la cristiandad con un claro protagonista, Jesús. Curiosamente, a él se refieren tanto el coro como los solistas, pero ningún personaje le da voz ni le representa de forma directa.

La primera parte, que cuenta con veintidós secciones, se centra en el Adviento y la Navidad. También se puede subdividir en cinco escenas: ‘Isaiah’s prophecy of salvation’ (‘Profecía de salvación de Isaías’), ‘The coming judgment’ (‘El Juicio Final’), ‘The prophecy of Christ’s birth’ (‘La profecía del nacimiento de Cristo’), ‘The annunciation to the shepherds’ (‘La anunciación a los pastores’) y ‘Christ’s healing and redemption’ (‘La sanación y redención de Cristo’).

Tras una obertura en forma de sinfonía inicial al estilo francés de extenso desarrollo, serenidad y placidez, las profecías del Antiguo Testamento, en su mayoría procedentes del libro de Isaías, en la que se anuncia la venida del Mesías. Destaca

el número para tenor *Ev’ry Valley* y el coro *And the Glory of the Lord*, “una exaltada celebración de la gloria de Dios, que se revelará y de la que serán testigos todos los hombres” (Llade, 2012: online).

Haendel y Hennes continúan otorgando un gran protagonismo a las profecías, entonadas por los solistas (bajo, contralto y soprano), a los que el coro parece responder. Algunas de las arias más subrayadas son *But who may abide the day of his coming* y *O thou that tellest good tidings to Sion*, el que destaca el ostinato que la caracteriza. En cuanto a los coros, sobresalen *And he shall purify the sons of Levi’s*, “una maravilla de invención polifónica, al mismo tiempo que uno de los episodios más originales de toda la partitura, de una expresividad más que directa” (Moreno, 2005B: 41) y el siempre bellissimo y delicioso *For unto us a Child is born*, que plasma la alegría por el nacimiento de Jesús.

A continuación, se incluye una nueva sinfonía. La natividad de Cristo toma el relevo temático, partiendo del relato de Lucas, aunque poco después retorna a los profetas Zacarías e Isaías, además de Mateo. La primera parte concluye con un coro que se apoya en dos frases tomadas

de un dúo anterior y en un tratamiento orquestal de notoria intensidad y espiritualidad.

Por su parte, la segunda se dedica a la pasión, muerte, resurrección y ascensión a los cielos de Jesucristo. Se subdivide en siete escenas: ‘Christ’s Passion’ (la pasión de Cristo), ‘Christ’s Death and Resurrection’ (la muerte y resurrección de Cristo), ‘Christ’s Ascension’ (la ascensión de Cristo), ‘Christ’s reception in Heaven’ (la recepción de Cristo en el cielo), ‘The beginings of Gospel preaching’ (la predicación del Evangelio), ‘The world’s rejection of the Gospel’ (el rechazo mundial del Evangelio) y ‘God’s ultimate victory’ (la victoria final de Dios). De esta forma, parte del abatimiento, dolor y dramatismo para dejar espacio paulatinamente a la alegría y el éxtasis del triunfo que se cierra con el *Halleluhaj!*

En ella, continúa la estructura en la que se alternan arias y coros, con predominio de los segundos, que poseen una notoria presencia (en esta ocasión sin contar con ningún dúo). En cuanto al texto, se abandona la serenidad anterior al añadirse cinco salmos de David y las profecías de Isaías respecto a la pasión y muerte de Jesús. Haendel trató con éxito de ambien-

tar cada uno de los números atendiendo a la atmósfera en la que se imbuye cada uno. Incluye una referencia al Agnus Dei, una de las secciones católicas de la misa. Además, diferentes solistas cantan en varias ocasiones sucesivas una misma parte con un claro motivo, en opinión de Llade:

Es el caso del 34, "Thou art gone up on high", confiado por igual al bajo y después a la contralto. El 36, con el texto de Romanos 10:15 "How beautiful are the feet" es expuesto a lo largo de tres secciones: primero por la soprano; luego por la contralto; de nuevo soprano y contralto; para ser cantado finalmente por el coro. Estas repeticiones, muy propias de la época, quizás tenían por objeto resaltar un momento concreto del que el compositor estuviese muy orgulloso, acaso para que el público lo memorizara en una sola velada (2012: online).

El punto culminante llega con el *Aleluya*, un auténtico himno que, como ya mencionamos, anteriormente el de Halle empleó en varias ocasiones, aunque fue en este instante en el que alcance su mayor popularidad.

Por último, la tercera parte, la de mayor brevedad, consta de cuatro escenas: 'The promise of eternal life' ('La promesa de la vida eterna'), 'The Day of Judgment' ('El día del Juicio'), 'The final conquest of sin' ('La conquista final del pecado') y 'The acclamation of the Messiah' ('La aclamación del Mesías'). Se caracteriza por una reflexión sobre la victoria de Jesús y el Juicio final para la que toma partes del Nuevo Testamento: la carta a los Corintios y Romanos de san Pablo y el Apocalipsis:

La muerte de Cristo implica un aire sombrío y doloroso por lo terrible de su naturaleza pero, por encima de todo, persiste la convicción de su futura venida de entre los muertos, primero al resucitar y después, cuando llegue el fin del mundo... A partir de ahí los coros y arias finales, más un dúo entre la contralto y el tenor ('O death, where is thy sting?'; 'Oh, muerte ¿dónde está tu victoria?') se convierten en aires triunfales que aseguran la redención para los creyentes y despojan, con la música, a cuanto de tétrico y horrible pueda entrañar la sonoridad de la palabra "muerte" (Llade, 2012: online).

De nuevo, Haendel cede el protagonismo al coro en tres de los últimos números, ya que presta a la comunidad la voz para aclamar la primera venida de Cristo y la que está por llegar. Para cerrar la obra, el *Amén* final subraya una línea marcada por la intensidad, el anhelo e ilusión de un futuro mejor. No obstante, es una de las pocas composiciones de la historia de la música que ha sido interpretada sin cesuras y con el mismo carácter triunfal y magnético desde su estreno hasta nuestros días. Por último, lo más importante de todo: en grabación y en concierto, disfruten de *El Mesías* y del resto de obras de Haendel.

4. Duboscq: poema a Haendel

HÄNDEL

Georges Duboscq (1897-1938)

*Es a veces ardiente, alegre fragua,
que, al dispersar el alba de tinieblas,
las chispas y el calor de su tobera
lanzan al cielo azul música alada.
Otras, osada y pertinaz muchacha
que, a la tarde, a la primera estrella,
al retornar la paz a las tinieblas,
mueve las piernas en ligera danza.
La más es todo un pueblo, multitudes
que, ante altares con flores en la plaza,
forman un solo majestuoso coro
y aire traspasan, cielo azul y nubes,
de aleluyas del corazón de todos
como flechas de amor y santa rabia
(Alcalá, 2013: 243).*

5. Estructura y textos en inglés y español

a. Estructura

The Messiah

HWV 56

Música: **George Friedrich Haendel**

Libreto: **Charles Hennes**

PROGRAMA

PARTE I

Escena 1: Isaiah's prophecy of salvation

1. Sinfonía (instrumental)
2. *Comfort ye, comfort ye my people* (tenor)
3. *Ev'ry valley shall be exalted* (tenor)
4. *And the glory, the glory of the Lord* (coro)

Escena 2: The coming judgment

5. *Thus saith the Lord* (bajo)
6. *But who may abide the day of his coming* (contralto)
7. *And he shall purify* (coro)

Escena 3: The prophecy of Christ birth

8. *Beyold, a virgin shall conceive* (contralto)
9. *O thou that tallest good tidings to Zion* (contralto y coro)
10. *For behold, darkness shall cover the earth* (bajo)
11. *The people that walked in darkness* (bajo)
12. *For unto us a Child is born* (coro)

Escena 4: The annunciation to the sheperds

13. Pifa. Sinfonía pastoral
- 14a. *There were shepherds abiding in the field* (soprano)
- 14b. *And lo, the angel of the Lord* (soprano)
15. *And the angel said unto them* (soprano)
16. *And suddenly there was with the angel* (soprano)
17. *Glory to God in the highest* (coro)

Escena 5: Christ's healing and redemption

18. *Rejoice greatly, O daughter of Zion* (soprano)
19. *Then shall the eyes of the blind be open'd* (contralto)
20. *He shall feed His flock like a shepherd* (contralto y soprano)
21. *His yoke is easy, His burthen is light* (coro)

PARTE II

Escena 1: Christ's Passion

22. *Behold the Lamb of God* (coro)
23. *He was despised* (contralto)
24. *Surely, He hath borne our griefs and carried our sorrows* (coro)
25. *And with His stripes we are healed* (coro)
26. *All we like sheep have gone astray* (coro)
27. *All they that see him laugh him to scorn* (tenor)
28. *He trusted in God* (coro)
29. *Thy rebuke hath broken His heart* (tenor)
30. *Behold, and see if there be any sorrow* (tenor)

Escena 2: Christ's Death and Resurrection

- 31. *He was cut off out of the land of the living* (soprano)
- 32. *But Thou didst not leave His soul in hell* (tenor)

Escena 3: Christ's Ascension

- 33. *Lift up your heads, O ye gates* (coro)

Escena 4: Christ's reception in Heaven

- 34. *Unto which of the angels* (tenor)
- 35. *Let all the angels of God* (coro)

Escena 5: The beginings of Gospel preaching

- 36. *Thou art gone up on high* (alto)
- 37. *The Lord gave the word* (coro)
- 38. *How beautiful are the feet of them* (soprano)
- 39. *Their sound is gone out into all lands* (tenor)

Escena 6: The world's rejection of the Gospel

- 40. *Why do the nations so furiously rage together* (bajo)
- 41. *Let us break their bonds asunder* (coro)
- 42. *He that dwelleth in heaven* (tenor)

Escena 7: God's ultimate victory

- 43. *Thou shalt break them with a rod of iron* (tenor)
- 44. *Hallelujah* (coro)

PARTE III

Escena 1: The promise of eternal life

- 45. *I know that my Redeemer liveth* (soprano)
- 46. *Since by man came death* (coro)

Escena 2: The Day of Judgment

- 47. *Behold, I tell you a mystery* (bajo)
- 48. *The trumpet shall sound, and the dead shall be rais'd* (bajo)

Escena 3: The final conquest of sin

- 49. *Then shall be brought to pass* (alto)
- 50. *O death, where is thy swing?* (alto y tenor)
- 51. *But thanks be to God* (coro)
- 52. *If God be for us* (soprano)

Escena 4: The acclamation of the Messiah

- 53. *Worthy is the Lamb that was slain* (coro)
- 54. *Amen* (coro)

b. Textos en inglés y español

THE MESSIAH

FIRST PART

Scene 1: Isaiah's prophecy of salvation

1. Symphony (Overture)

Grave-Allegro moderato

2. Recitative (tenor)

Comfort ye, my people,

Saith your God;

Speak ye comfortably to Jerusalem,

And cry unto her, that her warfare is accomplished,

That her iniquity is pardoned.

The voice of him that crieth in the wilderness:

Prepare ye the way of the Lord,

Make straight in the desert

A highway for our God.

(Isaiah, XL:1-3)

3. Aria (tenor)

Every valley shall be exalted,

And every mountain and hill made low:

The crooked straight

And the rough places plain.

(Isaiah, XL: 4)

EL MESÍAS

PRIMERA PARTE

Escena 1: Profecía de salvación de Isaías

1. Sinfonía (Obertura)

Grave-Allegro moderato

2. Recitativo (tenor)

Consolad, consolad a mi pueblo,

dice vuestro Dios;

hablad al corazón de Jerusalén,

y anunciadle que su lucha

ha concluido,

su crimen ha sido perdonado.

Una voz clama en el desierto:

preparad el camino del Señor,

enderezad en el desierto

un sendero para nuestro Dios.

(Isaías, 40: 1-3)

3. Aria (tenor)

Que todos los valles se eleven,

que todas las montañas y colinas se apla-
nen,

que lo torcido se enderece

y lo rugoso se alise.

(Isaías, 40: 4)

4. Chorus

And the glory of the Lord shall be

Revealed, and all flesh shall see it

Togheter: for the mouth of the Lord

Has spoken it

(Isaiah, LV: 5)

Scene 2: The coming judgment

5. Recitative (bass)

Thus saith the Lord of hosts; yet

Once, a little while, and I will shake

The heavens, and the earth, the sea,

And the dry land; and I will shake all

Nations, and the desire of all nations

Shall come.

(Haggai, II: 6-7)

The Lord, whom ye seek, shall

Suddenly come to His temple, even

The messenger of the covenant, whom

Ye delight in: behold, He shall come,

Saith the Lord of hosts.

(Malachi, III: 1)

6. Aria (bass)

But who may abide the day of His

Coming? And who shall stand when Heap-
peareth? For He is like a refiner's fire.

(Malachi, III: 2)

4. Coro

Y la gloria del Señor

Se revelará, y la verán todos

los hombres y mujeres, juntos,

pues ha hablado el Señor.

(Isaías, 40: 5)

Escena 2: El Juicio Final

5. Recitativo (bajo)

Así dice el Señor de los Ejércitos:

dentro de poco agitaré el cielo y la tierra,
los mares y la tierra seca.

Haré temblar a todas

las naciones y se cumplirá el deseo

de todos los pueblos.

(Ageo 2: 6-7)

El Señor que buscáis pronto vendrá

a su templo, como el mensajero de la
alianza, al que adoráis.

Él vendrá, dijo

el Dios de los Ejércitos.

(Malaquías, 3: 1)

6. Aria (bajo)

¿Quién resistirá cuando Él llegue? ¿Quién
quedará en pie cuando venga?

Porque Él es el fuego purificador.

(Malaquías, 3: 2)

7. Chorus

And He shall purify the sons of Levi, That they may offer unto The Lord and offering in righteousness. (Malachi, III: 3)

Scene 3: The prophecy of Christ's birth

8. Recitative (alto)

Behold, a virgin shall conceive and bear a son, and call his name Emmanuel. "God with us". (Isaiah, VII: 14; Matthew, I: 23)

9. Aria (alto)

O thou that tellest good tidings to Zion, Get thee up into the high mountain; O thou that tellest good tidings to Jerusalem, Lift it up thy voice with strength; lift it up, be not afraid; say unto the cities of Judah, Behold your God! Arise, shine, For thy light is come, And the glory of the Lord is risen upon thee. (Isaiah, XL: 9; LX: 1)

9b. Chorus

O thou that tellest good tidings to Zion, Get thee up into the high mountain; O thou that tellest good tidings to Jerusalem, Lift it up thy voice with strength; lift it up, be not afraid; say unto the cities of Judah,

7. Coro

Él purificará a los hijos de Leví, y ellos ofrecerán al Señor ofrendas adecuadas. (Malaquías, 3: 3)

Escena 3: La profecía del nacimiento de Cristo

8. Recitativo (contralto)

Mirad: una virgen concebirá y dará a luz un hijo, al que llamará Emmanuel. "Dios con nosotros". (Isaías, 7: 14; Mateo 1: 23)

9. Aria (contralto)

Oh, tú que traes las buenas nuevas a Sión, súbete a una montaña elevada; Oh, tú que traes las buenas nuevas a Jerusalén, alza con fuerza tu voz; álzala, no temas; di a la ciudad de Judá: ¡He aquí a vuestro Dios! Levántate, resplandece, porque ha venido su luz. Y la gloria del Señor se ha alzado sobre ti. (Isaías, 40: 9; 60: 1)

9b. Coro

Oh, tú que traes las buenas nuevas a Sión, súbete a una montaña elevada; Oh, tú que traes las buenas nuevas a Jerusalén, alza con fuerza tu voz; álzala, no temas; di a la ciudad de Judá:

Behold your God! Arise, shine, For thy light is come, And the glory of the Lord is risen upon thee. (Isaiah, XL: 9; LX: 1)

10. Recitative (bass)

For, behold, darkness shall cover the Earth, and gross darkness the people: but The Lord shall arise upon thee, and His Glory shall be seen upon thee. And the Gentiles shall come to thy light, and Kings to the brightness of thy rising. (Isaiah, IX:2-3)

11. Aria (bass)

The people that walked in darkness Have seen a great light: a and they that dwell in the Land of the shadow of death, upon them Hath the light shined? (Isaiah, IX: 2)

12. Chorus

For unto us a child is born, unto us a son Is given: and the government shall be upon His shoulder, and His name shall be called Wonderful, Counsellor, The mighty God, The everlasting Father, the Prince of Peace. (Isaiah, IX: 6)

¡He aquí a vuestro Dios! Levántate, resplandece, porque ha venido su luz. Y la gloria del Señor se ha alzado sobre ti. (Isaías, 40: 9; 60: 1)

10. Recitativo (bajo)

Las tinieblas cubrirán la tierra y la oscuridad a los pueblos: pero el Señor se alzarán sobre ti su gloria caerá sobre ti, y los gentiles se acercarán a su luz, y los reyes al resplandor de tu amanecer. (Isaías, 60: 2-3)

11. Aria (bajo)

El pueblo que caminaba en la oscuridad ha visto una gran luz. Y sobre los que viven en el país de la sombra de la muerte, ha resplandecido la luz. (Isaías, 9: 2)

12. Coro

Porque nos ha nacido un niño, se nos ha dado un hijo, y la soberanía reposará sobre Sus hombros, y se llamará Maravilloso, Consejero, Dios todopoderoso, Padre Eterno, Príncipe de la Paz. (Isaías, 9: 6)

Scene 4: The annunciation to the shepherds

13. Pifa. Pastoral Symphony

Larghetto e mezzo piano

14. Recitativo (soprano)

*There were shepherds abiding in the field,
Keeping watch over their flock by night.
And lo, the angel of the Lord came upon
them, And the glory of the Lord shone round
About them, and they were sore afraid.
(Luke, II: 8)*

15. Recitativo (soprano)

*And the angel said unto them: fear not, for
Behold, I bring you good tidings of great
Joy, which shall be to all people.
For unto You is born this day in the city of
David a Saviour which is Christ the Lord.
(Luke, II: 10-11)*

16. Recitativo (soprano)

*And suddenly there was with the angel a
Multitude of the heavenly host, praising
God, and saying:
(Luke II: 13)*

17. Chorus

*Glory to God in the highest,
And peace on earth,
Good will toward men!
(Luke, II: 14)*

Escena 4: La anunciación a los pastores

13. Pifa. Sinfonía pastoral

Larghetto e mezzo piano

14. Recitativo (soprano)

En el campo había pastores
guardando sus rebaños durante la noche.
Y he aquí que el ángel del Señor se les
apareció, y la gloria del Señor los rodeó
de resplandor, y sintieron un gran temor.
(Lucas, 2: 8-9)

15. Recitativo (soprano)

Y el ángel les dijo: no temáis, porque
he aquí que os traigo buenas noticias,
una gran alegría para todos.
Porque ha nacido hoy, en la ciudad de
David, un Salvador, que es Cristo, el Señor.
(Lucas, 2, 10-11)

16. Recitativo (soprano)

Y de repente apareció junto al ángel una
multitud de las huestes celestiales,
alabando a Dios y diciendo:
(Lucas, 2: 13)

17. Coro

¡Gloria a Dios en las alturas,
y en la tierra, paz
a los hombres de buena voluntad!
(Lucas, 2: 14)

Scene 5: Christ's healing and redemption

18. Aria (soprano)

*Rejoice greatly, O daughter of Zion;
Shout, O daughter of Jerusalem: behold,
Thy King cometh unto thee. He is the
Righteous Saviour, and He shall speak
Peace unto the heathen.
(Zechariah, IX: 9-10)*

19. Recitativo (alto)

*Then shall the eyes of the blind be opened,
And the ears of the deaf unstopped;
Then shall the lame man leap as an hart,
And the tongue of the dumb shall sing.
(Isaiah, XXXV: 5-6)*

20. Aria (alto y soprano)

*He shall feed His flock like a shepherd.
He shall gather the lambs with His arm,
And carry them in His bosom, and shall
Gently lead those that are with young.
(Isaiah, XL: 2)*

21. Chorus

*His yoke is easy, and His burden is light.
(Matthew, XI: 30)*

Escena 5: La sanación y redención de Cristo

18. Aria (soprano)

¡Alegraos, oh hijas de Sión!
¡Gritad de júbilo, oh hijas de Jerusalén!
¡Vuestro rey va hacia vosotras!
Él es el verdadero Salvador,
y proclama paz a las naciones.
(Zacarías, 9: 9-10)

19. Recitativo (contralto)

En ese momento se despegarán los ojos
del ciego y se destaparán los oídos de los
sordos;
el cojo saltará como un corzo,
y cantará la lengua del mudo.
(Isaías, 35: 5-6)

20. Aria (contralto y soprano)

Apacentará Su rebaño como un pastor,
y recogerá los corderos con Su brazo,
y los llevará junto a Su pecho,
y guiará suavemente a las recién paridas.
(Isaías, 40: 11)

21. Coro

Su yugo es fácil y Su carga ligera.
(Mateo, 11: 30)

SECOND PART

Scene 1: Christ's Passion

22. Chorus

*Behold the lamb of God,
That taketh away the sin of the world.
(John, I: 29)*

23. Aria (alto)

*He was despised and rejected of men, a
Man of sorrows and acquainted with grief.
He gave His back to the smiters,
And His cheeks to them that plucked
Off the hair; He did not His face
From shame and spitting.
(Isaiah, LIII: 3; L: 6)*

24. Chorus

*Surely He hath borne our greifs, and
Carried our sorrows. He was wounded
For our transgressions. He was bruised for
our Iniquities: the chastisement of our
peace was upon Him.
(Isaiah, LIII: 4-5)*

25. Chorus

*And with His stripes we are healed.
(Isaiah, LIII: 5)*

SEGUNDA PARTE

Escena 1: La Pasión de Cristo

22. Coro

He aquí el Cordero de Dios
que quita el pecado del mundo.
(Juan, 1: 29)

24. Aria (contralto)

Fue despreciado y rechazado por los
hombres, varón de dolores y experimen-
tado en sufrimiento.
Dio Su espalda a los flageladores,
y Sus mejillas a los que le mesaban la bar-
ba; no ocultó Su rostro
de injurias y escupitajos.
(Isaías, 53: 3; 50: 6)

24. Coro

Él cargó con nuestras enfermedades
y sufrió nuestros dolores. Fue herido
por nuestras rebeliones, fue golpeado
por nuestras iniquidades,
el castigo de nuestra paz fue sobre Él.
(Isaías, 53: 4-5)

25. Coro

Y por Sus llagas fuimos curados.
(Isaías 53,5)

26. Chorus

*And we like sheep have gone astray,
We have turned everyone to his own way.
And the Lord hath laid on Him
The iniquity of us all.
(Isaiah, LIII: 6)*

27. Recitative (tenor)

*All they that see Him laugh Him to scorn:
They shoot out their lips, and shake their
Heads, saying:*

28. Chorus

*He trusted in God that He would
Deliver Him: let Him deliver Him
If He delight in Him
(Psalms, XXII: 8)*

29. Recitativo (tenor)

*Thy rebuke hath broken His heart; He is
Full of heaviness: He looked for some to
Have pity on Him, but there was no man,
Neither found He any, to comfort Him.
(Psalms, LXIX: 20)*

30. Aria (tenor)

*Behold and see if there be any
Sorrow like unto His sorrow.
(Lamentations, I: 12)*

26. Coro

Todos, como ovejas, nos descarriamos,
cada cual se apartó por su camino,
Y el Señor cargó en Él
todos nuestros crímenes.
(Isaías, 53: 6)

27. Recitativo (tenor)

Todos los que lo ven se ríen y lo
desprecian: hacen muecas y mueven la
cabeza diciendo:

28. Coro

Que acuda a Dios y
que lo ponga a salvo,
que lo libere si tanto lo quiere.
(Salmos, 22: 8)

29. Recitativo (tenor)

Tus reproches han roto Su Corazón;
Él está lleno de tristeza. Buscó a quien se
compadeciera de Él, pero no había nadie,
tampoco encontró quien le consolara.
(Salmos, 69: 20)

30. Aria (tenor)

Mirad y ved si hay una pena
que se iguale a Su dolor.
(Lamentaciones, 1: 12)

Scene 2: Christ's Death and Resurrection

31. Recitative (soprano)

*He was cut off out of the land of the living:
For the transgressions of Thy people was
He stricken.*

(Isaiah, 53: 8)

32. Aria (soprano)

*But Thou didst not leave His soul in hell,
Nor didst Thou suffer Thy Holy One
To see corruption.*

(Psalms, XVI :10)

Scene 3: Christ's Ascension

33. Chorus

*Lift up your heads, O ye gates; and be ye Lift
up, ye everlasting doors; and the King Of
Glory shall come in! Who is this King
Of Glory? The Lord strong and mighty, the
Lord mighty in battle.*

(Psalms, 24: 7-10)

Scene 4: Christ's reception in Heaven

34. Recitative (tenor)

*Unto which of the angels said He at any
Time, Thou art My Son, this day have
I begotten Thee*

(Hebrews, I: 5)

Escena 2: La muerte y resurrección de
Cristo

31. Recitativo (soprano)

Fue desterrado de la tierra donde
vivía. Por los pecados de su pueblo
fue herido.

(Isaías, 53: 8)

32. Aria (soprano)

Pero Tú no permitiste que su alma
llegara al infierno, ni que tu Unigénito
conociera la corrupción.

(Salmos, 16: 10)

Escena 3: La ascensión de Cristo

33. Coro

¡Abrid vuestros dinteles, puertas!
¡Puertas eternas, que va a entrar el Rey
de la Gloria! ¿Quién es el rey de la Gloria?
El Señor fuerte y poderoso,
el Señor poderoso en la batalla.

(Salmos, 24: 7-10)

Escena 4: La recepción de Cristo en el
Cielo

34. Recitativo (tenor)

¿Ante cuál de los ángeles dijo
Una vez Tú eres mi hijo, hoy te
he enjendrado?

(Hebreos, 1: 5)

35. Chorus

Let all the angles of God worship Him.

(Hebrews, 1: 6)

Scene 5: The beginings of Gospel preaching

36. Aria (alto)

*Thou art gone up on high,
Thou hast led captivity captive
And received gifts for men;
Yea, even for Thine enemies rebellious also,
That the Lord God might dwell among
them.*

(Psalms, LXVIII: 18)

37. Chorus

The Lord gave the word: great was

The company of the preachers.

(Psalms, LXVIII: 11)

38. Aria (soprano)

*How beautiful are the feet of them
That preach the gospel of peace
And bring glad tidings of good things!*

(Romans, X: 15)

39. Chorus

*Their sound is gone out into all lands, and
Their words unto the ends of the world.*

(Romans, II: 18)

35. Coro

Adórenlo todos los ángeles de Dios.

(Hebreos, 1: 6)

Escena 5: La predicación del Evangelio

36. Aria (contralto)

Subiste a la cumbre,
hiciste cautivo al captor,
y recibiste hombres como tributos, sí,
incluso de tus enemigos, para que
Dios pudiera habitar entre ellos.

(Salmos, 2: 9)

37. Coro

El Señor pronunció la palabra:

Muchos fueron los predicadores.

(Salmos, 68: 11)

38. Aria (soprano)

¡Qué hermosos son los pies de aquellos
que predicán el evangelio de la paz
y traen buenas nuevas!

(Romanos, 10: 15)

39. Coro

Su mensaje llegó a todos los países y su
palabra hasta los fines de la tierra.

(Romanos, 10: 18)

Scene 6: The world's rejection of the Gospel

40. Aria (bajo)

*Why do the nations so furiously rage
Together, why do the people imagine
A vain thing? The kings of the earth rise
up, And the rulers take counsel together,
against
The lord, and against His anointed.
(Psalms, II: 1-2)*

41. Chorus

*Let us break their bonds asunder,
And cast away their yokes from us.
(Psalms, II: 3)*

42. Recitative (tenor)

*He that dwelleth in heaven shall laugh
them to scorn: the Lord shall have them in
derision.
(Psalms, II: 4)*

Scene 7: God's ultimate victory

43. Aria (tenor)

*Thou shalt break them with a rod of iron;
Thou shalt dash them in pieces
like a potter's vessel.
(Psalm, II: 9)*

44. Chorus

*Hallelujah, for the Lord God!
Omnipotent reigneth, Hallelujah!
The kingdom of this world is become the*

Escena 6: El rechazo mundial al Evangelio

40. Aria (bajo)

*¿Por qué las naciones luchan
tan encarnizadamente entre sí,
y los hombres planean desgracias vanas?
Los reyes del mundo conspiran contra
el Señor y su Ungido.
(Salmos, 2: 1-2)*

41. Coro

*Rompamos sus ataduras
y sacudámonos de su yugo.
(Salmos, 2: 1-2)*

42. Recitativo (tenor)

*El Soberano del cielo se ríe de ellos con
desprecio: el Señor se burla de ellos.
(Salmos, 2: 4)*

Escena 7: La victoria final de Dios

43. Aria (tenor)

*Tú los quebrantarás con una barra de hie-
rro; tú los harás pedazos
como si fueran vasijas de arcilla.
(Salmos, 2: 9)*

44. Coro

*¡Aleluya!, El Señor Dios Omnipotente rei-
na. ¡Aleluya!
El reino de este mundo se ha convertido*

*Kingdom of our Lord, and of His Christ;
And He shall reign for ever and ever,
Hallelujah!
King of Kings, and Lord of Lords, and
He shall reign for ever and ever,
Hallelujah!
(Revelation, XIX: 6; XI: 15; XIX: 16)*

THIRD PART

Scene 1: The promise of eternal life

45. Aria (soprano)

*I know that my Redeemer liveth, and that
He shall stand at the latter day upon the
Earth: and though worms destroy this body,
Yet in my flesh shall I see God.
For now is Christ risen
From the dead, The first fruits
Of them that sleeps.
(Job, XIX: 25-26; I Corinthians, XV: 20)*

46. Chorus

*Since the man came death, by man came
also the resurrection of the dead. For as in
Adam all die, even so in Christ shall all be
Made alive.
(I Corinthians, XV: 21-22)*

*en el reino de nuestro Señor y de Su Cris-
to;
Él reinará por los siglos de los siglos.
¡Aleluya!
Rey de Reyes, y Señor de los Señores, rei-
nará por los siglos de los siglos. ¡Aleluya!
(Apocalipsis, 19: 6; 11: 15; 19: 16)*

TERCERA PARTE

Escena 1: La promesa de la vida eterna

45. Aria (soprano)

*Yo sé que mi Redentor vive, y que
estará en el último día sobre la tierra:
y aunque los gusanos destruyan mi cuer-
po aún con mi carne he de ver a Dios.
Porque ahora Cristo ha resucitado
de entre los muertos,
los primeros frutos de los que duermen.
(Job, 19: 25-26; 1 Corintios, 15: 20)*

46. Coro

*Así como por el hombre vino la
muerte, también por el hombre vino
la resurrección. Pues si por Adán mueren,
por Cristo resucitarán.
(1 Corintios, 15: 21-22)*

Scene 2: The Day of Judgment

47. Recitative (bass)

*Behold, I tell you a mystery: we shall
Not all sleep, but we shall all be changed.
In a moment, in the twinkling of an eye,
At the last trumpet.
(I Corinthians, XV: 51-52)*

48. Aria (bajo)

*The trumpet shall sound, and the dead
Shall be raised incorruptible, and we shall
Be changed. For this corruptible must put
On incorruption, and this mortal must put
On immortality
(I Corinthians, XV: 5.2-53)*

Scene 3: The final conquest of sin

49. Recitative (alto)

*Then shall be brought to pass the saying
That is written,
Death is swallowed up in Victory.
(I Corinthians, XV: 54)*

50. Duo (alto and tenor)

*O Death, where is thy sting?
O Grave, where is thy victory?
The sting of death is sin,
and the strength of sin is the law.
(I Corinthians, XV: 55-56)*

Escena 2: El día del juicio

47. Recitativo (bajo)

*Atended, os diré un secreto: no todos dormiremos pero todos seremos transformados en un momento, en un abrir y cerrar de ojos, cuando suene la última trompeta.
(1 Corintios, 15: 51-52)*

48. Aria (bajo)

*La trompeta sonará, y los muertos se levantarán incorruptos, y seremos transformados porque lo corrupto será incorrupto y lo mortal, inmortal
(1 Corintios, 15: 52-53)*

Escena 3: La conquista final del pecado

49. Recitativo (contralto)

*Entonces se cumplirá la palabra que está escrita: la muerte ha sido devorada por la victoria.
(1 Corintios, 15: 55-56)*

50. Dúo (contralto y tenor)

*Oh, muerte, ¿dónde está tu aguijón?
Oh sepulcro, ¿dónde está tu victoria?
El aguijón de la muerte es el pecado, y el poder del pecado es la ley.
(1 Corintios, 15: 57)*

51. Chorus

*But thanks be to God, who giveth us the
Victory though our Lord Jesus Christ.
(I Corinthians, XV: 57)*

52. Aria (soprano)

*If God is for us,
Who can be against us?
Who shall lay anything to the charge
Of God's elect? It is God that justifieth.
Who is the that condemneth? It is Christ
That died, yea rather, that is risen again,
Who is at the right hand of God, who
Makes intercession for us.
(Romans, VIII: 31; VIII: 33-34)*

Scene 4: The acclamation of the Messiah

53. Chorus

*Worthy is the Lamb that was slain, and
hath redeemed us to God by his blood,
To receive power, and riches, and wisdom,
And strength, and honour, and glory, and
Blessing. Blessing and honour, glory and
Power be unto Him that sitteth upon the
throne and unto the Lamb, for ever and
ever.
(Revelation, V:12-13)*

54. Chorus

Amen

51. Coro

*Pero demos las gracias a Dios que nos da la victoria por medio de nuestro Señor Jesucristo.
(1 Corintios, 15: 57)*

52. Aria (soprano)

*Si Dios está con nosotros, quién se opondrá?
¿Quién puede acusar a los elegidos de Dios? Dios es el que perdona.
¿A quién tocará condenarlos?
Es Cristo que murió, o mejor dicho, que resucitó y está a la derecha de Dios, que intercede por nosotros.
(Romanos, 8: 31; 8: 33-34)*

Escena 4: La aclamación del Mesías

53. Coro

*Digno es el cordero, que fue inmolado y nos ha redimido ante Dios por su sangre, de recibir el poder, y las riquezas, y la sabiduría, y la fortaleza, y la honra, y la gloria y la alabanza. La alabanza y la honra, la gloria y el poder sean para el que está sentado en el trono, y para el Cordero por los siglos de los siglos.
(Apocalipsis, 5: 12-14)*

54. Coro

Amén

6. Referencias Bibliográficas

Alcalá, Á. (2013). *Música, pintura, poesía. Poemas a la música y a los músicos en la literatura europea*. Madrid: Sial Ediciones.

Bach, A. M. (1983). *La pequeña crónica de Anna Magdalena Bach*. Barcelona: Juventud.

Ballcells, P. A. (2000). *Autorretrato de Mozart a través de su correspondencia*. Barcelona: El Acantilado.

Banús Irusta, R. (2009). «Adiós, falso mundo». Apuntes sobre uno de los grandes oratorios de Haendel: «Theodora». En *11 Concierto. Teatro Auditorio. 48 SMR* (pp. 9-16). Cuenca: Semana de Música Religiosa.

Bukofzer, M. F. (2002). *La música en la época barroca*. Madrid: Alianza.

Gago, L. (2002). Debe ser así. En *XLI Semana de Música Religiosa de Cuenca, 2002* (pp. 59-88). Cuenca: Semana de Música Religiosa de Cuenca.

Garbini, L. (2010). Händel: «El Mesías» y la suerte del oratorio. *CD Compact, 238, 19-20*.

Hogwood, C. (1988). *Haendel*. Madrid: Alianza Editorial.

Llade, M. (2012) «El Mesías» de Haendel [en línea]. *Melómano Digital*. <<http://orfeoed.com/melomano/2012/articulos/claves-para-disfrutar-dealamusica/grandes-obras/el-mesias-de-haendel/>> [Consulta: 1-7-2017]

Martín Galán, M. (2004). Händel, compositor áulico. En *Händel. «Música acuática». 'Música para los Reales Fuegos Artificiales* (pp. 11-50). Madrid: El País.

Martínez, J. (2004). *La resurrección de Händel*. Madrid: El País.

Michels, U. (1994). *Atlas de música, II. Parte histórica: del Barroco hasta hoy*. Madrid: Alianza.

Miranda C., M. (2007). La enfermedad neurológica de Georg Friedrich Händel. *Revista Médica Chile, 135* (3), 399-402.

Moreno, J. C. (2005A). Música de agua y fuego. En *Haendel: «Música para los reales fuegos artificiales»*. «El Mesías» (pp. 27-35). Madrid: RBA.

_____ (2005B). El repertorio. Comentario musical a las dos obras. En *Haendel: «Música para los reales fuegos artificiales»*. «El Mesías». (pp. 36-43). Madrid: RBA.

Nuño, A. (2005). Biografía; vivir de la música. En *Haendel: «Música para los reales fuegos artificiales»*. «El Mesías». (13-43). Madrid: RBA.

Ortega Basagoiti, R. (2006). «El Mesías» desde el Clasicismo vienés. En *XLV Semana Música Religiosa Cuenca 2006* (pp. 244-258). Cuenca: Semana de Música Religiosa de Cuenca.

Rolland, R. (1910). *Haendel*. París: Felix Alcan Editeur.

Rose, S. (2009). Händel: Brokes Passion. En *Concierto 7. Teatro Auditorio. 48 SMR* (pp. 11-21). Cuenca: Semana de Música Religiosa de Cuenca.

Solà, R. (2005). Händel, el alemán amado por los ingleses [en línea]. <http://valencia-plaza.com/handel-el-aleman-amado-por-los-ingleses> [Consulta: 3-7-2017]

Zweig, S. (2016). *Momentos estelares de la humanidad*. Madrid: Greenbook.

7. Discografía y filmografía recomendada

Academy & Chorus of St. Martin in the Fields. Sir Neville Marriner (2003). *Handel: 'Messiah'* [DVD]. Decca Classics 07042339

Choir of Christ Church Cathedral. The Academy of Ancient Music. Christopher Hogwood (1980). *Messiah* [CD]. Decca 430 488 2

Clare College Choir, Cambridge. Freiburger Barrocorquenter. René Jacobs (2006). *Handel: 'Messiah'* [CD]. Harmonia Mundi 901928.29

Concentus Musicus Wien. Nikolaus Harnoncourt (2005). *Handel: 'Messiah'* [CD]. Harmonia Mundi 82876640702

Corbiau, Gérard (1994). *Farinelli, il castrato* [película]. Bélgica-Francia-Italia-Alemania: Stephan Films/K2 Productions/RTL TVI/Italian International Films/Nordrhein-Westfalen

Walker, Norman (1945). *The great Mr. Handel* [película]. Reino Unido: General Films Distributor

Gabrieli Consort & Players. Paul McCreesh (1996). *El Mesías* [CD]. Archiv 453 464-2.

Les Arts Florissants. William Christie (1994). *Georg Friedrich Haendel: 'Messiah'* [CD]. Harmonia Mundi 5901498.88

Les Talents Lyriques. Christophe Rousset (1994). *Farinelli, il castrato* (BSO). Audivis Travelling K-1005

Chorus of Les Musiciens du Louvre. Les Musiciens du Louvre. Mark Minkowski (2001). *Handel: 'Messiah'*. Archiv Produktion 0289 471 3412 1

Monteverdi Choir. The English Baroque Soloists. John Eliot Gardiner (1992). *Händel: 'Messiah'* [CD]. Philips Digital Classics 434 297 2

The Sixteen. The Amsterdam Baroque Orchestra. Tom Koopman (2009). *The Messiah* [CD]. Warner Music 0825656928262

The English Concert. Trevor Pinnock (2005). *George Friedrich Handel: 'Messiah'*. Deutsche Grammophon

The Sixteen. Harry Christophers (2009). *Handel: 'El Mesías'* [CD]. Coro 16062.

The Choir of King's College, Cambridge. The Brandenburg Consort. Stephen Cleobury (2012). *Handel: 'Messiah'* (2012). Decca 0289 478 3946 0

Worcester Cathedral Choir. Grande Ecurie et La Chambre du Roy. Jean-Claude Malgoire (1990). *Haendel: 'The Messiah'*. Arkiv CD 44787 ♦