

---

---

## Las óperas de Händel

---

---

La producción operística ocupa, dentro de la obra de Georg Friedrich Händel (Halle, 1685-Londres, 1759), un lugar relevante. Si a sus 42 óperas escritas, de las que sobreviven la mayor parte, agregamos los 19 oratorios, de contenido obviamente dramático (casi todos han subido a la escena como si de verdaderas óperas se tratase) y las arias aisladas o cantatas (la bellísima *Lucrezia*, por citar un ejemplo), se puede fallar que Händel fue un compositor de vocación destacadamente teatral.

La ópera barroca alcanzó su punto de máxima difusión y esplendor con la ópera seria italiana, que se paseó triunfante por las cortes y teatros de Europa a caballo entre los últimos años del siglo XVII y casi todo el XVIII. En 1720 se publica *Il teatro alla moda*, inspirada sátira del compositor Benedetto Marcello. Es decisiva esta fecha, que supone el punto de partida de la decadencia de la ópera seria y la aparición de la *ópera buffa*, preludiando lo que años más tarde cristalizaría en lo que se conoce como la reforma operística de Gluck.

Pero volvamos a la ópera seria para conocer, a modo de introducción al tema que nos ocupa, las características más definitorias de lo que por la misma se entiende.

Su trama argumental acudía a fuentes mitológicas e históricas, las cuales el libretista adaptaba con entera libertad para satisfacer los gustos del público, que se interesaba por complicadas historias de intrigas sentimentales y políticas, entre personajes humanitarios y magnánimos y sus contrarios, los malévolos, con un ineludible final feliz para los primeros, que suponía el merecido castigo (el peor de ellos: la muerte) para los segundos. Y si el relato lo permitía, se aconsejaba la introducción de escenas de magia y fantasía, elementos oportunos para desplegar una maquinaria complicada y espectacular que asombrara a la concurrencia. La ópera seria, en este sentido, participa de las características que el profesor Maravall señala en la cultura del barroco, las de cultura masiva, dirigida, conservadora y urbana.

En el plano musical, una obra de esta tipología de la que estamos hablando, se organizaba a través del recitativo y el aria. Por medio del recitativo prosperaba la acción del drama, y se llamaba *secco* porque la voz del cantante sólo se acompañaba por el clavicémbalo (vocablo italiano que la Real Academia recoge como clavicordio o clavicímbalo). El recitativo desembocaba en el aria, que era un detenerse de la acción para que el personaje implicado en la misma, analizara su situación, situación que podía ser dramática, lírica o épica. El aria era, pues, el principio y fin de la ópera seria.

Adoptó una forma típica y cerrada: tres secciones con un esquema A-B-A, es decir un tema inicial; otro medio, opuesto en tiempo, ritmo e incluso tonalidad al anterior; y el tercero o recapitulación del primero. De ahí la denominación del aria de *da capo* (a la cabeza, al principio) por el que se conocen.

Esta repetición de la sección A se adornaba con los virtuosismos vocales posibles, sólo limitados por la imaginación del compositor o las posibilidades canoras del intérprete.

Las arias *da capo*, al reflejar un estado anímico determinado, respondían a un modelo estereotipado: las había de dolor, de alegría, de venganza, de odio... Comúnmente conllevaban un elemento estático o reflexivo junto con otro de acción o decisión: la figura examinaba la situación y sacaba consecuencias o determinaciones futuras.

Su traducción musical también participaba de elementos comunes a todas las obras. Unos ejemplos: la flauta se utilizaba como el instrumento idóneo para un momento idílico; la trompa sugería inmediatamente una atmósfera guerrera; el corno, el ambiente de caza.

Los ritmos de danzas populares se incorporaron, asimismo, en esta función de que hablamos: inspirar determinados estados de ánimo. Así, la zarabanda se relacionaba con la tristeza; la siciliana, con la tranquilidad; la gallarda o furlana, con el heroísmo.

Entre el recitativo *secco* y el aria se impuso una forma intermedia entre las dos: el recitativo acompañado, exigido por la importancia dramática de ciertos instantes del texto y que suponía la aparición, junto al clavicémbalo, de otros instrumentos de la orquesta. Cuando el recitativo acompañado adquiría una conexión musical y dramática cerrada, unitaria y homogénea se convierte en *Arioso*.

Entre los personajes que desfilaban por una ópera seria apenas existía confrontación. A lo más se establecía entre ellos un cantar unísono, no un auténtico diálogo o enfrentamiento. Por su parte, el coro, cuando se le concedía participación, cumplía una labor secundaria, de arropamiento. Los conjuntos se reducían a la escena final, que agrupaba a los solistas (los supervivientes) y coro.

Al ser la ópera seria, como alguien acertadamente definió, «un auténtico concierto de arias», el cantante es su principal motor. Nos encontramos con el reinado de los *castrati*.

Esta lamentable práctica de conservar intacta una garganta infantil, mediante una operación testicular, fue común en este período (incluso se mantuvo posteriormente, esquivando su prohibición) y realizada por los padres del niño cantor sin ningún tipo de escrúpulos. Con el desarrollo natural del tórax y demás miembros, la voz conservaba su timbre blanco, aumentado en volumen y extensión de forma extraordinaria, lo cual, unido a la formación musical, intensísima, que se le dispensaba, les convertía en auténticas vestales del templo de la lírica, cuando la ópera era el espectáculo por excelencia.

El castrado, sopranista o contraltista, según su tipo de voz, daba vida al principal personaje masculino. La primera soprano, al femenino. El mayor número de arias se las repartían ellos dos. Las restantes voces, en número decreciente de intervención, los secundaban, y eran, según los cantantes disponibles en ese momento en la compañía, la mezzosoprano (aún no muy delimitada su cuerda con respecto a la soprano), la contralto, el bajo (se puede decir lo mismo de esta voz lo dicho para la mezzosoprano y soprano, aquí frente a la tesitura de barítono) y el tenor (voz que tendría aún que esperar la época romántica para desarrollar todos sus potenciales).

Con todo lo expuesto se ha querido dar una visión orientativa de lo que fue la ópera seria, una indicación muy generalizada, con sus caracteres más destacados.

Es indudable que la producción escénica de Händel se mueve en estos esquemas italianos. Händel no fue un renovador, ni un transformador radical. Pero con aquellos materiales compuso óperas de una belleza musical extraordinaria, y sólo esto le asegura un puesto importante dentro de la historia del arte de los sonidos. Su talento, además, le permitió, elevándose por encima de los moldes rutinarios y comunes, iluminar y vivificar a los personajes que sus libretistas le ofrecieron, dentro de una unidad y claridad dramática impresionantes.

El resurgimiento de Händel (operísticamente hablando, se entiende) y reducido a un grupo no muy extenso de títulos, comenzó en Alemania tras la primera guerra mundial. En Inglaterra, como es natural, su obra teatral se mantiene más viva y constante. En este sentido es importante señalar la labor divulgadora de la *Händel Opera Society*, fundada en 1955 por Edward Joseph Dent y el musicólogo y director Charles Farncombe.

Teatros de todo el mundo celebran el tricentenario de su nacimiento desempolvando algunas de sus más interesantes óperas. Casas discográficas se suman a la conmemoración editando grabaciones. En este mercado, hasta la fecha, el catálogo händeliano se reduce a los siguientes títulos: *Alcina* (magnífica versión con un *cast* realmente insuperable, encabezado por Joan Sutherland), *Tamerlano*, *Sosarme*, *Serse*, *Ariodante* (con Janet Baker, insigne cantante, que da al papel titular un vigor dramático insólito), *Orlando*, *Admeto*, *Poros*, *Parténope*, *Rodelinda*, *Scipion*, y la que sin duda es su obra más difundida, *Giulio Cesare*.

Los gustos teatrales del público de hoy son diversos a los de la época del autor. La posible viabilidad o interés por la representación de sus óperas, de un valor teatral innegable, está en manos de los directores de escena, que hoy viven su esplendoroso momento. Tocante a esto, la televisión inglesa ha realizado recientemente una espléndida versión de *Giulio Cesare*, que recoge básicamente la anterior producción de la English National Opera, dirigida por Sir Charles McKerras e interpretada por Janet Baker (César) y Valerie Masterson (Cleopatra).

## I. Primeras óperas

El 8 de enero de 1705 se estrena en Hamburgo *Almira*, la primera obra lírica de un joven llamado Händel que aún no ha cumplido los veinte años. A esta ciudad que contaba con uno de los teatros más importantes de Alemania, había arribado el músico dos años antes, en calidad de segundo violinista de la orquesta del mismo y donde posteriormente llegaría a ocupar el puesto de clavicimbalista, que por aquellos tiempos equivalía a lo que es hoy el director de orquesta.

Hamburgo supone para Händel su primer contacto con el estilo operístico imperante, es decir, lo mismo que el italiano. Su formación hasta entonces había sido patentemente germánica. Estudios en primer lugar con Zachau, del clave, violín y oboe; luego ampliados con dos grandes maestros del contrapunto: Reinken y Buxtehude.

En los tres escasos años que Händel permanece en Hamburgo produce cuatro