

The Sixteen.

3.-NOTAS

Después de quince años de triunfo incontestable, la ópera italiana entró en crisis en Londres a mediados de la década de 1730. La existencia de dos poderosas compañías (la que dirigían Haendel y John Heidegger y la llamada *de la Nobleza*) no podía esconder el hecho de que el público inglés había empezado a volver la espalda a los frívolos espectáculos de *opera seria* dominados por *castrati* y *primas donnas*. De hecho, la quiebra de la segunda de estas compañías tras sólo cuatro años de actividad pareció marcar un destino que ni siquiera remontó cuando los restos de ambas empresas se unieron otra vez en el Teatro del Rey de Haymarket para la temporada 1737-38. En el verano de 1738, los abonos no fueron suficientes para cubrir la siguiente temporada tal y como Heidegger la había previsto, y en julio este empresario suizo, socio de Haendel desde una década atrás, decidió cancelarla.

Pero **Haendel** había previsto las dificultades y estaba trabajando ya en un nuevo oratorio, *Saúl*, que estaba terminado a finales de septiembre. Lo cierto era que desde que en 1732 recuperase *Esther*, una partitura que originalmente había presentado en la residencia del duque de Chandos tal vez en 1718, el compositor pensaba que la nueva forma del oratorio podía ser un recurso para sustituir a las grandes óperas: el género piadoso parecía conciliarse mejor con la evolución de las mentalidades de los londinenses y además era más barato de producir, ya que no requería escena, vestuario ni a los grandes y carísimos divos del canto.

Después de *Esther*, Haendel presentó en 1733 *Deborah*, que era en realidad un pastiche construido con música anterior, y ese mismo año *Athalia*, su primer oratorio por completo nuevo. La competencia con la Compañía de la Nobleza, que lo obligó a cambiar de teatro y de cantantes, hizo que Haendel se centrara en sus trabajos operísticos en el lustro siguiente, pero en su mente seguía albergando la idea de que el oratorio podría ser la salida profesional idónea para el momento en que el género lírico declinara definitivamente. Y lo fue. Tras aquel de verano de 1738, Haendel escribiría sólo dos nuevas óperas. El resto de su oferta para las temporadas teatrales se basaría en las reposiciones y en la escritura de nuevos oratorios.

El género del oratorio arrastraba una larga historia desde las presentaciones en Roma a principios del siglo XVII de aquellos espectáculos nacidos de las prácticas devocionales de algunas congregaciones vinculadas al espíritu contrarreformista. Su evolución los había ido acercando cada vez más al terreno de la música profana, y de hecho, cuando Haendel los conoció en su viaje a Italia a principios justo del siglo, el oratorio era casi una ópera sacra sin escena. El compositor tuvo ocasión de dejar la marca de su genialidad en dos obras para una Roma en la que la ópera estaba prohibida.

Pero el tipo de oratorio que Haendel estaba empezando a explorar en el Londres de 1730 era bien distinto al romano. Para empezar, estaban escritos en inglés. Pero además el compositor dio una nueva importancia al coro, tal vez un efecto de la influencia del *anthem*. En el fondo, los oratorios ingleses de Haendel tenían más que ver con las obras que conoció en Hamburgo, y que escribían sus amigos Telemann, Mattheson y Keiser para vincularlas al sermón de los domingos, que con el género italiano. Lo que hizo Haendel fue sacar aquellas obras de los templos y los recintos devocionales para llevarlas a los teatros. El éxito fue tal que hasta su muerte el compositor no dejó de componer oratorios, y muchos de ellos han seguido sonando ininterrumpidamente hasta nuestros días.

La situación de 1738 parecía ideal para impulsar el nuevo género. Así, que a los tres días de terminar *Saúl*, Haendel se embarcó en otro oratorio que en principio iba a llevar el título de *Moses' Song (El cántico de Moisés)*. El texto partía del capítulo XV del Éxodo, que celebraba el júbilo del pueblo de Israel liberado de la cólera del Faraón, un tema que parecía acorde con un tratamiento épico en un momento en que toda la clase política inglesa clamaba por una declaración de guerra contra España (guerra que acabaría desencadenándose en 1739 como una parte más de los conflictos coloniales que se desarrollaban en el suelo y, sobre todo, los mares de América). Haendel decidió luego incluir una *Oda Fúnebre* que había desechado para *Saúl* y colocarla como primera parte del nuevo oratorio. El *Exodo* ocuparía la segunda y el *Moses' Song* quedaría como tercera, y en esta forma la obra estuvo terminada a principios de noviembre con el título de ***Israel en Egipto***.

El estreno tuvo lugar el 4 de abril de 1739 en Haymarket y no gustó a un público que, a pesar de todo, seguía acostumbrado a la brillantez de las melodías de arias y dúos de ópera y se sintió abrumado por la dureza casi continua del canto coral sobre el que Haendel había construido la partitura. La obra conoció otras dos representaciones más, en que fue acortada y mezclada con canciones para hacerla más ligera, y después Haendel la retiró de la circulación. La recuperó más de una década después para eliminar por completo la *Oda Fúnebre*, que sustituyó por una obertura que extrajo de uno de sus conciertos para órgano. Es en esta segunda versión, en sólo dos partes, como la obra se popularizó, y esa será la versión que se oirá hoy.

Si comparamos con el resto de obras del género, *Israel en Egipto* es un oratorio atípico, ya que no parte de un libreto autónomo sobre un tema del Antiguo Testamento o sobre la vida de un santo, como la inmensa mayoría de los otros, sino que su texto se extrae directamente de la Biblia, en concreto de la traducción al inglés publicada por primera vez en 1611 y conocida como la *Biblia del rey Jacobo*. No hay seguridad sobre quién hizo la selección y el ensamblaje de los textos (salidos del *Éxodo* y de los *Salmos*), puede que fuera el propio Haendel o quizás Charles Jennens, que sería quien apenas dos años después haría la misma tarea con otro oratorio atípico del compositor, *El Mesías*.

Israel en Egipto es esencialmente un oratorio coral, y en eso su distancia con *Saúl* resulta radical. Pareciera que Haendel quisiera ofrecer su reverso. Frente a la importancia de la orquesta y del individuo en *Saúl*, la fuerza de los coros y la casi ausencia absoluta de arias solistas de *Israel en Egipto*, acaso apuntando hacia un ideal colectivo, nacional. Haendel compuso en total veintiséis números corales, de los cuales, dieciocho están escritos a ocho voces, un recurso a los coros dobles que no encuentra parangón en todo el resto del catálogo del compositor y que en algunos momentos parece retrotraer su música al esplendor veneciano de los Gabrieli. Las arias y dúos son en realidad poco relevantes desde el punto de vista dramático. Haendel las usa como argamasa para enlazar y fundir las grandes escenas.

Como era norma en Haendel, buena parte de la música de la obra procedía del reciclaje, en este caso de composiciones ajenas, en concreto una serenata de Stradella, un *Te Deum* de Francesco Urio, compositor italiano del siglo XVII perfectamente desconocido hoy, que Haendel había empleado también en *Saúl*, y un *Magnificat* a doble coro de otro gran desconocido, Dionigi Erba. Música que Haendel había conocido en su periplo italiano de hacía 30 años y que en su manos cobró nueva vida iluminada por su talento para conjugar el lirismo melódico con la riqueza armónica y tímbrica que le permitía una amplia orquesta y que en este caso hizo también compatible con un juego continuo con la pintura musical: del salto de las ranas al zumbido de las moscas y el movimiento de las aguas todo se hace aquí vívida representación sonora.