

óperas, de las que sólo se conserva *Almira*. Las otras tres son: *Nero* de 1705 y *Florindo* y *Daphne* de 1706 y 1708, respectivamente, y ambas estrenadas cuando el autor se encontraba en Italia.

Almira contiene 41 arias alemanas y 17 italianas, revoltijo usual en las óperas estrenadas por aquel entonces. El libreto era una adaptación de Friedrich Feusking del que Giulio Pancieri había confeccionado para Giuseppe Boneventi, compositor veneciano de cierto renombre. *Almira* imita el estilo del aclamado Reinart Keiser, en un afán desmedido por lograr el triunfo, muy disculpable tratándose de un principiante, y la ópera tiene las debilidades y vacilaciones de un novato. Pero es interesante observar que ya en esta primera obra Händel introduce escenas corales y pasajes bailables, al estilo francés, sin lugar a dudas por insinuación del director del teatro, Johann Sigismund Kusser, que conocía los usos de aquel estilo, por haber vivido un tiempo en el vecino país.

La respuesta del público fue halagadora, lo mismo que con *Nero*, pero Hamburgo no podía satisfacer plenamente las ambiciones de este talentoso músico, trabajador y enérgico.

En 1706 parte para Italia, donde permanecerá hasta 1710, visitando los centros operísticos más destacados de la península, lo que equivale a decir Roma, Florencia, Nápoles y Venecia. Para Florencia, por encargo de Fernando de Médicis, escribe *Rodrigo*, estrenada quizá en 1707 y supuestamente en el Palazzo Pitti. Sólo se conserva en parte.

En Venecia, en 1709, triunfa clamorosamente *Agrippina*, con libreto del cardenal Vincenzo Grimani y propietario también del teatro donde se representó, San Giovanni Grisóstomo, uno de los mayores de Europa, con aforo para 2.500 espectadores.

Agrippina seguía las reglas impuestas por el gusto del público al que iba destinada. Y al final de la representación la gente enloquecida gritaba: *Viva il caro sassone*.

El argumento, extraído de la historia de Roma, cuenta la rivalidad de Poppea y Agrippina por elevar al trono a sus respectivos protegidos, Ottone y Nerón.

Magistralmente, Händel consigue una partitura de fascinantes y deliciosas melodías, donde combina majestuosas arias *da capo* con ligeras y populares canciones, solemnes ariosos y hasta dos páginas de conjunto.

Agrippina fue un derroche de aliento e inspiración, aunque reproduce melodías completas de Keiser y Matheson. Estos materiales «prestados» eran moneda común en los compositores del siglo, que trabajaban en régimen de cooperativismo, como si los recursos musicales fueran intercambiables. Sería el romanticismo el que impondría el prurito de la originalidad, la búsqueda de lo auténtico o personal. Por otro lado, en tiempos de nuestro músico aún no se había inventado la Sociedad de Autores.

En su peregrinación peninsular, Händel conoció la obra y mantuvo amistad con Arcangelo Corelli, los dos Scarlatti, Caldara y Bononcini. Con este último se encontraría muy pronto en Londres, disputándose los aplausos del público.

Al regresar a su tierra, considerado ya un músico con cierta fama, es nombrado *Kapellmeister* del elector de Hannover sucediendo en el cargo a Agostino Steffani.

En su contrato figuraba una cláusula en que permitía al maestro de capilla ausentarse por doce meses, sin que para ello necesitara una autorización expresa. Es

entonces cuando animado por sus amigos y admiradores Händel decide viajar a Londres.

Este hecho fue decisivo en su vida y, sin duda, para la historia de la ópera.

II. Operas para Londres

Charles Burney en su *Historia General de la Música* (1789) escribe que «la ópera en Italia reúne y da sustento a una gran cantidad de gente y no tiene nada vergonzoso para una nación mercantil que la importe, como lo hace con el vino o el té o cualquier otro producto de las partes más alejadas del mundo».

Esta afirmación del inteligente musicólogo inglés parece justificar, si ello fuera necesario, y a casi noventa años de distancia, la sin par acogida que el público inglés tributó al *Rinaldo* de Händel el 24 de febrero de 1711 en el entonces llamado Queen's Theater, Haymarket. Antes de *Rinaldo*, Londres había conocido algunos estrenos aislados de óperas italianas, pero el importador auténtico (son palabras de Burney), quien despertó la atención y la puso de moda fue Händel.

El promotor del estreno de *Rinaldo* fue el historiador, arquitecto, científico y, además, hombre de teatro Aaron Hill. Hill construyó una aparatosa maquinaria para su espectacular y suntuosa puesta escénica, llegándose a utilizar para la escena cuarta del acto II, que representa el jardín encantado de Armida, pájaros vivos, de vistosos colores.

Por su parte, Händel elaboró una partitura sobre la base de trabajos anteriores, propios y extraños (se cuenta que la compuso en menos de dos semanas), pero el resultado final es de una riqueza melódica desbordante y, superando lo convencional del argumento, retrató sutilmente el conflictivo mundo en que se mueven los personajes. El libreto recoge parte del poema épico de Torcuato Tasso, *Jerusalén liberada*. Cuenta los amores de la hechicera Armida y Rinaldo, paladín de las huestes cruzadas en la lucha por reconquistar la Ciudad Santa. El personaje de Armida ha tentado, antes y después de Händel, a un considerable número de músicos escénicos.

Rinaldo contiene alguna de las páginas más famosas de su autor. Destaco, por su popularidad, el aria de Almirena (escena cuarta, acto II) «Lascia Ch'io pianga». Pero números de esta belleza abundan en esta maravillosa obra, y sobre todo los que corren a cargo de Armida, la malvada de la trama. Todas sus intervenciones están finamente diseñadas para reflejar su carácter irascible, contradictorio y, por ello, terriblemente femenino.

Händel revisó la partitura de *Rinaldo* por lo menos otras dos veces. Cuando sus empresas líricas no iban bien, el exitoso *Rinaldo* siempre era un buen reclamo para llenar el teatro. Entre los cantantes que participaron en el estreno se encontraba el famoso contraltista Nicolò Grimaldi (el *Nicolino*), el cual a su pericia técnica y riqueza expresiva unía dotes excepcionales de actor, dotado, asimismo, de una atractiva presencia. De él dijo Addison que era el mayor representante viviente de la música dramática que haya aparecido en escena.

El éxito de *Rinaldo* persuadió a Händel de cuál sería su futuro. Hannover estaba lejos y la idea de enterrar su vida en una ciudad de menos importancia que Londres, en un puesto de un interés musical y económico relativos, no le seducía demasiado.

El plazo de doce meses de licencia caducó y Händel no regresó. Su patrón (la vida a veces juega estas bromas) fue elevado al trono inglés, como Jorge I, y el músico se vio en un aprieto. Pero Händel era un genio y su *Water Music* (parece ser ésta fue la causa de su composición) le devolvió el favor real.

Volvamos a sus óperas. A *Rinaldo* siguieron *Il pastor fido* (1712), *Teseo* (1713), única ópera distribuida en cinco actos, en lugar de tres que fueron la constante; *Silla* (1713), *Amadigi* (1715) de nuevo con *Nicolino* en el rol titular y la cantante inglesa Anastasia Robinson en el de Oriana, una soprano de extensión excepcional, pero con un manejo desigual de tan importantes medios.

A través de estas nuevas óperas Händel va alcanzando su madurez musical, sobre todo, en la utilización de una mayor riqueza en los efectos orquestales, ya que melódicamente la inspiración parece inagotable.

En 1720 se crea la Royal Academy of Music, promovida por algunos miembros de la nobleza que libraron la mayoría de las acciones y con la protección real que aportó a la sociedad 1.000 libras esterlinas.

La parte artística de la flamante nueva sociedad se asignó al empresario Johann Jakob Heidegger (nada tiene que ver con el filósofo). La musical se repartía entre Händel, Giovanni Bononcini, recién llegado a la isla, y un tal Attilio Ariosti. Bononcini y Ariosti, en el período de subsistencia de la Academia, compusieron seis óperas cada uno.

Como libretista oficial se nombró a Paolo Antonio Rolli (aunque Händel acudiría preferentemente a Niccolò Haym). La labor de Rolli (y también la de Haym) fue más de adaptador de antiguos textos que verdadero creador. Se juzgaba severamente a sí mismo, considerando sus libretos «palabrería para música» y «esqueletos dramáticos».

A Händel se le dio carta blanca para contratar cantantes y el músico supo aprovecharla: por la Royal Academy pasaron los mejores cantantes del momento, eso sí cobrando un *cachet* desorbitante.

La primera ópera del músico sajón para la Academia fue *Radamisto*, con un hábil libreto de Niccolò Haym que le permitió a Händel recrear con una partitura que se distingue por la variedad y colorido de sus arias. En el plano vocal contó con la soprano Margherita Durastanti, cantante admirada más por la comunicación de su canto que por las cualidades virtuosísticas. Y con el soberbio bajo Antonio Montagnana, para el que Händel escribiría posteriormente (colaboró en catorce óperas más del autor) arias de notabilísima hechura.

Pronto se estableció una rivalidad, en el seno de la Academia, entre Händel y Bononcini, contienda que adquirió caracteres políticos: los *whigs* o radicales apostaban por Bononcini, los *tories* o aristócratas por Händel.

La refriega se quiso suavizar haciéndoles trabajar juntos en una ópera. El resultado fue *Muzio Scevola* de 1721, de la cual Händel firmó el acto III, Bononcini el II y Filippo Amedei, violinista de la orquesta, el primer acto. No dio beneficios ni artísticos, ni humanos, menos económicos.

El mismo año, ya en solitario, Händel presenta *Floridante*. Con el papel principal debutaba Francesco Bernardi (el *Senesimo*), contraltista de voz nítida y dúctil, de