

Los préstamos musicales de Handel
Historiografía de una controversia y estado actual de las
investigaciones

Handel's Musical Borrowings
Historiography of a controversy and present research status

Santiago A. Martínez Calvo

Grado en Musicología



UNIVERSIDAD
COMPLUTENSE
MADRID

Trabajo de Fin de Grado en Musicología

Director:
José María Domínguez Rodríguez

Junio 2022

Agradecimientos

A lo largo de este periodo de estudios universitarios ha habido un sinnúmero de acompañantes que me han facilitado el camino y el aprendizaje. Por supuesto los profesores y los compañeros, pero también todos los que directa o indirectamente hacen posible el funcionamiento diario de la Universidad: personal de administración, de bibliotecas, reprografía, informática, bedeles y personal de limpieza, por nombrar a los que vemos habitualmente. Mi agradecimiento a todos ellos por haberme hecho posible llegar al final de esta etapa.

Los estudios, y este trabajo en particular, requieren una inversión de tiempo que a veces se resta de la vida personal, por lo que agradezco a Ismael su paciencia y comprensión.

Y mi más sincero agradecimiento para el Doctor José María Domínguez, que ha sido una guía inestimable e imprescindible para la realización de este trabajo.

La influencia de un artista en otro puede tomar diferentes formas, hasta la profunda e invisible de la inspiración sin copia. El plagio tiene interés para la ética y la ley, pero ninguno para la crítica.

Charles Rosen, 1980, "Influence: Plagiarism and Inspiration"

Resumen

La reutilización por Handel de músicas de otros autores en sus obras era ya conocida en vida del compositor. Con el paso del tiempo se constató que esta técnica, conocida como préstamo, era más habitual en él de lo que inicialmente se sabía. Esto generó gran cantidad de estudios, críticas y polémicas, especialmente a medida que se abandonaba el uso de la imitación en las artes y se primaba la originalidad. Cada época y cada autor han tenido su punto de vista particular. El análisis de la historiografía *handeliana* sobre esta cuestión tiene interés, no sólo por lo que aporta acerca de las técnicas compositivas del autor, sino también como aproximación a los críticos de cada época y a la evolución de la propia musicología.

Tras un repaso historiográfico así planteado, se estudian los usos musicales en el siglo XVIII, que ayudan a una comprensión de la música de Handel desde su momento vital. La principal conclusión es que el uso del préstamo musical era una de sus técnicas compositivas a un nivel similar a lo que lo eran el resto de parámetros musicales como la armonía, la melodía o el ritmo. El uso de préstamos, de hecho, era habitual e incluso deseable en el siglo XVIII, no sólo en la composición musical, sino en todas las artes, como en el caso de los *partimenti* en la escuela napolitana de música o las *polyantheas* en el terreno literario.

Por último, se analizan las nuevas vías abiertas en los estudios musicológicos de los préstamos de Handel. A partir de la comprensión contextualizada de la técnica, la musicología actual ha comenzado a recorrer otros caminos, intentando dar respuesta no sólo a qué tomó prestado Handel y dónde lo utilizó, sino a las preguntas de por qué elegía una música y no otra, cómo decidía con qué técnicas transformarla y, finalmente, cómo se adaptaba a su música, con un resultado tan original como si las ideas musicales fueran propias.

Abstract

The reuse by Handel of other author's music in his own works was well known in his time. This compositional technique, known as *borrowing*, was found, as time and investigations advanced, to be more usual than suspected. This fact generated a great amount of scholar studies, critics and controversy, mainly as imitation was being substituted by originality as sign of artistry. Each author and period had their own point of view. The analysis of Handel's historiography about this question has an interest in both unveiling his compositional techniques and letting us approach musical critics and the evolution of musicology along three hundred years.

After a historiographical review, a study of the musical uses in the XVIIIth century is done, aiming at a better understanding of Handel from the point of view of his time. The main conclusion is the fact that musical borrowing was a compositional technique that defines

Handel style as much as harmony, melody and rhythm do. In fact, the use of borrowings was not only usual, but also desirable in eighteenth century and not just in music composition, but also in other arts. We find similarities such as the use of *partimenti* in the Neapolitan musical school, or *polyantheas* in the literary field.

Finally, we analyze the new paths opened in the musicology regarding the use of borrowings by Handel. Starting from this contextualized understanding of the borrowing technique, nowadays musicology is researching in other directions, trying to answer not only what and where Handel borrowed, but also why he chose to borrow a certain music, which techniques he used to modify it and how he adapted the borrowed material to fit in his works and still look as original as if it had been his own musical ideas.

Contenido

1.	Introducción	7
1.1.	Estado de la cuestión	8
1.2.	Marco teórico.....	9
1.3.	Objetivos	10
1.4.	Metodología	11
1.5.	Fuentes.....	12
1.6.	Estructura del trabajo.....	13
2.	Desarrollo	14
2.1.	La historiografía de Handel	14
2.1.1.	El siglo de Handel. Coetáneos y conocidos	15
	Lo que la musicología posterior opina de los críticos del XVIII	18
2.1.2.	Siglo XIX: El juicio moral	19
2.1.3.	El siglo XX: el camino a la objetividad	22
2.2.	El siglo de Handel: de la Imitación a la Originalidad	28
2.2.1.	Handel e Inglaterra. El nacimiento del canon.	28
2.2.2.	La formación del compositor del XVIII	30
	Los “partimenti” napolitanos	32
	La formación del estilo de Handel.....	33
2.2.3.	La imitación en la música	36
	Paralelismo entre otras artes y la música	39
	Polyantheas y otros repertorios.....	40
2.2.4.	La primacía de la originalidad.....	41
2.2.5.	Plagio y legalidad.....	42
2.3.	¿En qué obras de Handel hay préstamos?	46
2.3.1.	El préstamo en otros compositores del XVIII	55

2.4. Nuevas líneas de investigación.	57
3. Conclusiones	62
4. Referencias.....	66
5. Apéndice. Otras referencias bibliográficas sobre préstamos musicales.....	73

INDICE DE FIGURAS

Fig. 1: Comparación de la marcha de Joshua con el rigodón de Muffat.....	46
Fig. 2: Comparación de la introducción a “Hide Thou thy hated beams”, de Jephta, con la introducción de “Domine Deus”, de la Misa IV de Habermann.....	47
Fig. 3: Comparación de un compás del ritornello de Lotti con el inicio del aria y la entrada de la voz de Gismonda, en Ottone, de Handel.....	48
Fig. 4: Relación de préstamos mencionados en la literatura consultada.....	52
Fig. 5: Obras de Handel y sus fuentes, según Roberts (1986).....	54

1. Introducción

Escuchemos con atención *Il trionfo del tempo e del disinganno*, una de las primeras composiciones de Handel¹ (1707). Nos presenta numerosas melodías que una y otra vez escuchamos en sus trabajos posteriores. La más conocida es el aria “Lascia la spina, cogli la rosa” retomada en “Lascia ch’io pianga mia cruda sorte” de *Rinaldo* (1711), pero hay muchas más. El mismo sistema de reutilización lo usaba con la música de otros compositores, pero en este caso no se detecta tan fácilmente porque, a diferencia del caso de *Il trionfo*, esas músicas son composiciones generalmente desconocidas.

El uso por parte de Handel de música tomada de otros autores, que se ha venido llamando “préstamo” (en inglés “borrowing”)², ha sido a lo largo de los años fuente de discusiones, investigaciones y teorías de toda índole respecto a las motivaciones del compositor y la moralidad de su utilización.

Conocida esta técnica ya en vida de Handel, los sucesivos descubrimientos de obras de las que Handel tomaba préstamos han desvelado que esto no era un recurso ocasional, sino una técnica compositiva característica. La respuesta de los historiadores y musicólogos ha sido crecientemente negativa hacia este sistema de préstamos desde la muerte del compositor hasta bien entrado el siglo XX. El hecho de que algunos indicios apuntaran a la manipulación deliberada de algunos de estos préstamos para evitar que fueran detectados no ayudó a la objetividad de los juicios. En 1919, Feste, seudónimo del entonces editor de *The Musical Times*, Harvey Grace, ponía en boca de Handel estas imaginarias declaraciones, como queriendo expresar lo bajo que había caído la memoria del compositor:

“Tuve en vida algunos enemigos feroces... pero he tenido que esperar al musicalmente más avanzado siglo XX para recibir el golpe de gracia... Cuando yo vivía el hombre de la calle tarareaba docenas de mis melodías, pero su sucesor de este siglo cree que sólo escribí dos³”.

(Citado en Shaw, 1985, p. 87)

¹ Sin entrar en la “guerra de la diéresis”, como llamó Lang a la pelea por la “propiedad” nacional del compositor entre los musicólogos alemanes y los ingleses (Lang, 1966, p. 682) usamos en este trabajo la grafía “Handel” para el nombre del compositor. Aunque originalmente era “Händel”, ya desde sus primeros tiempos en Inglaterra el propio compositor lo transformó en Hendel o Handel, según los diferentes autógrafos. La mayor parte de la literatura está en inglés y utiliza también esta grafía.

² La expresión inglesa es “borrow” como verbo y “borrowing” como sustantivo, refiriéndose a la técnica de reutilización de músicas de otros autores. La acepción 4ª de la voz “borrow” del Collins Dictionary dice: “If you **borrow** something such as a word or an idea from another language or from another person's work, you use it in your own language or work”. La acepción, pues, es similar a la del verbo español “prestar” o “tomar prestado”, con la ventaja en este texto de que la palabra no tiene connotaciones negativas en nuestro idioma. Aunque usar solo “borrow” puede parecer reduccionista, por la falta de precisión que supone (Burkholder, 1994, p. 855), hemos decidido utilizar el término como tal, en la traducción antedicha y el sustantivo “préstamo” para “borrowing” al ser palabras que no se utilizan con otro significado a lo largo de este trabajo.

³ Se refiere a *The Harmonious Blacksmith* – poco conocida hoy día, pero popular a inicios del XX, consistente en el movimiento final, Aria con variaciones, de la Suite nº5 en Mi Mayor, HWV 430, para clavicémbalo- y “Ombra mai fu” – aria inicial de *Serse*.

Hasta donde sabemos actualmente, la investigación no nos ha dado a conocer ningún otro compositor que haya utilizado tan masivamente la técnica del préstamo. En los últimos años el interés por los compositores de la llamada ópera seria del XVIII está sacando del olvido a muchos de ellos y sus obras. Como resultado, se han encontrado nuevas fuentes de préstamos de Handel y, además, ha facilitado la comparación de las técnicas de otros compositores de la época con las de nuestro compositor. Esto es, nos ha facilitado el encuadre de la técnica compositiva de Handel en su contexto. Mientras tanto, Handel sigue siendo el único gran compositor del canon actual sobre el que recaen acusaciones o, como mínimo, sospechas de plagio.

Todo esto justifica el interés de una revisión histórica del problema de la copia en Handel a través de la historiografía que ayude a quien se acerque al problema a comprender lo que se ha debatido a lo largo de la historia y las razones de las diversas opiniones. Tras ello, en el mismo interés de comprender el problema, intentamos contextualizarlo de una manera lo más objetiva posible y, finalmente, analizamos hacia donde se dirigen las investigaciones actuales sobre los préstamos del autor.

1.1. Estado de la cuestión

Con motivo del tercer centenario del nacimiento de Handel en 1985, George Buelow escribió el artículo "The case for Handel's borrowings: the judgement of three centuries", en que repasaba de una forma somera la historiografía de los préstamos de Handel. Este artículo es una de las bases del actual trabajo, pues tratamos de profundizar en el tema y ampliarlo para tener una visión completa de la historiografía sobre los préstamos de Handel a lo largo de la historia. Seguimos, así, una de las recomendaciones del propio Buelow para completar el análisis: "una investigación bibliográfica de todo lo publicado de las discusiones acerca de los préstamos de Handel" (añade Buelow "y de lo no publicado", refiriéndose sin duda a documentación privada, correspondencia, etc., que también se incluye en este trabajo).

Para el estudio historiográfico se han considerado y estudiado como fuentes originales las publicaciones del propio siglo XVIII y XIX sobre el asunto que nos ocupa. Los errores de muchas de ellas se han tratado de corregir y explicar por una parte con los análisis actuales de los autores antiguos y con el estudio de la situación de la música en el XVIII. Destacan las biografías de John Mainwaring y Charles Burney sobre Handel y los escritos de Johann Mattheson, contemporáneos todos ellos del compositor. En los trabajos del XIX, también destacan las biografías de Peter Coxe y Victor Schoelcher, unidos a los primeros trabajos y artículos sobre los préstamos. Por su influencia, cabe destacar el muy citado en estudios posteriores de Frederic W. Horncastle, "Plagiarism", y las publicaciones de William Crotch y Friedrich Chrysander. En el siglo XIX y XX son significativos los diferentes artículos y respuestas en la prensa musical. En el siglo XX se multiplican los trabajos y se pueden destacar como fundamentales las aportaciones de Sedley Taylor a inicios del siglo y Edward Dent en los años 30, para llegar a los importantes musicólogos del último cuarto de siglo, entre los que destaca J.H. Roberts por su trabajo de recopilación de préstamos de Handel.

El artículo de Peter Burkholder de 1994 "The uses of existing music: musical borrowing as a field" también está en el origen del presente TFG, pues abrió nuevos caminos de investigación.

Este trabajo actualiza críticamente los resultados de estas nuevas investigaciones hechas a la luz de las recomendaciones de Burkholder.

Tanto Buelow como Burkholder sientan las bases de un análisis calmado y sin prejuicios de la actividad musical de Handel. Eliminar los discursos morales del campo de investigación y abordar las cuestiones estéticas y técnicas que comporta el uso de préstamos musicales permitirán sin duda avanzar en la comprensión del estilo del compositor.

1.2. Marco teórico

La parte historiográfica de este trabajo está dedicada a los diferentes estudios y opiniones sobre los préstamos de Handel, contextualizándolos de forma general en cada época. La parte central del trabajo considera este problema desde el punto de vista de las técnicas compositivas en el siglo XVIII. Hemos descrito en la introducción el concepto de préstamo musical. Necesitamos adentrarnos ahora en conceptos clave en todas las artes. Es de esta manera como podemos llegar a entender mejor la época de Handel.

En todo esto juega un papel esencial el concepto de **“imitación”**, con la discusión acerca de cómo se define el término en cada momento y, por tanto, como se juzgan los préstamos de Handel. Autores de todas las épocas, desde la antigüedad hasta hoy, lo analizan e interpretan atribuyéndole significados a veces divergentes. El trabajo repasa autores griegos y latinos, como Aristóteles y Quintiliano, para a través de Longino saltar al propio siglo XVIII donde el concepto es considerado por Mattheson o Mainwaring y reinterpretado por Young. Muchos musicólogos actuales han abordado este tema, como Richard Taruskin, Franklin B. Zimmerman, Anthony Hicks o Ellen T. Harris.

Contrapuesto muchas veces al concepto de imitación está el de **“originalidad”**, controvertido desde la publicación por Edward Young de su texto de mediados del XVIII, y que ha sido utilizado contra Handel como arma arrojada incluso en los tiempos actuales por Charles M. Carroll. En la actualidad es un concepto muy matizado y, como ocurre con la imitación, reinterpretado o redefinido por diferentes autores, como Luciano Canfora, G. Buelow, Carla Mazzarelli y David García Cueto, Paul H. Lang o John Ruskin.

Si copia se contrapone para muchos a originalidad, ésta es a menudo considerada como sinónimo de **“invención (inventio)”**, concepto de la retórica definido por Aristóteles, pero que no todos aplican de la misma forma a los trabajos artísticos. Mattheson se refirió a ella, con gran influencia en muchos estudios posteriores por lo que significa de constatación de cómo se entendía en el siglo XVIII. En trabajos actuales encontramos análisis de su significado musical en Taruskin, John W. Hill, Harris, Giorgio Sanguinetti o Maria Anne Liza Szeken-Madden.

Como consecuencia también del concepto de copia, en su vertiente negativa, y los desarrollos económicos de la época, surgen en el XVIII los conceptos de **“copyright”** o **“derechos de autor”** y el de **“plagio”**. Mientras los primeros no dan lugar a mayor discusión en su significado y aplicación, que parte del concepto de “propiedad intelectual”, definido por Locke, el concepto de plagio provoca discusiones similares a los de los anteriores conceptos de imitación, originalidad o invención, en cuanto a qué obras artísticas debe aplicarse dicho término. Encontramos desde una definición estrictamente moralista de Horncastle a principios

del XIX hasta los diferentes puntos de vista de McGill, Christopher Hogwood, Lowell Lindgren o Charles Rosen, mucho más abiertos, en línea con la interpretación de originalidad.

Los conceptos anteriores convergen en el compositor como artista, al que se le puede atribuir el nuevo concepto de **“genio”**, inexistente antes del XVIII. Su primera definición como inspiración la encontramos en la *Encyclopedie Française* en el XVIII y su aplicación como apelativo del artista en el *Oxford English Dictionary* del XIX. Parece que los primeros en atribuirlo, en Inglaterra y a Shakespeare, fueron Joseph Addison, John Dryden y, posteriormente, Mark Akenside.

Conceptos menos discutidos en su significado como **“estilo”** están tratados por autores desde Burney en el XVIII hasta Harris, John S.M. Mayo o Manfred M. Bukofzer hoy día. De la misma forma, se usará a menudo el concepto de **“canon”**, tratado por Weber con respecto a la historia musical de la Inglaterra del XVIII.

A todo lo anterior, hay que sumar el asunto fundamental que existe en música y no en otras artes figurativas, que es la interpretación. Asunto no baladí, pues introduce la cuestión de la **“integridad”** de la obra de arte musical cuando ésta debe ser, no solo reproducida, sino en muchos casos modificada en el proceso de interpretación (a veces, indicado por el propio compositor, con sus *ad libitum*, a veces por la convención, como los *da capo* de las arias). Desdibuja, del mismo modo, el concepto de **“autor”**, que ahora sería posible compartirlo entre compositor e intérprete. Una vez desdibujado, la unicidad de la obra y del autor rotas, caben muchas preguntas, entre otras el papel que el concepto de **“préstamo musical”** juega en la composición. Es lo que abordaremos también, resumiendo las reflexiones de Sanguinetti, Taruskin o Harris.

1.3. Objetivos

El objetivo del trabajo es alcanzar una comprensión avanzada del aspecto más controvertido de la obra de Georg Frederik Handel. Si tuviéramos que resumir en uno solo, el objetivo sería proveer al investigador de un punto de partida para trabajos futuros sobre Handel que aporte una visión crítica sobre el tema a partir de una bibliografía completa.

Si lo expresamos en forma de preguntas que queremos responder con este trabajo, éstas son:

- ¿Qué han dicho los diferentes historiadores y musicólogos acerca de los préstamos de Handel a lo largo de la historia? Más aún, ¿por qué lo han dicho? ¿Cómo se han ido modificando los juicios y las conclusiones de los investigadores a partir de sus propios contextos?
- ¿Por qué Handel ha atraído tanto la atención por el uso de préstamos, cuando muchos otros compositores han utilizado también esta técnica?
- ¿Cómo era en la época la formación del compositor? ¿Qué se esperaba de él? ¿Qué sabemos de la formación de Handel? ¿Y de la formación de su estilo musical? ¿Qué técnicas similares se usaban en Europa?
- ¿Cómo se transformaron las expectativas del público desde el artista como artesano a genio a lo largo del XVIII? Por tanto ¿cómo fue la evolución de la primacía de la

imitación a la de la originalidad? ¿Ocurrió lo mismo en todas las artes? ¿Qué otros condicionantes económicos y legales influyeron?

- ¿Tenemos idea de la cantidad de préstamos que utilizó Handel? ¿Y de otros autores?
- ¿Cuáles son los caminos actuales de la musicología respecto al tratamiento de los préstamos de Handel?

Hay que aclarar que este trabajo se dedica exclusivamente a los préstamos tomados por Handel de músicas de otros autores, no a la reutilización de su propia música.

1.4. Metodología

Primeramente, se han buscado biografías del Handel a lo largo de la historia, para comprobar por un lado cómo era su técnica y cómo la había aprendido y por otro qué conciencia había en cada autor del uso de préstamos por Handel. Nos dan además una visión de cómo se entiende la actividad del compositor desde la óptica de los diferentes momentos históricos y artísticos.

Es fundamental en la búsqueda de bibliografía el libro de Mary Ann Parker *G.F. Handel: a guide to research* (2005), pues es una completa revisión de lo escrito acerca de la música y las artes en el XVIII y de todo lo relativo al compositor, con pequeños comentarios que permiten seleccionar la bibliografía más adecuada. Algunos de estos comentarios los recuperamos en nuestro trabajo.

Otra recopilación bibliográfica completa, esta vez sobre el préstamo musical en general, es la que Burkholder mantiene en línea en la página de su universidad (Burkholder, 2017), organizada por periodos y siglos.

La compilación de documentos de la época de Handel de Otto E. Deutsch de 1955 *Handel: a documentary biography*, es una fuente de información original de gran valor.

La búsqueda de libros y artículos que contienen la palabra “borrow” o “borrowing” en el título nos aporta la base sobre la que buscar nueva bibliografía. La decisión sobre obras o autores de mayor importancia a lo largo de la historia la obtenemos de la cantidad de referencias que encontramos a los mismos, como por ejemplo la constante mención de la obra de Mattheson *El perfecto maestro de capilla*, de 1739 o la referencia frecuente al artículo de Horncastle de 1822 “Plagiarism” como fundacional en la crítica de plagio a Handel (artículo mencionado muy parcialmente en general).

La contextualización de la situación de las artes en el siglo XVIII obliga a la búsqueda de obras de muy diferente tipo, tanto sobre la imitación en las artes, la situación de la propiedad intelectual o el sistema de edición de partituras. Se buscan paralelismos que informen de si la técnica del préstamo era habitual o no en todas las artes.

En definitiva, son tres los criterios de búsqueda y ordenación de la bibliografía: la historiografía de los préstamos de Handel, la contextualización del autor en su época y las tendencias de la musicología moderna. Las notas que hemos ido tomando nos abren los diferentes apartados que en conjunto explican los respectivos aspectos del tema.

Con una agrupación de las notas por temas se redacta el trabajo exponiendo los diferentes hechos, opiniones e investigaciones, apoyado en las antedichas notas.

Una reflexión personal sobre los contenidos del trabajo y las diferentes opiniones permite elaborar un resumen y conclusiones que creemos de utilidad para quien desee profundizar en este tema.

1.5. Fuentes

Las diferentes fuentes corresponden a la parte del trabajo que ilustran:

- Biografías, desde las primeras que se publicaron (Mainwaring, Burney y Coxe) hasta las más recientes (Donald Burrows, Hicks, Suzanne Aspden) ilustran acerca de la formación del compositor y en algunos casos la conciencia de la existencia de préstamos y opiniones al respecto. Estas fuentes se han encontrado en línea en lo que respecta a los libros más antiguos, que suelen estar digitalizados (Mainwaring, Burney), o en traducciones modernas (Mainwaring, en este caso en una edición existente en el Departamento de Musicología). Los libros más recientes son generalmente accesibles en la Biblioteca de Geografía e Historia de la UCM.
- Artículos sobre historia y musicología que tratan el tema del plagio y los préstamos. Hay artículos datados desde 1822 y se encuentran sobre todo en las publicaciones periódicas *Quarterly Musical Magazine and Review* y *The Musical Times and Singing Class Circular*. Prácticamente todos ellos son accesibles a través de JSTOR, Dialnet o plataformas similares.
- Tratados específicos sobre los préstamos musicales de Handel. Especialmente *The indebtedness of Handel to works by other composers*, de Sedley Taylor (1906), piedra fundamental de la edición de partituras comparadas, que es accesible en línea, y los 9 volúmenes de los *Handel Sources: materials for the study of Handel's borrowings*, editados por John H. Roberts en 1986, que están en la Biblioteca Nacional de España.
- El conocimiento del siglo XVIII, las visiones de la música y el arte, así como las discusiones sobre la imitación y la originalidad se consiguen por un lado mediante consultas de tratados de la época, como *El perfecto maestro de capilla*, de Mattheson (1739), en traducción de León y accesible en línea o *Conjectures on original composition in a letter to the author of Sir Charles Grandison*, de Young (1759), también accesible en línea. Los tratados modernos sobre estos temas como *The rise of musical classics in eighteenth-century* de William Weber (1992) se han encontrado también en la Biblioteca de la UCM y muchos en artículos en JSTOR.
- Finalmente, las opiniones de la musicología moderna están dispersas en artículos en revistas actuales, como *The Journal of Musicology* o *Music and Letters*, en algunas tesis doctorales recientes (todas de fácil acceso en línea) y en comunicaciones en diferentes congresos o compendios de artículos como *Bach, Handel, Scarlatti: tercentenary essays*, editado por Peter Williams (1985) y disponible en la Biblioteca Nacional de España.

1.6. Estructura del trabajo

El trabajo se estructura en cuatro bloques. El primero analiza la historiografía de los préstamos de Handel desde el comienzo hasta nuestros días. A su vez lo dividimos en los diferentes siglos por la relativa homogeneidad de pensamiento crítico en cada uno de ellos: aceptación del hecho en el XVIII, crítica que llega a la censura en el siglo XIX, con los defensores que crean muchas veces discusiones en los medios escritos, y un siglo XX que comienza de manera similar al XIX, pero en el que poco a poco se va diluyendo la crítica y se reemplaza progresivamente por una contextualización más objetiva. Donde se dispone de ello, se incluyen también los comentarios que unos críticos hacen sobre otros, muchas veces con la intención de refrendar o minar su credibilidad.

El segundo bloque contextualiza la técnica compositiva de Handel en su tiempo. Se hace primero una reflexión que pretende explicar la situación de nuestro compositor en el canon clásico desde sus inicios y cómo esto afecta al escrutinio sobre su música, superior al de cualquier otro autor. Para entender la técnica musical se indaga en cómo aprende un compositor de la época, como lo hace el propio Handel y cómo se perfila su estilo posterior. En cuanto a la imitación como arte se hace un breve repaso histórico y se ilustra cómo en el siglo XVIII era todavía la técnica de elección en las diversas artes, describiendo algunos paralelismos con ellas. Para finalizar el bloque, se describe como, a lo largo del siglo XVIII, cambia el paradigma del arte hacia la originalidad como criterio preeminente y, en paralelo, se desarrolla el concepto de propiedad intelectual y, consecuentemente, de plagio.

El tercer bloque ilustra con ejemplos los tipos de préstamos de Handel y se crean dos cuadros que, aunque por su origen incompletos, ayudan a hacerse una idea del volumen de préstamos de que hablamos. En el primero figura la música y autor de origen y, si existe la información, la obra de Handel en que se utilizan. Se ha ordenado por fecha de publicación de los hallazgos de préstamos en la bibliografía consultada. En el segundo cuadro se tabulan los orígenes y destinos de los préstamos analizados por J.H. Roberts.

El último bloque perfila las líneas de investigación actuales, que desde un análisis contextual y musical tratan de descifrar los caminos por los que Handel elegía los temas de sus préstamos, los modificaba y adaptaba a sus necesidades y los convertía en sus obras.

La cantidad de nombres de que aparecen en el trabajo es grande. Siempre que se ha tenido el dato, se incluyen fechas de nacimiento y muerte de los personajes históricos en su primera mención. De los músicos que consideramos poco conocidos se ha hecho un breve comentario a pie de página para no recargar el texto. Respecto al resto de personajes que no son compositores, se ha incluido comentario a pie de página si se dispone de información, salvo que esta sea relevante para el objeto de este trabajo, en cuyo caso se encuadra en el propio texto. En cuanto a autores de los diferentes textos consultados, en la primera mención en el cuerpo del texto se incluye su nombre y apellidos completos.

Dada la gran cantidad de bibliografía existente, se ha añadido al final del trabajo un Apéndice que incluye bibliografía adicional sobre el tema que por una u otra razón no ha sido posible consultar, pero que creemos interesante como base para quien investigue sobre este tema, pues el esfuerzo de búsqueda ya está hecho.

2. Desarrollo

2.1. La historiografía de Handel

Nada en la investigación histórica sobre Handel, como en toda investigación, es definitivo. Tan recientemente como en 1977, Mayo demuestra sin género de duda la influencia de Alessandro Scarlatti (1660-1725) y los italianos en el estilo de Handel posterior a su estancia en Italia, mientras en 1980 Harris demuestra conclusivamente que la influencia italiana en Handel es mínima y su principal origen estilístico fue durante toda su vida su formación y aprendizaje en Alemania (Mayo, 1977 y Harris, 1980).

Poca noticia hay de que Handel reconociera haber tomado músicas de otros autores. Lang (1966, p. 561) relata una supuesta anécdota, también contada por Constantin von Sternberg (1919), en que el compositor responde cuando le reprochan haber usado material musical de Bononcini: "Is itt? Vell, it's much too goot for him, he ditt not know what to do mit it!" (von Sternberg, 1919, p. 395). Aunque fuese apócrifa, esta humorística respuesta de Handel parece ofrecer el argumento que muchos después utilizarán: Handel mejora las músicas que toma prestadas.

Entra la anécdota, como dice Aspden (2004, p. 62) en el campo donde Handel, al igual que muchos "grandes" personajes, no es inmune a los mitos biográficos, a veces malintencionados. Todo lo escrito en su tiempo o posteriormente debe ser analizado desde varios ángulos para separar informaciones supuestas de opiniones y de constataciones históricas documentadas. Veremos algún caso en que la investigación ha rebatido informaciones consideradas veraces.

Ya desde su nacimiento hay errores en la historiografía de Handel. Mainwaring (1760, p. 1), lo data el 24 de febrero de 1684 y pocos años después Coxe (1799, p. 3) el 24 de febrero de 1686. No sería hasta la investigación de Schoelcher (1857, p. 2), que localiza su acta de bautismo, cuando puede definitivamente fijarse su fecha de nacimiento el 23 de febrero de 1685 con bastante seguridad. Esta fecha la ratificó con los manuscritos del compositor en que señalaba su edad y año de composición. El propio Schoelcher señala las primeras biografías como llenas de errores, algunas (la de Mainwaring), excesivamente breves otras (la de Watkins), o meros apuntes sin completar (la de Burney). Él mismo, un francés dedicado fundamentalmente a la política, llega a decir que la vida de Handel y la interpretación de sus trabajos solo pueden ser llevadas a cabo en Inglaterra (Schoelcher, 1857, XXIV). Hasta tal punto se reconoce la imbricación de Handel en la cultura inglesa.

Si el recorrido a través de la historiografía de Handel debe ser tomado como un camino a través de opiniones, juicios, sugerencias y prejuicios que no hacen más que complicar la visión real de la historia y el personaje, es en lo relativo a su afición al uso de préstamos musicales donde precisamente la opinión y los juicios, la subjetividad, en definitiva, resultan de interés. Es verdad que la desviación de la realidad puede llegar a extremos fantásticos, tanto a favor como en contra, como veremos, pero ello facilita una inestimable información acerca de la visión de Handel a través de la historia y el estado de la musicología en cada época. No están exentos los diferentes biógrafos y musicólogos de las críticas mutuas y es interesante ver los argumentos de unos y otros, que es uno de los objetivos de este trabajo. Falta en estas obras

generalmente un análisis profundo de los motivos estéticos y los modos en que Handel utilizaba sus préstamos. Como dice Buelow refiriéndose a lo que ocurre en el siglo XX, pero aplicable a la historia desde la época de Handel, la proliferación de trabajos con información de nuevos préstamos descubiertos de Handel tiene el peligro de “inundarnos en una marea de indigestas minucias” (Buelow, 1986, p. 252) que nos desvíen la atención sobre lo importante.

Hay un segundo aspecto de interés en el recorrido historiográfico a través de la visión de los préstamos de Handel, que quizá merezca una investigación particular que es la referida a las ideologías estéticas, nacionales y culturales de los diferentes autores. Mientras en las diatribas entre ellos muchas veces se limitan a criticar a sus oponentes, en algunos casos se argumentan las posibles razones personales para emitir sus opiniones. Veremos por ejemplo los casos de cómo Edward Dent justifica la opinión negativa de su mentor Taylor, o cómo Schoelcher directamente denigra a Crotch por sus críticas a Handel.

2.1.1. El siglo de Handel. Coetáneos y conocidos

En el siglo en que vivió Handel el uso de préstamos se conoció y era admitido. En los diferentes testimonios que encontramos hay bien una ignorancia del hecho por desconocimiento o falta de interés en resaltarlo, bien una constatación, sin más reproche que la ironía por haberlo descubierto. Intentaremos hacer el repaso en orden cronológico, aunque por las continuas referencias de obras posteriores demos saltos temporales en la bibliografía.

Frente a la opinión general de que la primera fuente escrita sobre los préstamos de Handel fue la de Mattheson (1681-1764) en 1722, Hogwood apunta que en el diario del florentino Francesco Mannucci (músico al servicio de Fernando I de Medici, citado en Rossi Rognoni, 2013) el 15 de febrero de 1711 se menciona una conversación entre el príncipe Fernando, el compositor Petri y otros músicos hablando de Handel y comentando sus préstamos musicales y la “malizia” en su uso (Hogwood, 1986, p. 45)⁴. No hay en este caso indicación de la música a la que se refieren aunque, si la anécdota es cierta, da una idea de algo que algún autor comenta posteriormente: los préstamos no parecían ser algo oculto, sino evidente para los contemporáneos de Handel.

Es en su *Crítica Música* en 1722 (citado por Deutch, 1955, p. 135 y Burrows, 1994, p. 46) donde Mattheson habla de una música propia utilizada por Handel. Una aria de su ópera *Porsenna*, de 1702, “no le pareció mal a Handel”, porque la utilizó en su ópera *Agrippina* (1709) y en la posterior *Muzio Scevola* (1721). Eso sí, Mattheson aclara que “no estoy acusando de plagio, lejos de ello, esto demuestra la prioridad que da Handel al uso de las semidiapentes...”. Añade León (2020, p. 149) un comentario sarcástico de Mattheson sobre Handel: “tiene muy buena memoria”. No es lo único que Handel tomó de su entonces amigo. Chrysander en el XIX demostró que el sujeto de una fuga de Mattheson incluida en su “Cleopatra” de 1704 fue utilizada en una fuga de *Agrippina*. Comentaremos más adelante (apartado 2.1.2.) acerca de la preocupación por la forma de la fuga en el siglo XIX y el porqué del interés en esta forma.

Posteriormente, en 1739, Mattheson, mostrando su alma luterana, afirmará que los préstamos son permisibles, siempre que se devuelva lo prestado con intereses, es decir, se construyan y

⁴ En Parker (1988, p. 262) se indica que la anécdota es falsa, pues Handel no estaba interpretando música suya en aquellos momentos en Florencia

desarrollen imitaciones que son mejores que las piezas de donde derivan (Mattheson, 1739, p. 131). En el mismo libro, “El perfecto maestro de capilla”, Mattheson muestra su aprecio por Handel citándolo en numerosas ocasiones como ejemplo de gran compositor de melodías, fugas, etc., lo que parece corroborar que no lo considera fraudulento en su uso de préstamos. Sobre Mattheson opina Burney (1752-1840) que era un hombre vanidoso y pomposo, con cuyos escritos solo pretendía impresionar al lector dándose importancia y demostrando sus habilidades musicales (Burney, 1785, p. 8).

El Abbé Prévost (1697-1763), novelista, historiador y traductor francés, conocido como el autor de “Manon Lescaut”, vivió durante algunas temporadas en Londres y participó de su vida social. En su escrito para *Le Pour et Contre* en 1733 habla con ocasión del nombramiento de Handel como Doctor en Música en Oxford (citado por Deutsch, 1955, y también mencionado por Roberts, 1987). Señala que “algunos críticos le acusan de haber tomado el asunto de muchas melodías bellas de Lully, sobre todo de sus ‘Cantatas Francesas’, y que tiene la habilidad de disfrazarlas de estilo italiano. Pero, de ser cierto, el pecado sería venial. Hay que tener en cuenta el ingente número de obras compuestas por Handel y eso hace difícil que no haya coincidencias ocasionales con los trabajos de otros compositores”. Vemos en este escrito de Prévost una de las justificaciones muy utilizadas posteriormente por los musicólogos que defienden a Handel: la cantidad de música compuesta hace imposible que alguna no tenga similitudes con otras ya escritas con anterioridad. Si bien la afirmación es sorprendente, apunta a un sistema compositivo que favorece estas similitudes, como más adelante veremos (apartado 2.2.2) a propósito de los *moduli* teorizados por Mattheson.

Siguiendo el curso cronológico, Charles Jennens (1700-1773), que fue uno de los principales libretistas de Handel, recibía con frecuencia partituras de las óperas que se estrenaban en Italia. En 1732 recibió cinco óperas, que le prestó a Handel. Dos de ellas fueron adaptadas como *pasticci*. Las otras fueron fuentes preferidas de préstamos para al menos siete de sus composiciones de los siguientes años. Jennens se dio cuenta y se lo contó en una carta a Holdsworth el 17 de enero de 1743, hablando de una caja de partituras que había recibido de Italia: “Handel me ha pedido una docena de partituras y me atrevo a decir que le voy a pillar robando de ellas, como ya le pillé antes haciéndolo de Scarlatti y Vinci” (Roberts, 1987, p. 143). El tono de este comentario no es en absoluto reprobatorio: Jennens fue uno de los grandes admiradores de la música de Handel. Tenía copias manuscritas de todo lo que Handel compuso, incluyendo fragmentos y pasajes omitidos en las representaciones (Smith, 1989, p. 164). En sus propias palabras: “Todo lo que se presenta junto a la música de Handel se convierte a mis ojos en sagrado sólo por esta unión” (Smith, 1989, p. 164). Pero su entusiasmo por la música del compositor no le impedía ser crítico.

La frecuencia de testimonios acerca del uso de préstamos por Handel en vida del compositor son una muestra, no sólo de lo habitual que era en él el procedimiento, sino de lo aparentemente frecuente del sistema. De cómo lo compartían los aficionados resulta evidente, además de la información que nos da Prévost, basada en “lo que dicen”.

En Deutsch (1955) aparecen otros testimonios de la época. Johann Adolf Scheibe (1708-1776) publica en Leipzig en 1745 *Critischer Musikus*. Habla de Johann Kuhnau⁵ (1660-1722) y Reinhart Keiser⁷ (1674-1739) como buenos compositores, de los que Telemann y Handel tomaron préstamos en su momento. Según Scheibe, “estos dos grandes hombres se encargaron de lo que los otros dos habían comenzado en parte, pero que no habían terminado totalmente” (Deutsch, 1955, p. 620). Añade Scheibe que, aunque no siempre Handel desarrollara sus propias ideas sino las de otros, no obstante, manifestó “un gran entendimiento y una determinación poderosa que demostró en todas sus composiciones refinamiento y delicadeza”. No está en todo caso falta de ironía alguna de las frases de Scheibe: “¿a quién se le oculta que cierto gran compositor que reside en un gran reino vecino (aunque, por sus verdaderos méritos, hace no poco honor a su propia patria) ha sabido servirse muchas veces de las ideas e invenciones de nuestro Keiser?” (citado por León, 2020, p. 103).

Otro documento de la época es una carta de William Mason (1724-1797) enviada a Thomas Gray (1716-1771) en 1755 (Deutsch, 1955, p. 767). En ella dice “hay una dulce canción en *Demofonte* llamada «Ogni Amante»... observala con cuidado... me han dicho que es una vieja canción de Scarlatti. Si es cierto, Handel es casi un Lauder musical”. Lo cierto es que *Demofonte* es un *pasticcio*, por lo que atribuirle préstamos es contradictorio, pues de ello se nutren los *pasticci*. La referencia a Lauder es cruel: William Lauder (1680-1771) fue un escritor que mediante falsificaciones intentó demostrar en 1747 que Milton había plagiado su *Paraíso perdido* (Buelow, 1988, p. 121). Haremos referencia a este hecho más adelante (apartado 2.2.3.). Mason era en todo contrario a Handel, pues en 1778 escribió una carta a Horace Walpole (1717-1797) en términos execrables sobre el compositor.

La primera biografía completa de Handel fue la de John Mainwaring (1724-1807), editada sólo un año después de la muerte del compositor. A pesar de sus errores, Robinson (1925, p. 814) le atribuye gran valor, puesto que evidentemente muchos de los datos de la misma proceden del propio Handel o de su copista y amigo Smith. Sin embargo, Burney creía que, aunque escrita con buena voluntad, las memorias no son ni completas ni precisas (Burney, 1785, p. 2). Otros también atribuyen a Mainwaring la información más fiable sobre la vida del compositor (Hicks, 1976). Esta biografía fue posteriormente traducida y corregida por Mattheson, que siempre tuvo en mente hacer la suya propia sobre Handel (le pidió al compositor que le enviara una breve relación de su vida, que nunca llegó, cuenta León, 2020). En todo caso, Mainwaring es considerado por algunos un hombre fascinado con Handel y por tanto con poca objetividad (Weber, 1981, p. 102). En ningún momento hace Mainwaring mención a los supuestos préstamos de Handel, pero narra un episodio fundamental de su vida, que muchos han utilizado como justificación del uso de préstamos por el compositor. Dice que “alrededor de 1736 la fortuna de Handel decayó, así como su salud y entendimiento. Su brazo derecho estaba inútil por culpa de una apoplejía y sus sentidos estaban tan alterados por momentos,

⁵ Kuhnau fue el Profesor y Cantor de la Escuela de Santo Tomás de Leipzig y a su fallecimiento fue sustituido por J.S. Bach (Schulze, 2001, p. 69). Handel había coincidido con él al menos en 1716 en la inspección del órgano de la Iglesia de Nuestra Señora en Halle (Schulze, 2001, p. 130)

⁷ Es citado por C.P.E. Bach a raíz de una crítica que hace a Burney por comparar a Handel con su padre. Fue un músico al que Handel conoció en Hamburgo (Schulze, 2001, p. 178). Chrysander dice de él que tiene una moralidad “igual a cero” (Taylor 1906, p. 167).

pero durante largo tiempo, que es mejor olvidar este periodo. En este estado, era imposible pensar en cualquier proyecto nuevo para retomar su trabajo” (Mainwaring, 1760, pp. 121-122). Este ictus del compositor, del que se recuperará pero que le afectará con altibajos de por vida, es utilizado como justificación de la falta de creatividad de Handel, lo que le hacía buscar música de otros autores, que después sí podía desarrollar. Dent es uno de los que usó este argumento: “parece natural conectar el uso de músicas de otros autores con el colapso mental de Handel” (Dent, 1934, pos. 1091). De esta misma biografía Dean (1972) tuvo la oportunidad de consultar una edición anotada por Jennens, donde figura algún comentario del tipo “tomado prestado del *concert spirituel* de sus volátiles vecinos del continente”, sin mayor implicación acerca de posibles préstamos.

En 1760, Francesco M. Veracini (1690-1768) en su *Il trionfo della pratica musicale*, condena el uso de préstamos por Geminiani, Handel y otros compositores (Buelow, 1985, p. 64).

Otro contemporáneo de Handel que escribió una biografía, aunque incompleta, fue Charles Burney. Pero es en su *General history of music* (1776-1789) donde menciona los préstamos de Handel (mencionado en Shedlock, 1901, p. 451), haciendo una breve lista algo vaga (una cantata de Cesti, partes de una canción de Purcell, piezas de Carissimi). Sólo es más específico en la mención de Giovanni Carlo Maria Clari⁸ (1667- h.1754, fechas que Taylor erróneamente cree que son 1669-1740), cuyos temas dice haber utilizado en *Theodora* (1750). La opinión de Burney queda clara en su afirmación: “Una vez establecida la escala, armonía y cadencia de la música, es imposible que un compositor invente algo completa y rigurosamente nuevo, al igual que a un poeta le es imposible crear lenguaje, fraseología e idioma por sí mismo” (citado por Taylor, 1906).

Lo que la musicología posterior opina de los críticos del XVIII

Dado el tiempo pasado, y la falta en muchos casos de método científico en las obras del XVIII, se han emitido muchas opiniones y críticas sobre los escritos de este periodo. Mencionaremos aquí algunos.

De Mattheson, Paul H. Lang dice que ha sido poco considerado por los biógrafos, a pesar del interés de su relación juvenil con Handel (Lang, 1966, p. 32). León (2020) desarrolla la relación entre Handel y Mattheson, una amistad juvenil en Hamburgo que se distancia posteriormente, no solo por la permanencia de Handel en Londres, sino también por la falta de respuesta del compositor a la petición de Mattheson de una relación de su vida. Por su parte, Dent (1934, pos. 174) lo califica como un “voluminoso pedante y un crítico amargado”, a todas luces por la crítica que hace a Handel de utilización de préstamos de música propia. Hogwood (1985, p. 22) se despacha con un inexplicado “demasiado listo a medias” para definir a Mattheson. Incluso Parker lo califica de petulante (Parker, 2005, p. 40).

Hogwood (1985) también opina acerca de Jennens, al que califica de “engreído e intolerante, con modos despóticos de rico caballero del campo, obstinado y cruel en la crítica y con una ostentación que hizo enemigos suyos a muchos de sus contemporáneos” (p. 140). A renglón seguido reconoce, no obstante, que fue hombre culto y de buen gusto. Esta visión de Jennens

⁸ Músico nacido en Pisa, fue maestro de capilla en Pistoia hacia 1712, Bolonia en 1720, y en Pisa en 1736. Sus dúos y tríos para voz y continuo se publicaron entre 1740 y 1747.

proviene de las invectivas que, dos años antes de morir, le lanzó su rival en la edición de las obras de Shakespeare, George Steevens (1736-1800). Todo empezó con una crítica de Steevens al primer volumen de Jennens, que fue respondida con argumentos incuestionables y esto provocó los ataques personales de su rival (Smith, 1989, p. 172). Steevens retrató a Jennens como “un advenedizo tonto que nunca estuvo a la altura de sus infladas pretensiones como poeta y editor” (Smith, 1989, p. 162). Steevens era uno de los menos escrupulosos críticos que haya habido, conocido en sus círculos por sus celos profesionales y malas prácticas. Pero la mayoría de los investigadores posteriores han tomado sus ataques como “palabra de Dios”. Los pocos que han profundizado en busca de evidencias han llegado, sin excepción, a conclusiones muy diferentes (Smith, 1989, p. 171). Por su parte, Aspden opina que Jennens respetaba claramente las opiniones de Handel y sus habilidades (Aspden, 2004, p. 64).

Sobre Burney, considerado por Hogwood el paladín de Handel, está demostrado que puertas adentro mantenía una posición algo más crítica con el compositor. En sus cuadernos privados aparecen sus opiniones acerca de la falta de delicadeza de ciertas melodías de Handel comparadas con las de otros maestros. (Hogwood, 1985, p. 224).

2.1.2. Siglo XIX: El juicio moral

Algunos años después de la biografía de Mainwaring encontramos las biografías y trabajos analíticos de autores que no conocieron en vida al compositor. Y con ello comienza el siglo XIX, que analiza desde puntos de vista morales las costumbres compositivas de Handel. La concepción estética de la música ha terminado su camino hacia el Romanticismo y el prisma con que se mira al pasado no contemporiza con la época. La originalidad, como veremos aparte (apartado 2.2.4.), ha sustituido por completo a la imitación. Según Roland Jackson, en general los comentarios sobre los préstamos de Handel en este siglo son faltos de análisis musical y muchas veces se limitan a resaltar la superioridad de Handel en sus reescrituras de músicas de otros (Jackson, 1987, p. 6). Veremos que Crotch se limita a su calificación de pobreza imaginativa, Chrysander cree que Handel rescata temas interesantes no desarrollados o H.J. Gauntlett sólo corrobora la belleza de la música que toma Handel prestada (Roberts, 1985, p. 83).

Peter Coxe edita en 1799 sus *Anecdotes of George Frederick Handel and John Christopher Smith*, que no dejan de ser una biografía resumida de ambos. John Christopher Smith (1712-1795) es el músico y copista de Handel al que nos hemos referido anteriormente (apartado 2.1.1.) como fuente de información de Mainwaring. El curso de la biografía de Handel sigue la estela de la de Mainwaring, sin añadidos de interés, aunque haciendo alguna anotación personal sobre el temperamento de Handel, al que considera “celoso de su preeminencia musical y tenaz en todos los aspectos referidos a su honor profesional” (Coxe, 1799, p. 26). Coxe es la única persona que conocemos que probablemente tuvo en sus manos el cuaderno de notas musicales que Handel, del que después hablaremos (apartado 2.2.2.), conservó desde su infancia y que se perdió con posterioridad. Por su interés, lo reproducimos en su totalidad.

“Entre la colección de música de Mr. Smith, ahora en posesión de su nuera Lady Rivers, hay un cuaderno de música manuscrita, fechado en 1698, y que lleva las iniciales G.F.H. Es evidentemente un libro común y corriente que perteneció a Handel cuando

tenía catorce años. La mayor parte está escrito por su propia mano, como se aprecia por la forma peculiar de trazar las notas negras.

Contiene varias arias, coros, *capricci*, fugas y otras piezas musicales con los nombres de músicos contemporáneos, como Zackau (*sic*), Alberti, Frobergher (*sic*), Krieger, Kerl, Ebner, Strunch. Eran probablemente ejercicios hechos por gusto o dictados por su maestro para que trabajara sobre ellos. La organización es tremendamente científica y contiene la semilla de muchos de sus trabajos posteriores.”

(Coxe, 1799, p. 6)

Siguiendo en orden cronológico los comentarios sobre Handel, Lang (1966) menciona la opinión de John Busby (1754-1838) en su *General history of music from the earliest times to the present* de 1819, donde reconoce los préstamos y defiende la inocencia de Handel con el argumento de que siempre mejoró el material tomado en préstamo (Lang, 1966, p. 559 y Buelow, 1985, p. 66).

Es en 1822 cuando F.W. Horncastle⁹ (1795-1850) publica en el *Quarterly Musical Magazine and Review* su artículo “Plagiarism”. Su punto de vista se encuadra en la nueva concepción del arte como obra original de un artista, propia del siglo XIX y el Romanticismo. En él, por primera vez, se acusa abierta y públicamente a Handel y otros compositores de plagiarismos. Entre ellos figuran Mozart, Rossini o Carissimi. Se sorprende Horncastle de que Burney excuse la utilización por parte de Handel de música de Clari en su oratorio *Theodora*, “porque ha introducido en la fuga un segundo sujeto”. “Es la primera vez”, ironiza el autor, contraargumentando a Busby, “que oigo que un robo es menos delictivo si el ladrón mejora el objeto robado”. Y añade: “Tiene suerte de que no tengo los dúos de Clari para compararlos con los coros de *Theodora*. Si no, habría dictado sentencia contra él con esa sola prueba” (Horncastle, 1822, p. 144).

A lo largo del XIX veremos numerosas referencias a los sujetos de fugas. Este especial interés es debido a la construcción de una idea de *forma* específica en el XIX. Laurence Dreyfus (1996) comenta extensamente cómo a lo largo del siglo se intenta encuadrar la composición de la fuga en reglas concretas, de difícil homogeneización. Hasta tal punto llegan a forzarse estas reglas que algún autor consideró que Bach (cuyas composiciones fueron la base para definir las reglas de la fuga) no hizo correctamente ninguna de sus 48 fugas, o que no era un buen modelo porque se permitía demasiadas excepciones (Dreyfus, 1996, p. 136).

Nueve años después del artículo de Horncastle, aparece la primera lista de los plagios de Handel en un texto de gran influencia: la versión escrita de unas lecciones de William Crotch¹⁰ (1775-1847) como profesor de música en Oxford en 1831 (Burrows, 1994, p. 46). Crotch afirma que Handel fue siempre un plagiarista que se pasó la vida buscando ideas en todos los rincones (Schoelcher, 1857, p. 285). Su relación de fuentes de Handel es la primera exhaustiva en la

⁹ Suponemos que se trata del músico Frederic William Horncastle, tenor, organista y escritor londinense que trabajó en diferentes localidades inglesas y en la última parte de su vida se trasladó a Australia, donde murió.

¹⁰ William Crotch fue un niño prodigio al piano y su madre lo llevó a Londres con solo 4 años. Sobre él escribió Burney *Account of an infant musician* (1779). Compuso algunas obras y fue profesor en Oxford, donde obtuvo el título de Doctor. A él se deben las denominaciones de las 6ª aumentadas (Napolitana, Francesa, Alemana). El escrito citado lleva el nombre *Substance of Several Courses of Lectures in Music*

historia: Leo, Lutero, Porta, Pergolesi, Carissimi, Steffani, Kulnay, Telemann, Graun, Vinci, Bononcini, Bach, Corelli, Urio, Calvisius, Habermann, Muffat, Kerl, Morley, Cesti y Turini.

En el número de febrero de 1901 de *The Musical Times* apareció de nuevo la relación de compositores que había compilado Crotch. En la misma revista, John South Shedlock publica su artículo *Handel Borrowings*, donde aprovecha para hacer un repaso histórico de las referencias a plagios hasta su época. Sobre la lista de Crotch, Shedlock comenta las preguntas que el editor hace: “¿fue el propio Crotch quien descubrió estas referencias musicales o copias?, ¿consiguió esta información de otras fuentes? ¿algún investigador ha verificado las afirmaciones del profesor proveyendo capítulo y versículo de los trabajos de cada uno de estos ‘veintinueve y otros’ compositores?” (Shedlock, 1901, p. 450). Se adelanta así en la solicitud del rigor debido, que se generaliza en el siglo XX con estudios de mayor entidad científica. Shedlock, en el mismo artículo, completa la lista anterior de compositores citados por Crotch con Josquin de Pres, Palestrina, Alessandro y Domenico Scarlatti, Purcell, Locke, Caldara, Colonna, Clari, Mondeville, Astorga y Hasse. Schoelcher, en el año 1857, había dado su opinión sobre Crotch: “un gran intérprete de órgano en su niñez, pero se convirtió en el más ordinario de los doctores, y ya vemos cómo empleó su tiempo”.

Handel había publicado en 1743 un *Te Deum* por la victoria en Dettingen del ejército anglo-austríaco. Vincent Novello (1781-1861, músico inglés y editor musical) lo cita en el prefacio a la edición de la música sacra de Purcell que hizo en 1832, pues considera que al menos 10 movimientos del citado *Te Deum* están tomados de un trabajo similar de Francisco Antonio Urio (h 1631- h 1719), publicado en Bolonia en 1697. La opinión de Novello es de una censura suave a Handel, pues considera que “tomó una piedra y la convirtió en un diamante” (Schoelcher, 1857, p. 284). Esto provocaría agrios comentarios posteriores, en este caso de Chrysander, que no aceptaba ninguna crítica al compositor (Shedlock, 1901, p. 451).

La historia de algunas de las opiniones favorables y contrarias a la forma de trabajo de Handel y las diatribas entre unos y otros en *The Musical Times* están recogidas con detalle en el artículo de W. Shaw “Handel in MT, 1844-1944” en la misma publicación en 1985.

Poco después, en 1849 George Alexander McFarren¹¹ (1813-1887) menciona otros préstamos, en este caso del *Te Deum* de Carl Heinrich Graun (1703-1759), utilizados en *Messiah*. Otro préstamo que apunta es el coro de *Messiah* “And with his stripes”, que ve idéntico a una fuga de Bach (que no identifica). Considera a Handel un ladrón (Schoelcher, 1857, p. 284, también citado en Shedlock, 1901, p. 451). En su *Sketch of the life of Handel*, de 1859, dice que Handel escribió para su propio éxito, sin escrúpulos respecto a los métodos para conseguirlo (Buelow, 1985, p. 73)

Schoelcher hizo una de las primeras biografías seriamente documentadas de Handel, investigando los periódicos y documentos de la época del compositor y demostrando un entendimiento de la vida musical del XVIII, que faltará después en los trabajos de Chrysander (Parker, 2005, p. 50). Schoelcher opina que sería sorprendente que Handel, tan concienzudo normalmente, ocultara sus préstamos. Según él, si había reconocido el uso de melodías de los *pifferari* de Calabria en la sinfonía que precede a la llegada de los pastores en *Messiah*, ¿por

¹¹ Compositor, director de orquesta y musicólogo inglés

qué iba a ocultar la procedencia de su música en otras piezas? (Schoelcher, 1857, p. 284). Añade que no cree que, siendo tan conocido Bach, Handel hubiera utilizado piezas suyas para sus composiciones. Aduce que ante estas acusaciones de plagio hay que presentar pruebas abiertamente. Sentencia que los pretendidos robos no son sino parecidos accidentales, fugaces y totalmente involuntarios (Schoelcher, 1857, p. 285).

En el artículo arriba citado, Shedlock narra que en 1858 una nota de N.S. Heineken hace un nuevo listado de las obras de las que Handel ha tomado préstamos (1901, p. 451-2).

Llegamos a Friedrich Chrysander (1826-1901), editor de la obra de Handel. Hombre de carácter que ataca a uno y otro lado, inmisericorde con los que niegan los préstamos de Handel y algo más considerado por los que los admiten. Desde 1878 comienza a publicar una serie de artículos sobre Urío en el *Allgemeine Musik-Zeitung*, donde examina a fondo la cuestión del plagiarismo de Handel. Su opinión, en todo caso, es que Handel glorifica a cualquier compositor del que tome préstamos, y nombra el *Magnificat* de Erba¹² y el *Te Deum* de Urío¹³ (mencionado también por Serwer, 1987, p. 359), como obras que sin su relación con Handel estarían en el olvido. Algunos atribuyen a Chrysander un exceso de celo en la defensa de Handel, que se convierte en panegírico cuando de argumentar a su favor se trata (León, 2020, p. 92). Su biografía de Handel, aunque sigue siendo un modelo de atención al detalle, está superada por las investigaciones posteriores (Parker, 2005, p. 44).

En 1871, Ebenezer Prout escribió sobre los préstamos tomados de Urío y prefirió no dar su opinión invitando a que cada cual juzgase por sí mismo.

La Enciclopedia Británica no hace mención a los préstamos de Handel hasta su edición de 1853, pero repentinamente, en la edición de 1880, Francis Hueffer (1845-1889) no duda en atribuirle apropiaciones de otros músicos “sin escrúpulos (compunction)” o llamarle “plagiario” y “ladrón (pilfer)” (Buelow, 1985, p. 73).

El Grove refleja por primera vez los préstamos de Handel en 1882, atribuyéndolos a la falta de tiempo (Roberts, 1985, p. 84).

Menciona Shedlock el veredicto de William Smith Rockstro en 1883, que considera sobreseído el juicio contra Handel por “falta de pruebas” (Shedlock, 1901, p. 452).

2.1.3. El siglo XX: el camino a la objetividad

Se alargan durante los primeros años del siglo XX las críticas negativas y respuestas, a veces poco argumentadas, acerca de los préstamos de Handel. Poco a poco, se va aceptando la realidad de la forma de trabajo del compositor. Es a finales del siglo cuando una vez asentada la idea se echa la vista atrás para analizar esta técnica en igualdad de condiciones que cualquier técnica compositiva.

¹² Dionigi Erba (¿-1730) Su *Magnificat* fue inicialmente atribuido por Robinson a Handel.

¹³ Francesco Antonio Urío (1631 o 32-1719), franciscano maestro de capilla en la catedral de Spoleto (1679), Urbino (1681–83), Asís, Genova, Sancti Apostoli en Roma (1690), Frari en Venezia (1697) y S. Francisco en Milán (1715–1719).

En 1900 Franklin Peterson en su artículo "Quotations in Music" publicado en el *Monthly Music Record* considera los robos de Handel como "flagrantes" y que cualquier disculpa basada en su uso artístico es "pueril" (Lang, 1966, p. 560).

Sedley Taylor publica en 1906 *The indebtedness of Handel to works by other composers*, donde incluye algunas de las partituras de Handel de las que habla Chrysander comparadas con las de otros compositores. Es quizá uno de los libros más serios y argumentados que se habían escrito hasta el momento. Taylor opina que el sistema de préstamos de Handel era deliberado y sistemático (Taylor, 1906, p. 172). Del caso de Bononcini (detallado en 2.2.5.) en la época concluye que la concepción de plagio era similar a la de la actualidad. Rebate después alguno de los argumentos de Chrysander y Max Seiffert a favor de Handel. Aducía Chrysander que en tiempos de Handel no hubo acusaciones, lo que significa que la forma en que Handel utilizaba los préstamos de otros no era considerada en la época plagio. Añadía Seiffert que Handel tuvo en su tiempo oponentes y envidiosos que habrían actuado inmediatamente de haber detectado plagio y que las modificaciones a que sometía los préstamos alejaban la consideración de plagio (Taylor, 1906, p. 177). Los contraargumentos de Taylor son que, en primer lugar, no todas las músicas que tomaba Handel eran conocidas en la Inglaterra de la época, lo que hacía imposible que su público las detectara y eso explicaría la falta de acusaciones. En segundo lugar, pone sobre la mesa los numerosos préstamos a los que Handel hace sólo pequeñas correcciones "como las que un profesor haría a un alumno aventajado" (Taylor, 1906, p.184). Cita después a A.J. Balfour (un *handeliano* que financió el *Festival Handel* y fundó la *Handel Society*) cuando dice que el código de conducta debe aplicar igual a los pequeños compositores que copian a los grandes como viceversa. Era partidario Balfour de la inocencia de Handel al haberse hallado un manuscrito del *Manificat* de Erba copiado por el compositor sajón, pues de ser dolosa la copia habría intentado ocultar esto a la posteridad. Sin embargo, esa precisamente es la acusación de Taylor, pues si no se hubiera encontrado años después el *Magnificat* original de Erba, el manuscrito habría pasado como música original de Handel. Frente a los que decían que Handel ayudaba a incrementar la fama de los copiados, aducía: ¿cómo puede mejorar la reputación del copiado, si Handel copia su música pero no su nombre en ella? (Taylor, 1906, p. 187).

La conclusión de Taylor es que el compositor aceptó y reclamó en la práctica la autoría de lo que había sido trabajo de otros. Termina su libro Taylor con esta frase: "Que esto es malo solo puede ser negado por los que consideran que la moralidad de un acto se mide por el genio que se demuestra al hacerlo". (Taylor, 1906, p. 188).

Buelow considera el libro de Taylor de efecto decisivo y duradero en los estudios sobre Handel a lo largo del siglo XX (Buelow, 1985, p. 76).

En respuesta y contrarrespuestas en el *Musical Times*, T.W. Bourne critica las conclusiones de Taylor argumentando que Handel tomaba préstamos para ajustarse a sus composiciones, no como paso previo a ellas. Concluye que si la duda es si debe ser recordado por sus composiciones originales o por sus préstamos, es por lo primero. A su vez Taylor responde que Handel es recordado por *Israel in Egypt*, muchas de cuyas partes son prestadas (Bourne y Taylor, 1907, p. 245).

Por su parte Dent, ayudante de Taylor, excusaba su sensibilidad extrema a los plagios debido a su estricto código de conducta moral (Hogwood, 1985, p. 244).

Adentrándonos ya en el siglo XX, Percy Robinson (1925, p. 814) afirma que, siendo grandes los méritos de la edición de Chrysander, ha llevado a diferentes escritores a reproducir sus informaciones sin tener en cuenta la posterior demostración del error de algunas de ellas. Como explica Robinson, Chrysander antepone un *caveat* a muchos de sus comentarios en términos de “muy posiblemente” o “no es inconcebible que”, lo que como poco hace dudosas dichas afirmaciones. En su libro *Handel and his orbit* (1908) afirma Robinson que las composiciones atribuidas a Erba, Stradella o Urio de las que Handel toma préstamos son en realidad obras del propio Handel de su época italiana. Llega a afirmar que Urio y Erba eran lugares de Italia, no compositores (Lang, 1966, p. 561). Dent criticaría después a Robinson por sus insistencias a favor de Handel porque “solo tiene esa idea en la cabeza” (Hogwood, 1985, p. 244). Vuelve a la carga Robinson en 1923 en el *Musical Times*: “recuerdo a los lectores... que yo mismo he probado la autoría de Handel de forma conclusiva” (Robinson, 1923, p. 421). En el anterior libro de Robinson se basa E.J.P. Wyatt (1928) para criticar la afirmación de Cecil Gray en su *History of music* (1928) acerca de la culpabilidad de Handel en su uso de préstamos. Igualmente se apena Wyatt de que el *Grove* dé carta de naturaleza a la costumbre de Handel, sin atender a opiniones como las de Robinson. Se pregunta: “¿por qué habría de copiar Handel? ¿Qué hay en su biografía que nos lleve a pensar que lo hiciera? ¿Cómo iba a ocultar la existencia de copias? ¿Se aprecia alguna diferencia estilística entre lo supuestamente copiado por Handel y lo original?” (Wyatt, 1928, p. 891).

En esos años Scott vierte otra opinión sobre los préstamos: hay dudas de hasta qué punto era consciente Handel de que hubiera algo erróneo en sus procedimientos. Insiste en la idea anterior de que sus enemigos lo habrían denunciado de haber sido un sistema no aceptado (Scott, 1927, p. 500).

En 1934 Edward Dent publica su biografía de Handel. Atribuye al compositor el uso continuado de préstamos sólo a partir de *Israel in Egypt* (1739). Dice que Wesley dio la primera noticia de los mismos en una carta privada escrita en 1808. Opina Dent (1934, pos. 1087) que los usos de otras músicas en el inicio de su carrera eran probablemente inconscientes y no deben tomarse “en serio”. Sin embargo, desde 1736 hasta el final de su carrera utiliza música anterior o de otros de forma sistemática. En la mayoría de los casos altera la música, como si del maestro corrigiendo a los alumnos se tratara, opina Dent, asegurando que la fecha en que inició esta actividad debió coincidir con su ictus, agudizado en la primavera de 1737. En opinión de Dent (1934, pos. 1108), es probable que Handel fuera incapaz de concebir ideas musicales pero sí desarrollar las existentes, siendo capaz de convertir tópicos en obras maestras.

Vuelve al tema Robinson en 1939, en su artículo *Was Handel a plagiarist?*. Rechaza los argumentos de Dent acerca de la justificación de los usos de préstamos, pues considera inconcebible que un músico pase repentinamente de no copiar a copiar de forma masiva. Dent tampoco explica por qué ante la falta de ideas musicales no acude en exclusiva a sus propias composiciones anteriores. (Robinson, 1939, p. 575). Sigue Robinson, ahora aceptando la existencia de préstamos y en defensa del compositor, argumentando que algunos, como los

que toma de Graun, deben considerarse más un homenaje del sajón a sus colegas que una maliciosa copia.

Abunda Robinson en una teoría sobre los préstamos de Handel que tiene su paralelismo con las de Chrysander y Seiffert (Robinson, 1939, p. 574). Según el autor, Handel no ocultaba sus préstamos. Por el contrario, la mayoría de ellos eran músicas perfectamente conocidas en su época, a pesar de que hoy día estuvieran en el olvido. Esa sería también la razón por la que Burney no habla apenas de los préstamos. Así, el uso de una *canzona* de Kerl en *Israel in Egypt* sería totalmente evidente para la audiencia de la época, ya que había sido recientemente publicada. Lo mismo ocurría con trabajos de Carissimi, Astorga, Steffani y otros de Kerl: serían también conocidos por lo que su uso estaba pensado para el reconocimiento por el público. Otro ejemplo de uso por parte de Handel es una coral de Graun compuesta en 1736 para la boda real del príncipe Federico de Gales. Handel la usó en *Triumph of Time and Truth* en 1757. Se pregunta Robinson cómo no iba el público a reconocer la coral de Graun. “Así pues, los préstamos de Handel no tendrían *animus furandi*, opinión refrendada por Chrysander o Seiffert, aunque Taylor llegue a conclusiones diferentes” (Robinson, 1939, p. 573). Se refiere al libro de Taylor antes mencionado.

También en 1939 Wyatt hace una nueva defensa de Handel, respondiendo en este caso al director de *The Musical Times* para decirle que no tiene derecho a arrojar sombras de duda sobre el compositor, después de los argumentos aportados por Robinson (Wyatt, 1939, p. 292).

En 1955 O.E. Deutch publica una interesante biografía documental de Handel. En ella pueden consultarse documentos de todo tipo de la época del compositor. Un año después, en 1956, Henry Raynor opina en el *Monthly Musical Record* que muchas composiciones de Handel no son más que plagios, que demuestran la nula asimilación del trabajo de otros compositores. Lang, que relata esto (Lang, 1966, p. 560) se pregunta por qué nadie utiliza la concepción romántica del artista como individuo irresponsable al que no se le puede medir con la ética burguesa. Apunta que Handel no buscaba materiales, simplemente su buena memoria le permitía recordar una melodía que había escuchado cuarenta años atrás para su uso (Lang, 1966, p. 561).

Hans-Joseph Schultze, en 1962 en su artículo “Zu Handels Schaffensmethode”, dice que la inspiración musical de Handel está más a menudo relacionada con un texto verbal y que las fuentes de muchos préstamos en piezas instrumentales fueron antes textuales o asociadas con textos (Parker, 2005, p. 132).

En 1983 Elwood Derr dice en su artículo “Handel's procedures for composing with materials from Telemann's” concuerda con Lang en que Handel era capaz de almacenar grandes cantidades de música en su memoria a largo plazo, y que su recuperación para nuevas composiciones es un procedimiento artístico consciente. En “Thematic Material by Kuhnau in Handel's *Resurrezione*” dice que los métodos compositivos de Handel anticipan los procedimientos prescritos después por Mattheson y Kirnberger, con lo que se sugiere que representan métodos extendidos de la época mucho antes de los escritos de Mattheson (Parker, 2005, p. 119).

Winton Shaw hace una nueva relación de los artículos en *The Musical Times* acerca de los préstamos de Handel (Shaw, 1985). Del mismo año es el libro de Hogwood (1985) ya mencionado anteriormente, que no emite una opinión propia, sino que hace historia de las de los demás.

J. H. Roberts ha sido uno de los grandes contribuyentes al estudio de Handel. Hace una crítica de las teorías anteriores y resume la suya: Handel tenía una clara deficiencia en la invención de ideas originales (Roberts, 1985, p. 88). Opina que Handel copió desde muy al inicio de su carrera, aunque alguna de las primeras composiciones fueran suyas. Cree que los préstamos encontrados son por casualidad y que una investigación profunda sacará muchos más a la luz. Y cree que muchas de las músicas de las que tomó préstamos ya no existen y por tanto nunca se descubrirá su origen. Su argumento es que los préstamos no parecen tener una lógica en cuanto a su calidad, por lo que deben ser masivos. Cree que desde más o menos 1726 comenzó su uso intensivo de músicas de otros compositores y que entre 1706 y 1726 explotó hasta la extenuación sus propias primeras composiciones (Roberts, 1985, p. 89). Está de acuerdo con Reinhard Strohm en que parece que Handel distinguiera entre obras que consideraba interesante representar y otras que servían de estímulo a sus propias composiciones (Roberts, 1987, p. 145). En todo caso, no cree que esto sea motivo de juicio crítico, sino los resultados musicales obtenidos (Roberts, 1985, p. 91).

Aborda Harris la cuestión de los préstamos musicales de Handel y da una previsión. Shakespeare pasó, al descubrirse que los argumentos de sus obras no eran originales, por procesos de crítica, la discusión entre los teóricos y la aceptación final como artista indiscutible a lo largo del siglo XIX. Si Handel es cien años posterior, estaríamos en el mismo tipo de proceso, que acabará con el reconocimiento indiscutible del compositor en el siglo XXI (Harris, 1990, p. 306). Cita a Richard Wollheim (1923-2003) cuando asegura que el término “obra de arte” no puede referirse al objeto, sino a la intención del artista al realizarlo. El préstamo sólo es introducido en la obra del compositor por lo que significa para el artista, y es esta significación lo que debe ser el objeto de estudio, si es cierto que para Handel estos préstamos son importantes para el contenido de sus composiciones (Harris, 1990, p. 311).

En su biografía y análisis de las obras de Handel de 1994, Burrows rechaza adentrarse en la polémica sobre los préstamos, aunque sentencia: “es difícil separar ecos de otras composiciones, ligeros recuerdos, o latrocinios insignificantes de las características del lenguaje musical de un estilo tan definido por convenciones armónicas y melódicas como el Barroco tardío: pero el sorprendente caso de apropiación de obras de compositores como Keiser a lo largo de toda la carrera de Handel está fuera de toda duda” (Burrows, 1994, p. 47).

Hicks opina que Handel apreciaba el trabajo de otros compositores, como demuestra el uso que hacía de sus obras (Hicks, 2001, p. 28). Pero acepta que esta particularidad parece haber sido única en él y todavía requiere profundizar en su comprensión (Hicks, 2001, p. 31). “Sus prácticas en todo caso deben reconocerse como peculiares y no comunes en su época. No se ha demostrado la misma tendencia a tomar préstamos en sus contemporáneos, aunque hay trazas por ejemplo en Vivaldi. Handel no pretendía que las audiencias reconocieran los préstamos y nunca los reconoció. Sea la que sea la moralidad de la práctica, que conlleva no

poca astucia, es en todo caso esencial en el proceso compositivo de Handel” (Hicks, 2001, p. 32).

Harris compara las reacciones históricas a los préstamos de Handel al proceso de duelo tras la muerte descrito por Elizabeth Kuebler-Ros: Negación del hecho (P. Robinson); Especulación, aceptación con excusas (E. Dent); Enfado (S. Taylor); Depresión, asunción del hecho, rendición a la evidencia (Roberts) y Aceptación, reconocimiento del hecho y seguir hacia adelante (Harris, 1990, p. 303-305). A partir de esto último, cabe plantear nuevas preguntas, como ¿qué es la integridad de una composición?.

Nuestro inicial repaso por la historiografía de los últimos 350 años nos dice más sobre los cambios en la musicología y sus actores que sobre Handel. Dedicaremos la última parte de este trabajo a las nuevas perspectivas analíticas que se abren a partir de estos años, basados en las propuestas de Buelow y Burkholder, principalmente, pero antes vamos a sumergirnos en el siglo XVIII para entender al compositor.

2.2. El siglo de Handel: de la Imitación a la Originalidad

Ponerse en el lugar del compositor, el intérprete y el espectador del siglo XVIII es fundamental para tratar de entender a Handel. Hace falta, para empezar, saber por qué Handel ha atraído tanto la atención de los críticos, hasta ser prácticamente el único autor del canon que ha sido continuamente cuestionado por su uso de préstamos. Es lo primero que abordaremos. Tras ello, será necesario saber cómo se formaba un compositor, cómo se formó Handel en particular y qué técnicas compositivas se aprendían y utilizaban. Una mirada a otros campos artísticos ayudará a comprender si estas técnicas eran generalizadas o específicas de la música. Por fin, es necesario entender los cambios estéticos, de preferencias del público, de forma de difusión de la música y sostenimiento económico del compositor e incluso cambios legales al respecto ocurridos a lo largo del siglo XVIII que son, en definitiva, la causa última de las críticas a Handel por sus préstamos.

2.2.1. Handel e Inglaterra. El nacimiento del canon.

Si se repasa la historia de la música, es difícil encontrar un solo compositor sobre el que se haya escrito tanto acerca de sus posibles plagios como Handel. Se puede argumentar largamente acerca de las razones. La primera es que no se conoce otro compositor que haya usado tan extensamente el uso de préstamos musicales. La segunda, sin duda crucial, es el hecho de que Handel ha sido adoptado por Inglaterra como su compositor canónico y ha dado lugar a que sea uno de los primeros compositores, seguramente junto a Corelli entre los más destacados, cuya música se ha interpretado después de muerto de manera continua y habitual. Como consecuencia, ningún compositor anterior ha atraído tanta atención y generado tantos estudios sobre su obra de forma continua a lo largo de la historia.

Compara Lang el caso de Handel con el del italiano Lully en Francia. Son dos ejemplos de total asimilación de un compositor extranjero en su nuevo entorno (Lang, 1966, p. 7).

La afición por la escucha de músicas de compositores antiguos es una de las razones por las que, a la muerte del compositor, la música de Handel no deja de escucharse con asiduidad. Weber (1981) estudia con detalle el nacimiento y la evolución a lo largo del XVIII del gusto por la música de compositores antiguos en Inglaterra.

Este desarrollo del culto a la música antigua, al igual que en Francia o Prusia, estuvo ligado a la consolidación del Estado Moderno. Hacia finales del XVIII los monarcas dejaron de patrocinar la ópera y la música pasó a depender de las reglas del mercado (Weber, 1992, p. 4). Las crisis políticas fueron de igual importancia: las intensas guerras religiosas favorecieron el desarrollo de la música eclesiástica, ideológicamente más proclive a la música antigua (Weber, 1992, p. 10). En este contexto, la programación de un repertorio antiguo era más fácil y barato que la ópera. Se crean festivales musicales anuales, tanto en Londres como en las principales ciudades de Inglaterra, en torno a las figuras de Purcell y Handel (Weber, 1992, p. 9).

La tradición inglesa de festivales había empezado con los músicos de la Chapel Royal en el XVII y continuó con los *Sons of the Clergy* a principios del XVIII (Weber, 1992, p. 114). Hacia 1716 ó 1717 los coros de las catedrales de Worcester, Hereford y Gloucester se juntaron en una reunión anual que se llamó *The Three Choirs Festival*, con un público muy variado (Weber, 1992, p. 114).

En 1726 se fundó la *Academy of Vocal Music*, que dedicó parte de su programación a música antigua, sin un plan predeterminado de repertorio (Weber, 1992, p. 63). Tenían una preferencia por la música reciente de Pergolesi, conocido sobre todo gracias a la costumbre del *Grand Tour*, y más adelante la música vocal de Handel no teatral: oratorios, odas, etc. (Weber, 1992, p. 65). Los oratorios de Handel, compuestos para el teatro y no para la iglesia como lo eran los italianos, servían para una variedad de propósitos, tanto religiosos como políticos (Weber, 1981, p. 120).

En 1776 se fundó el *Concert of Ancient Music*, que comenzó a presentar un repertorio de las décadas anteriores al siglo XVIII. Ideológicamente, en la asignación de Handel como compositor canónico, 1776 es un año importante, porque se realiza la presentación a la reina de dos libros: *General history of the science and practice of music* de John Hawkins y *A general history of music from the earliest ages to the present period*, de Charles Burney (Weber, 1981, p. 205). Hawkins, religioso, conservador y elitista, consideraba a Handel irregular, por escribir para juiciosos y vulgares (“the judicious and the vulgar”), a los que no asociaba a las clases bajas, sino que incluía a muchas personas de las altas (Weber, 1981, p. 212). De ahí que su acercamiento al concepto de canon viene de su crítica al “auditorio promiscuo”, al que directamente llama “chusma”¹⁴. Para él los conciertos de la época no eran más que un medio de entretenimiento de la multitud. Se ha considerado a Hawkins el representante de los principios y a Burney el de las modas. Son el idealista y el conformista (Weber, 1981, p. 213).

Se distingue a través de estos autores entre “clásicos”, música reverenciada por su grandeza que se programa frecuentemente, y “canon”, que corresponde a una idea que junta todas las obras maestras cuya autoridad en música es superior. Hoy día se dice que el canon tiene tres componentes: repertorio, juicio crítico e ideología (Weber, 1992, p. 21). El camino de la creación del canon va paralelo al desarrollo del concepto de artista como creador original, como veremos más adelante¹⁵. El concepto de autor-creador, a su vez, lleva consigo el escrutinio de la originalidad en sus obras, con la creciente importancia del concepto de “plagio”, como sustituto de “imitación”.

En 1784 los directores de los *Concert of Ancient Music* prepararon el primer gran festival en honor de Handel, que llevaba 25 años enterrado (Weber, 1992, p. 1). La conmemoración fue la culminación del desarrollo de los clásicos musicales en la Inglaterra del XVIII. Se hicieron casi anualmente hasta 1792 (Weber, 1981, p. 223). Al ser un festival nacional, se convirtió en símbolo del crecientemente estable y poderoso reino de la Gran Bretaña (Weber, 1981, p. 111). Handel es para entonces un compositor de prestigio, reverenciado como genio de la música inglesa y, por tanto, dedicatario de la atención desde todos los puntos de vista.

Handel se convierte en el primer compositor en el canon inglés. Los principios intelectuales de la creación del canon fueron: el rechazo a la estética neoclásica, el establecimiento de las

¹⁴ La palabra utilizada en inglés es “crowd” que, si bien tiene el significado de “multitud”, creo que por el contexto el uso de “chusma” representa mejor la opinión del autor

¹⁵ La palabra “canon” proviene del lenguaje eclesiástico y era como se llamaban a los libros y escritos de los patriarcas que merecían la pena conservarse. Se ha aplicado a la música en todas las culturas, pero específicamente en Europa surgió con la consolidación de la burguesía y el establecimiento de sus propios métodos de escucha (conciertos), que incluían una música que representaba sus raíces culturales y suponía, de hecho, la invención de una tradición musical (Samson, 2001, Grove Online).

músicas de los siglos XVI y XVII como autoridad clásica y la idea de que las obras musicales, no la teoría, son el principio de la educación musical. Mattheson fue el antecesor de estas ideas y Burney uno de los primeros en afirmarlo en estos años (Weber, 1981, p. 100). La ausencia de autoridad intelectual que el clasicismo aplicaba a otras artes favorece la creación de una nueva tradición a mitad del XVIII, que corona a Handel como primer compositor de música inmortal (Weber, 1981, p. 102). La música de Handel proveía una intermediación entre la música antigua y las prácticas del gusto moderno, lo que clarificaba ante el público el pasado frente al presente (Weber, 1981, p. 108).

Fue Inglaterra la que exportó al continente la música antigua. Los oratorios de Handel se comenzaron a programar en Viena en los 70 y en varios lugares de Alemania en los 80. Por ello el repertorio handeliano tuvo un significado histórico igual al de los trabajos de Beethoven (Weber, 1992, p. 5).

Se pregunta Buelow, sin contestarse: “¿Fue el establecimiento de Handel como genio de la música inglesa el factor que desincentivó la aparición de compositores ingleses? ¿No es curioso que el concepto de plagio sea inglés? ¿y que al final del XVIII fuera Handel el único gran compositor al que se le acusó de plagio en Inglaterra?” (Buelow, 1988, p. 127).

2.2.2. La formación del compositor del XVIII

Veremos brevemente como la imitación y la toma de préstamos de otros autores se utilizaba en la composición porque el sistema de enseñanza lo promovía. Veremos lo que sabemos de la formación del propio Handel, tanto en técnica como en estilo, lo que un teórico como Mattheson propone y un ejemplo paralelo en el sistema de enseñanza napolitano.

Handel, como muchos compositores germánicos de su época, aprendió un arte de composición que incluía el control de la construcción formal y la manipulación de los componentes musicales de ritmo, melodía y armonía (Burrows, 1994, p. 47)

Friedrich Wilhelm Zachow (1663-1712) fue su único maestro conocido. Nació en Leipzig, hijo de un violinista y se convirtió en organista de la Marienkirche en 1684 (Harris, 2001, p. 16). Dice Harris que Zachow no cae fácilmente en los moldes tradicionales. El lenguaje musical de sus cantatas, que anticipan a Bach, es una curiosa mezcla de estilo alemán e italiano (Harris, 2001, p. 17). Proveyó a Handel de una gran colección de música alemana e italiana y le enseñó los diferentes estilos de las diferentes naciones. Con frecuencia le daba sujetos para trabajar, le hacía que los copiara, tocara y que compusiera a partir de los mismos (Mainwaring, 1760, p. 14). Le hacía también copiar lo que consideraba instructivo de la música de otros autores. Así confeccionó el cuaderno descrito por Coxe (apartado 2.1.2.), que conservó Handel toda su vida, aunque hoy está perdido¹⁶ (Lang, 1966, p. 13). La reconstrucción del contenido de este cuaderno se intenta hacer a base de los manuscritos existentes, sobre todo los de repertorio de tecla (Hill, R., 1985, p. 161).

¹⁶ La historia de este cuaderno comienza con la herencia de Handel a John Smith. Coxe, que era hijastro de John Smith Jr., pudo consultarlo en 1799 cuando era propiedad de su hermana Martha. Cuando en 1856 Schoelcher compró todos los manuscritos de Handel para estudiarlos, el cuaderno de notas ya no estaba entre ellos (Hill, R., 1985, p. 167).

Otra de las actividades cuando tenía 8 o 9 años era componer un motete sagrado cada semana. Todos estos ejercicios duraron 3 años (Schoelcher, 1857, p. 5).

Es probable que la creación de *pasticci* fuera otra de las actividades, además de la composición sobre temas determinados. Su técnica compositiva aprendida era por tanto de elaboración retórica, en la que tenía que usar los diferentes elementos musicales eficazmente (ritmo, armonía, melodía, etc) (Burrows, 1994, p. 47).

Como es habitual en la época, la copia, el trabajo sobre composiciones de otros, la elaboración sobre temas sugeridos, eran las técnicas enseñadas porque eran las técnicas que se utilizaban en la composición. A modo de ejemplo, el concierto grosso en Si menor, Nº 10, Op. 3, RV 580, para cuerda de Vivaldi fue adaptado por J.S. Bach para ser interpretado y ejecutado por cuatro claves. Además, transcribió gran parte de los doce conciertos *L'estro armónico* Op. 3 del mismo autor. En este sentido, Handel desarrolló un talento especial para reconocer el potencial de una idea musical, suya o ajena (Murray, N, 2009, p. 5).

Tras la primera formación, en Italia aprende en las diferentes escuelas, que tenían en común la enseñanza basada en la práctica y menos en las formulaciones teóricas, lo que permitía frecuentes “violaciones” de las reglas de composición establecidas. Geminiani comentaba acerca del primer sujeto de la fuga en la obertura de *Muzio Scevola*: “Questo semitono vale un mondo”, por un Fa# que había incluido. Estas sutilezas servían para dar belleza y delicadeza en la expresión del sentimiento a la composición. La expresión utilizada por los italianos: “è quel tantino che fa tutto” (Mainwaring, 1760, p. 44).

Este proceso de formación, que llevó a Handel a Nápoles, donde no sabemos hasta qué punto tuvo contacto con el sistema educativo de los conservatorios partenopeos, no era propio de un país, sino que se utilizaba en toda Europa. Este uso de préstamos era habitual en todo tipo de artistas. Ciertamente que Handel, hasta donde sabemos, lo utilizó con más frecuencia que otros compositores (Murray, N, 2009, p. 1).

Mattheson da muchas informaciones en su *El perfecto maestro de capilla* (1739) sobre la formación del músico en los diferentes aspectos de la composición y en el uso adecuado de la imitación. Lo expresa aquí con detalle:

“En cuanto al tema o *Haupt-Satz*, que en la música representa algo así como en la oratoria el texto o el objeto, hay que tener en la despensa ciertas fórmulas particulares que puedan aplicarse en contextos generales. En otras palabras: el compositor, a través de su experiencia y de la escucha atenta de buenos trabajos, debe haber hecho acopio de modulaciones, pequeños giros, cadencias idóneas, pasajes y saltos agradables que, aunque sean elementos aislados puedan, bien ensamblados, dar entidad a algo completo y general. Así, aunque este o aquel giro cadencial ya hubiera sido empleado por otros maestros, y volviera a ocurrírseme a mí sin pensar en sus primeros autores o sin conocerlos siquiera, el nuevo ensamblaje da a la frase completa una forma y un carácter nuevos, de modo que puede ser válida como composición propia”

(Mattheson, 1739, p. 122)

Respecto a la invención, sigue insistiendo en el uso de “moduli” y “loci tipici” que provienen del caudal de apuntes del compositor, considerándolos “recursos bastante ingeniosos” para la invención. Asegura que nadie debe tener remordimientos por “pedir asilo” en ellos, añadiendo que quien no los necesite no tiene por ello razón para prohibírselo a los demás (Mattheson, 1739, p. 123). Así, una de las recomendaciones de Johann Mattheson en su *El perfecto maestro de Capilla*:

“Quien se sienta con ganas y necesidad, puede hacerse un listado escrito como hemos dicho, donde pueda encontrar, ordenados bajo sus respectivos epígrafes y capítulos, todos los pasajes y modulaciones hermosas que le gusten o le vayan saliendo al paso”

(Mattheson, 1739, p. 123)

Como último mensaje sobre la imitación, este teórico afirma que su significado es la emulación de trabajos de otros maestros, “lo cual es muy bueno”, mientras no se caiga en el robo musical (aquí sin definir) (Mattheson, 1739, p. 331). El conocimiento del público le lleva a declarar que en toda melodía debe haber algo que sea conocido para casi todo el mundo (Mattheson, 1739, p. 140).

Los “partimenti” napolitanos

La formación de los compositores napolitanos, mencionada brevemente antes, nos ilustra de dos asuntos fundamentales en este trabajo: las técnicas que se enseñaban a los compositores europeos de la época y la importancia de la imitación en esta formación.

El caso napolitano es paradigmático. Si se escucha música de Pergolesi y de otros autores que estudiaron en Nápoles es fácil encontrarse con pasajes similares y a veces idénticos (Sanguinetti, 2015, p. 457). Lo más probable es que Pergolesi y los demás hayan usado esquemas compositivos que eran utilizados durante su aprendizaje.

Para hablar de préstamo o plagio hay que suponer la existencia de un autor que ha realizado un original. En este caso el uso de *partimenti*, que eran patrimonio común y un lenguaje compartido de todos los compositores de la época, no puede considerarse copia en ningún caso (Sanguinetti, 2015, p. 459).

La práctica del *partimento* apareció a finales del XVII y desapareció, aunque no del todo, a lo largo del XIX. En 1930 todavía en el conservatorio de Nápoles se utilizaban los *partimenti*. La “historia oficial” de la teoría de la composición, basada en los tratados alemanes y franceses, no puede explicar cómo se transmite el “oficio de compositor”. Hay una gran diferencia entre el contrapunto estricto y la composición libre. En el XVIII los compositores se referían al bajo continuo como el fundamento real del oficio del compositor. Pero el bajo continuo no era sólo un acompañamiento, era también, a través de los *partimenti*, la forma principal de transmisión del oficio de compositor (Sanguinetti, 2014, p. 3).

Los *partimenti* se convertían así en el instrumento principal de la didáctica de la composición en los conservatorios de Nápoles: estaban de moda al inicio de Settecento como ejemplo para la realización de una pieza polifónica al teclado. Los maestros enseñaban, a partir de la composición en el acto práctico de la música, las técnicas compositivas sin verbalizarlas teóricamente (como hacían los alemanes), desde la regla más simple de la octava a las más

complejas como la imitación. El contrapunto se estudiaba en paralelo, pero era la parte más especulativa y su objetivo era la precisión en la escritura, cosa que en el *partimento* no era relevante. Gaetano Greco (1657-1728) y Francesco Durante (1684-1755) fueron prolíficos autores de *partimenti*. Los *partimenti* significaban para los jóvenes músicos un ejemplo para la improvisación de composiciones completas (Sanguinetti, 2015, p. 461).

La composición sobre un determinado *partimento* es algo entre la improvisación y la interpretación. No se tiene libertad absoluta, pero no se improvisa desde cero. La libertad es grande, en todo caso, pues uno no puede interpretar un *partimento* literalmente, debe crear en la interpretación. Queda todavía un paso hasta llegar a la improvisación libre, pero no es grande. Una vez memorizados gran parte de los esquemas, el compositor recurre a ellos para crear sus propios *partimenti*. Este método pone en un grave apuro al concepto de autoría de las composiciones, pues un gran número de músicas comparten los mismos elementos iniciales (Sanguinetti, 2014, p. 5).

Como resultado, durante el XVIII un gran número de esquemas de pre-composición, a la manera de bloques de un edificio, eran usados por la mayoría de los compositores napolitanos (Sanguinetti, 2014, p. 4). Hasta tal punto, que los musicólogos deben analizar la caligrafía de las partituras para diferenciar una composición de Pergolesi de una de Durante (Sanguinetti, 2014, p. 6).

Los esquemas se utilizan por maestros de generaciones sucesivas, por lo que no se consideran "propiedad" de un autor. Los maestros napolitanos difundieron por toda Europa este sistema de enseñanza (Sanguinetti, 2015, p. 468). El sistema improvisatorio de composición a partir de ellos es muy similar al detectado en los manuscritos de Handel, donde el desarrollo de algunos fragmentos parece hecho a medida que estos se van copiando. El descubrimiento de este repertorio de bloques de pre-composición, hace repensar las nociones tradicionales de unidad orgánica y coherencia, autoría y la identidad de la "obra de arte musical" (Sanguinetti, 2014, p. 9). En el próximo apartado veremos que esto está expresado de la misma forma por Taruskin.

En el último apartado de este trabajo se tratarán algunos de los trabajos actuales acerca del sistema compositivo de Handel (apartado 2.4.). Veremos cuán similar es este sistema al uso de *partimenti* como recuerdos que se van ensamblando para construir el discurso musical, improvisando y desarrollándolo a medida que se escribe.

La formación del estilo de Handel

Independiente de todas las críticas al sistema compositivo de Handel, existe un acuerdo respecto a la existencia de un estilo propio del compositor. Sobre este estilo musical se han escrito, como en muchos otros aspectos, trabajos muy contradictorios. De sus primeros años en Berlín y Hamburgo apenas quedan composiciones que permitan estudiar su estilo inicial. Hicks sugiere que sólo dos trabajos anteriores a 1709 están claramente datados: la *Almira* de 1704 y el Trío Sonata en Sol menor op. 2, nº2, que según Jennens fue escrita con 14 años (Hicks, 1976, p. 85). Entre las características de estas obras se puede destacar el uso de retardos efectistas y una gran recurrencia de las cadencias perfectas. Podría decirse que hay todavía un sentido escaso de la forma y apenas tienen variaciones rítmicas.

En *Almira* sólo las arias largas son interesantes, el resto carece de coherencia en la progresión tonal. En sus primeras obras orquestales, como la obertura y las danzas de esta ópera, hace un gran uso de la chacona (Hicks, 1976, p. 86).

Tras llegar a Roma, en las primeras cantatas que compuso predominaba claramente el estilo aprendido en Alemania, que según Harris predominaría en su estilo a lo largo de toda su vida, y que podía apreciarse en un uso del bajo continuo muy característico del contrapunto alemán (Harris, 1980, p. 479). La más obvia característica de la música de Handel a su paso por Italia es el incremento en el uso de cromatismos para enriquecer la armonía, que antes usaba torpemente. También su original escritura para las cuerdas se aleja de lo que compuso en *Almira* (Hicks, 1976, p. 86). Su cantata *Il delirio amoroso* (1707) contiene ejemplos de estas nuevas florituras que Handel componía para el violín.

El trabajo de Handel siempre es más elaborado y estructuralmente más complejo que el de sus contemporáneos italianos, preocupados en simplificar y hacer accesibles al público los aspectos motivicos y armónicos. Su trabajo era más denso (y para la audiencia quizá más interesante) pero estilísticamente más conservador. En su uso del contrapunto se reafirma en su herencia como organista en Alemania. Y precisamente haciendo su música más interesante que sus contemporáneos italianos dejó menos margen a sus intérpretes para maniobrar y dominar los espectáculos (Taruskikn, 2005, p. 311).

A su llegada a Italia, dice Mainwaring, había algo en su forma de componer muy diferente a las costumbres italianas, hasta el punto de que los intérpretes tenían dificultades para su ejecución, como el famoso caso de Corelli en la obertura de *Il Trionfo del Tempo e del Disinganno* (Mainwaring, 1760, p. 55). “Ma, caro sassone, questa musica e nel stilo francese, di ch’io non m’intendo”, escribe Mainwaring que dijo Corelli en su lengua materna. El resultado es el aprendizaje por Handel de la forma de composición de las oberturas italianas.

Además de Corelli, la presencia de la cantante Margherita Durastanti (activa entre 1700 y 1734) en Roma fue importante para refinar sus composiciones vocales. Ya se aprecia en *Clori, Tirsi e Fileno* (1707). Algunos números de la ópera *Rodrigo* (1707) se basan en números equivalentes de *Almira*, por lo que es posible comprobar la mejor composición: mejor progreso melódico y armónico, cromatismos bien empleados (frente a la torpeza en *Almira*) o la reserva de los agudos para los momentos de clímax. Podría decirse que *La Resurrezione* (1708) es la culminación de la asimilación romana de Handel (Hicks, 1976, p. 88).

Handel nunca desdeñaba una música, así que escribió una nueva obertura para *Il Trionfo* en Re Mayor, pero la original no la descartó, porque es muy probablemente la obertura en Si menor que publicó en 1758 (Hicks, 1976, p. 87). Otro ejemplo es el uso 34 años después en su *Israel in Egypt* de 5 coros y dos dúos del gran *Magnificat* con coros dobles que escribió durante su estancia en Italia. De esta manera el compositor encontró entre los trabajos de su juventud cosas valiosas que añadir a su potente trabajo de madurez (Schoelcher, 1857, p. 24).

A cuenta de la influencia italiana en las composiciones de Handel hay ciertos desacuerdos, siendo el más argumentado el de Harris. Lo comentaremos, pero primero veremos la opinión de Mayo, que en su tesis doctoral de 1977 concuerda con Bukofzer en que la influencia de Corelli fue fundamental en la escritura instrumental y la de Alessandro Scarlatti en la vocal.

Las principales argumentaciones de Mayo son la forma de extender las líneas melódicas, la figuración vocal y el cuidado balance entre voz y continuo. Para demostrar la influencia de Scarlatti compara trabajos en los que ambos compositores han puesto música al mismo texto.

No obstante, considera que la falta de música de Handel anterior a su viaje a Italia hace difícil la comparación de su estilo anterior y posterior, por lo que habla prudentemente de “alta probabilidad” de esta influencia (Mayo, 1977, p. 77). Su argumentación gira alrededor de la comparación de obras de Handel con las de Scarlatti, Gasparini y Pollaro, llegando a la conclusión de que la solución a los problemas musicales era similar, lo que demostraba esta influencia (Mayo, 1977, p. 79). Añade Mayo que si ya había trazas de este estilo en sus obras alemanas, era debido a la influencia italiana “de segunda mano” que le llegó a través de Mattheson y Keiser en Hamburgo (Mayo, 1977, p. 80).

Harris no niega la influencia italiana en Handel, pero rechaza la principal influencia que se le achaca a Scarlatti y cree que, a lo largo de su vida, el aprendizaje alemán pesó más que el italiano. Veremos sus interesantes argumentos brevemente.

De entrada, dice que la atribución de la influencia de Scarlatti nunca ha estado adecuadamente documentada (Harris, 1980, p. 468). De hecho, no hay ninguna evidencia de contactos habituales entre los dos músicos: no existe ningún intercambio epistolar, no hay préstamos conocidos de Alessandro Scarlatti en las obras de Handel¹⁷ y ninguna de sus partituras estaban en poder de Handel, que disponía como se sabe de un fondo abundante de obras de todos los autores (Harris, 1980, p. 471). Esto, a juicio del Harris, ya cuestiona la importancia de la posible influencia de Scarlatti en Handel.

Al igual que Mayo, compara en paralelo cantatas con el mismo texto que tienen música de Scarlatti y de Handel. Sus conclusiones son que no tienen similitud alguna en los procedimientos, tanto tonales como armónicos o melódicos (Harris, 1980, p. 473). Sin embargo, advierte una clara influencia de Scarlatti en la disposición y composición de los recitativos (Harris, 1980, p. 493).

Otro argumento que la autora considera de peso es el caso de *Agrippina* (1709), puesta por otros autores como ejemplo de la italianización de Handel. Pues bien, según Harris no hay un solo préstamo en la ópera de compositores italianos. Sin embargo, tiene 6 de la *Octavia* de Keiser, 3 del *Rodrigo* del propio Handel, todavía considerada de influencia alemana, 3 de sus propias cantatas y 3 más de su *La Resurrezione*. Todas con el marchamo de origen alemán (Harris, 1980, p. 496).

Incluso en el estilo de madurez de Handel, cuando vuelve a componer oratorios, Winton Dean cuenta en los mismos 27 préstamos de 12 autores italianos y 31 préstamos de 5 autores alemanes. Los préstamos de los italianos proceden de compositores relativamente menores y todos los préstamos tienen una elaboración profunda. En cambio, los préstamos que toma de los alemanes, importantes como Keiser, Telemann, Muffat, Habermann o Kuhnau son copiados con muy pocas alteraciones, lo que indicaría la mayor similitud estilística de éstos que los italianos (Harris, 1980, p. 497).

¹⁷ El texto de Harris es anterior a las *Handel sources* de Roberts, de 1986, donde se identifican al menos cuatro óperas de Alessandro Scarlatti de las que Handel tomó préstamos. No sabemos si esto era desconocido en el año en que Harris escribió su artículo ni conocemos rectificación posterior al respecto.

De esta época de madurez, aporta la opinión de Burney sobre *Alcina*, de la que niega influencias de Vinci, Porpora o Hasse, pues las arias están escritas en tres estilos: el viejo estilo (que llama el propio de Handel), el nuevo estilo y el mixto. En Handel todo convive si funciona musicalmente. Por eso incluso en su madurez toma músicas de su época juvenil (Harris, 1980, p. 490).

Resulta interesante también, por lo que aporta en el entendimiento del estilo de Handel analizar cómo enseñaba en las pocas ocasiones en que tuvo alumnos. Alfred Mann analiza esto en un artículo, donde constata que Handel no trataba los acordes como tal simplemente, sino que el diseño melódico de cada una de las voces es lo que hace surgir la armonía (Mann, 1985, p. 247). La esencia de su instrucción es una escritura polifónica que, a pesar de la simplicidad de diseño, mantiene una lógica melódica en las cuatro voces (Mann, 1985, p. 248).

2.2.3. La imitación en la música

Iniciamos este apartado con el que consideramos un buen resumen de Richard Taruskin sobre las discusiones que han tenido lugar acerca de la frecuencia de la toma de préstamos por Handel:

Acusar a Handel o cualquiera de sus contemporáneos de plagiar, según argumentan, es invocar la noción romántica de “genio original” en un momento en que “tomar prestado”, especialmente ideas individuales, era una práctica común a la que nadie renunciaba (como John H. Roberts, uno de los más capacitados “fiscales” de Handel, ha argumentado en su defensa). Yendo todavía más lejos, algunos defensores de Handel han considerado que sus préstamos han sido a su modo una buena acción. “Si tomaba prestado”, escribió Donald J. Grout parafraseando al contemporáneo de Handel Johann Mattheson, “generalmente lo devolvía con interés, pues vestía el material prestado con nueva belleza y lo preservaba para las generaciones posteriores que, de otra forma, a duras penas habrían conocido de su existencia”. Comparar las camufladas reescrituras de Handel con sus casi siempre indistinguibles originales puede arrojar dudas sobre la importancia de la *inventio* (como los contemporáneos de Handel llamaban a la facilidad de imaginar nuevos temas) en el esquema de los valores musicales de la época y nos obliga a preguntarnos si es ahí donde la verdadera “originalidad” residía. Roberts ha demostrado que lo que nosotros llamamos plagio era también considerado tal en tiempos de Handel y que, aunque extendido, “habitualmente era totalmente censurado”. Es el motivo habitual de censura a Handel.

(Taruskin, 2005, p. 328)

Es preciso, una vez más, situarse como espectador de la época para poder valorar cómo los préstamos de Handel eran vistos en su momento. Aquí los conceptos artísticos de imitación frente a originalidad, de artista artesano frente a genio e incluso de arte público frente a propiedad intelectual juegan un papel importante, y los abordaremos brevemente.

Como dice Zimmerman (1966), en el siglo XVI nadie censuraría el uso de melodías iguales por dos o más compositores. Eran habituales tipos de préstamos como el *cantus firmus*, la paráfrasis, el contrafactum, las variaciones y, especialmente, las parodias. Todos basados en

músicas preexistentes y no es que no fuera permisible su uso: era recomendable. Estos procedimientos continuaron durante la época Barroca (Zimmerman, 1966, p. 483).

La idea de originalidad no existía durante los siglos de desarrollo de la cultura occidental, como nos dice Buelow (1988). La imitación (*imitatio*, usa el autor) procede de los clásicos, desde Aristóteles, Cicerón o Quintiliano, a los que se añade Longino en su escrito *Sobre lo sublime* (Buelow, 1988, p. 119).

De hecho, la imitación para los romanos no era sólo una praxis observable en los textos, sino una actividad educativa de las más importantes (Balbo, 2020, p. 16). En el siglo I Quintiliano afirma que debe ser una regla universal desear copiar lo que aprobamos en otros (citado en Zimmerman, 1966, p. 492). He aquí uno de los argumentos de los críticos en favor de Handel, como ya avanzaba Mattheson y refrendan en la actualidad Harris o Hicks, nombrados anteriormente.

Respecto a la significación de la *inventio*, citada en el texto de Taruskin, se enmarca en la descripción que en el barroco se hacía de la música y las artes visuales como saberes populares retóricos. En ese sentido, *inventio* consiste en la decisión sobre el contenido del discurso, los argumentos y la evidencia a presentar, los temas a abarcar y las tácticas y estrategias a emplear (Hill, J.W., 2005, p. 31). Esta invención retórica se basa en los tópicos (*topoi*), estructuras convencionales dentro de las cuales se moldeaba el contenido. Para el compositor, la invención significaba decidir sobre las intenciones, rasgos y motivos básicos de una obra antes de planificar su forma y componer. El esquema breve de esta disposición es el *exordium* (introducción), *narratio* (narración, construcción de la tensión), *confirmatio* (cambio de la buena o mala fortuna) y *peroratio* (conclusión) (Hill, J.W., 2005, p. 32). En la parte final (apartado 2.4.) veremos cómo aplica estos conceptos Skezer-Madden al análisis de los préstamos de Handel.

Sanguinetti aporta otra visión, en su comparación de la música con la oratoria. Para él la *inventio* sería la elección del partimento, pues no en vano su etimología es “descubrimiento”. El mismo Mattheson no considera al bajo una parte de la *inventio*, sino al proceso de elaboración de ideas motílicas (Sanguinetti, 2014, p. 9).

Roberts cita a Johann David Heinichen (1683-1729), que vivió en Italia entre 1710 y 1716, y contaba que muchos jóvenes músicos acostumbran a decir: “bisogna farsi idea”, y con ello “corrían a buscar las mejores músicas de otros compositores para incluirlas en las propias, prácticamente sin cambios”. Quantz en 1752 dice algo parecido: los jóvenes compositores italianos se imitan entre sí y presentan música de otros como propia (Roberts, 1985, p. 86). El propio Vivaldi fue famoso por sus *pasticcis*, en que mezclaba músicas propias con las de otros compositores y los publicaba con su nombre exclusivamente.

Burkholder divide los tipos de préstamos musicales en la época barroca en tres tipologías: uso de bajos o armonías estandarizadas, géneros basados en la imitación, como variaciones, adaptaciones corales, misas con órgano, etc. y la recomposición de música existente para un nuevo propósito (Burkholder, 2001, p. 32)

La clasificación de Carroll es más radical: los préstamos musicales en la época barroca eran frecuentes en tres áreas: los de música propia, los de música ajena “de forma civilizada” y los robos (Carroll, 1978, p. 12). En el capítulo de préstamos “socialmente aceptables” incluye las variaciones sobre un tema de alguien mencionado en el título y el uso de música de otros como homenaje a ellos o en forma burlesca pero donde, sobre todo, la audiencia reconoce el origen de la música (Carroll, 1978, p. 13).

Bach, por ejemplo, tomó numerosos préstamos, pero nunca ha generado polémica como el caso de Handel por su uso limitado a su iglesia y escuela. Ya hemos recordado su copia y transcripción de obras de Vivaldi, por ejemplo. Por su parte, Handel nunca fue discutido por sus contemporáneos (Carroll, 1978, p. 15).

John Douglas fue tutor del hijo del Marqués de Bath y después obispo de Salisbury. Él fue quien descubrió las falsificaciones de Lauder en el caso de Milton antes descrito (apartado 2.1.1.). En su escrito incluye argumentos a favor de la imitación: “si su ‘toque’ convierte el metal básico en Moneda Esterlina”. Buelow se pregunta si Handel conocería la defensa que Douglas hizo de Milton (Buelow, 1988, p. 122).

Mainwaring dice que los maestros se distinguen en dos clases, según su mérito principal sea la invención o el gusto (Mainwaring, 1760, p. 161). Da a entender que la imitación con gusto es una técnica tan válida como la invención pura: “Los que tienen gusto, o una maravillosa capacidad de discernir las mínimas circunstancias que son apreciadas, brillarán y mejorarán las invenciones de otros” (Mainwaring, 1760, p. 162). Prevost opinaba que los préstamos honraban a los compositores originales, mientras que los alemanes eran menos comprensivos, aunque no veían las prácticas como atroces, sobre todo cuando el préstamo era creativo (Hicks, 2001, p. 31).

En 1759, año de la muerte de Handel, Edward Young da a la imprenta su *Conjectures on Original Composition in a letter to the author of Sir Charles Grandison*. La obra trata fundamentalmente la originalidad en literatura. En sus consideraciones previas aborda el contexto histórico de la imitación y la originalidad. Afirma que los clásicos griegos y latinos eran todos imitadores, pero que tienen nuestra aprobación dado que los originales no son reales, sino accidentales: los trabajos que imitan, salvo alguna excepción, los hemos perdido. Como concluye: “Ante la muerte del padre, son legítimos herederos” (Young, 1759, p. 15).

Young argumenta a favor de la preeminencia de la originalidad frente a la imitación, pero también aprueba la imitación de los autores antiguos, aunque no de sus obras. Es decir, cree que el artista debe ponerse en el lugar de Homero y usar sus métodos para escribir, pero no imitar su *Iliada*. Concluye esta argumentación aseverando que “cuanto menos imitemos (*imitate* usa el autor) a los antiguos, más nos pareceremos a ellos” (Young, 1759, p. 21).

Si hubiera que fijar un momento crucial que fuera el punto de inflexión en cuanto al paso de la preeminencia de la imitación a la originalidad en las artes, podríamos considerar la obra de Young como tal.

Todavía en 1919, von Sternberg asegura que la técnica de remodelación es una de las formas más poderosas de expresión dramática en la ópera y la sinfonía (von Sternberg, 1919, p. 391).

Alega que cualquier novato, con técnicas de armonización y contrapunto, puede copiar páginas enteras de música y disfrazarlo de forma que sea imposible reconocer el fraude (von Sternberg, 1919, p. 390). Cita también a Horace Trauble (1858-1919), que dice que alguna música viene de la naturaleza y la vida, y alguna otra de otras músicas (von Sternberg, 1919, p. 394). Opina que, si alguien tiene una buena idea, pero no sabe desarrollarla, no hay razón para que otro compositor no haga con ella lo que le es imposible al primero (von Sternberg, 1919, p. 395). Scott recuerda que el mayor genio es el más endeudado, aunque recuerda que muchos endeudados carecen absolutamente de genio (Scott, 1927, p. 498).

Paralelismo entre otras artes y la música

En lo que respecta a las artes plásticas, encontramos reflexiones análogas. Dice Baldinucci en 1681 que “se siente entre la gente murmullos en contra de las copias”, pero a continuación las reconoce de “mucha utilidad y necesarias” y es práctica consolidada y buscada por los coleccionistas (Acanfora, 2020, p. 168). Numerosas fuentes de la época citadas por Mazzarelli y García Cueto (2020) ratifican estas ideas: “la imitación de los maestros debe hacerse con buen juicio, de forma que se imiten las partes bellas” (Dolce en 1557), “la imitación loable no es nunca un robo” (Bellori en 1672).

El sentido devaluador de “copia” no es primario ni automático en este contexto. No hace mucho tiempo, ya en el siglo XX, Luciano Canfora (1942) eleva a algunos copistas a la categoría de “autores” (Balbo, 2020, p. 17).

En el caso de la pintura, la copia fue muy valorada en la antigüedad y es experiencia imprescindible en el estudio de los maestros. Los coleccionistas ejercen una demanda creciente a partir del XVII, por un lado, de viejos maestros y, por otro, de autores actuales apreciados. A falta de originales, copias, réplicas y, en última instancia, falsificaciones son aceptables (Acanfora, 2020, p. 167). En la pintura se apreciaba primeramente la técnica de realización y después la calidad del copista que “si es excelente tanto mejor hará la copia... y tal vez superará al original” (Iustiniani, 1620-1630, citado por Mazzarelli y García Cueto, 2020, p. 240). Es un paralelo preciso de la valoración de la técnica compositiva y la calidad de Handel independientemente del origen de sus ideas musicales.

Esta alta demanda de arte es comparable a la alta demanda de óperas en los tiempos empresariales de Handel, cuando componía en el periodo de verano dos óperas nuevas para la siguiente temporada. He aquí otro de los razonamientos de por qué Handel necesitaba copiar: la presión de los plazos de composición.

Si en pintura la copia era el método de aprendizaje y una de las actividades habituales de los artistas, en literatura del XVII se genera un modelo de trabajo que tiene su paralelismo con los métodos de los maestros de música, que hemos visto anteriormente en el caso de los *partimenti* napolitanos.

La utilización del préstamo en literatura era variada: paráfrasis y modernización del modelo, cita explícita, traducción de originales alterando el significado del escrito o libre imitación de fuentes no explicitadas pero que se espera que los lectores identifiquen (Buelow, 1988, p. 120). En Francia o Inglaterra a finales del XVII autores como Boileau, Rapin, Dryden o Swift reconocían el valor de los modelos antiguos en el proceso de invención. Ya en el XVIII Reynolds

decía que poetas o escritores en vano pueden inventar, ya que “nada sale de la nada” (Winemiller, 1997, p. 448).

Nos informa Alberto Blecua que desde el Renacimiento hay un uso continuo de algunos textos literarios, especialmente la poesía. Ésta era utilizada como bien mostrenco al que los poetas de cualquier categoría podían acceder para refundir textos con total libertad (Blecua, 2006, p. 57-67). Un ejemplo lo da Antonio Alatorre con el soneto "Con tiempo ...", de López de Úbeda (1560-1606), que acabó por convertirse en un bien mostrenco que muchos poetas usaron como base de sus composiciones (Alatorre, 2009, p. 54).

Estos métodos se asemejan a los que Handel utiliza en sus libretos, pues procedían de representaciones a las que había asistido o autores a los que había conocido en persona (Strohm, 1985, p. 120). Handel, como todos los compositores de ópera de la época, somete a los textos a un tratamiento similar al que hace con las músicas prestadas: todos los variados procedimientos de “parodia” se observan igual en la elaboración de los textos operísticos (Strohm, 1985, p. 121). Un ejemplo es el libreto de Nicola Haym para *Ottone* (1723), adaptado del *Teofane* de Lotti (1719), con libreto de Pallavicino (McLauchlan, 1997, p. 349). Handel habría asistido a una de las representaciones en Dresde en 1719. Puesto que utilizó algunas de las arias de Lotti en su *pasticcio Elpidia*, en 1725, es fácil concluir que Handel tenía en su posesión la partitura de la ópera de Lotti (McLauchlan, 1997, p. 365). Curiosamente, esta reutilización de textos para sus libretos, paralelo al uso de músicas, nunca ha sido objeto de críticas, pues era el sistema habitual en la ópera.

Polyantheas y otros repertorios

Centrémonos por un momento en la literatura y veamos un sistema en todo paralelo al recomendado por Mattheson en música. Hacia el siglo XVI y durante el XVII se disponía en literatura y oratoria de un método para sacar provecho de lo leído de los antiguos: todo lo digno de ser tenido en cuenta se anotaba (López, 1990, p. 61). Estas anotaciones iban formando un ajuar o *thesaurus*, del que el humanista echaba mano cuando precisaba de argumentos de autoridad o métodos de invención oratoria. Estos escritos se mostraban a amigos y se intercambiaban, por lo que se llegaban a usar citas “de segunda mano” no leídas en el original por el usuario.

La posterior expansión de la imprenta propició la edición de libros de citas utilizados por quienes no tenían acceso a los clásicos o simplemente no dominaban el latín. Los usuarios de estos repertorios, llamados *polyantheas*, eran escritores, polígrafos, predicadores y hombres cultos o curiosos que querían demostrar su saber. Cada vez se acudía menos a las fuentes y más a estas *polyantheas* (López, 1990, p. 63). Se intentaba demostrar así una erudición que no procedía de la lectura directa de los clásicos, con el consiguiente peligro no solo de la descontextualización, sino de la atribución errónea de las citas.

La práctica, no obstante, era recomendada siempre que se utilizaran los mejores repertorios o, como los llamaba el jesuita Caussin en 1619, fuentes de *inventio* (López, 2000, p. 193). La organización de estos repertorios iba desde epígrafes generales de donde extraer materia hasta citas de cada tema para apuntalar el discurso, ornarlo y dotarlo de la autoridad precisa (López, 2000, p. 197).

La formación y la forma de trabajo de los músicos en el siglo XVIII tiene un claro paralelismo con estas técnicas de trabajo. Ya hemos adelantado el consejo de Mattheson respecto a llevar un listado de ideas musicales. Parecía conocer perfectamente el paralelo literario.

Handel utilizaba este método, pues conservaba manuscritos en los que transcribía fragmentos musicales u obras completas que planeaba utilizar (Murray, N., 2009, p. 23). Hacía borradores de sus ideas, generalmente breves, e incluyen sus notas manuscritas de extractos de trabajos de otros compositores. La brevedad de los borradores sugiere que después Handel componía el desarrollo directamente en la partitura final (Hurle, 1997, p. 128).

Avanzamos, al explicar los *partimenti* en la educación musical napolitana, el paralelismo que encontrábamos con el método compositivo de Handel. El sistema mencionado en el párrafo anterior nos acerca a esta idea de técnica compositiva. Lo ratificaremos con algunos hallazgos de la musicología reciente en la parte final de este trabajo.

2.2.4. La primacía de la originalidad

En música, en el periodo llamado Barroco y en nuestra era, los conceptos de “invención” e “imitación” eran muy diferentes. Los grandes compositores no desdeñaban adornar con sus notas la música de colegas, al igual que Nicias en el siglo IV a.C. pintó con su brocha las estatuas de Praxiteles (Lang, 1966, p. 562). En tiempos de Handel la categoría artística dependía más de la productividad y las habilidades profesionales que de la originalidad del material utilizado (Lang, 1966, p. 564).

El concepto de originalidad rara vez se encuentra en los escritos alemanes antes de los años finales del Barroco (Buelow, 1985, p. 62). A principios del siglo XVIII los préstamos no sólo eran aceptables, sino que eran el método preferido de composición (Winemiller, 1997, p. 447).

Opina Nina Murray que, a causa de un excesivo y pobremente tratado uso de préstamos en música y literatura, la Inglaterra del XVIII comenzó a favorecer la originalidad en detrimento de la imitación como signo de calidad, proceso que se inicia en el XVI y se completa a mediados del XVIII (Murray, N., 2009, p. 13). En este sentido, Buelow añade que las discusiones sobre la originalidad de la época deben tener un espacio propio en el caso de la música, pues ésta es siempre ignorada en los debates del XVIII (Buelow, 1988, p. 125).

La “originalidad” y el culto que conlleva es un concepto romántico que supone que el trabajo de un compositor debe ser totalmente novedoso para poder ser considerado la obra de un genio¹⁸ (Hurley, 1997, p. 126). Define Buelow el credo de la originalidad en dos artículos de fe: el presente no debe ser servil con el pasado y ninguna imitación, por buena que sea, puede alcanzar las cimas del original imitado (Buelow, 1988, p. 123). Pero surgen posibles preguntas: la transformación de material existente ¿es un acto de originalidad o es simplemente una sustitución de la invención? (Winemiller, 1997, p. 446).

Relacionado con la anterior pregunta, cuenta Lang (1966) que los más ambiciosos musicógrafos entienden la originalidad como el resultado de una ecuación en que se restan de la obra de un compositor todas las influencias externas. Esto genera cifras ínfimas. Este tipo de

¹⁸ El término “Genie” en la primera edición (1751) de la *Encyclopedie Française*, es definido solamente como inspiración artística, no como referencia a una persona o artista.

crítico rechaza toda toma de material de otros compositores en algunas tendencias de la música moderna. Lo rechaza Lang y aduce: la vieja máxima de “no hay nada nuevo bajo el sol” es aplicable a la música. La música es algo más que matemáticas (Lang, 1966, p. 563).

El vuelco hacia la originalidad del XVIII coincide con un momento importante en la historia de la palabra “genio”¹⁹, según el *Oxford English Dictionary* (citado por Jonathan Bate, 1989, p. 76). En Inglaterra se atribuía hacía años esta condición a Shakespeare y opina Bate que fue a partir del culto al escritor cuando se desarrolló el concepto de genio. Menciona a Joseph Addison (1672-1719), fundador de *The Spectator*, que atribuye al escritor la unión de genio y originalidad. Por su parte John Dryden (1630-1700) dice que la de Shakespeare es “la forma de escribir de las hadas”: con invención e imaginación, no como observación de la naturaleza.

Las teorías de Addison reviven hacia 1740 de la mano de Mark Akenside (1721-1770) en *The pleasures of imagination*, donde llama a Shakespeare “el hijo de la imaginación” (the child of fancy), en un remedo de John Milton (1608-1674) que en *L’Allegro* (1640) lo había llamado “fancy’s child”²⁰ (Bate, J., 1989, p. 83).

Ya cerca del siglo XX, John Ruskin (1819-1900) dice que la originalidad no reside en la novedad, sino en lo genuino (von Sternberg, 1919, p. 391). También Mason afirma, en 1993, que la categoría de genio, junto a sublime y originalidad, surgieron durante el siglo XVIII (Parker, 2005, p. 41).

2.2.5. Plagio y legalidad

En el camino desde la imitación a la originalidad, hay un aspecto que no hay que olvidar: el económico. A medida que la edición musical comienza a ser rentable, el concepto de propiedad intelectual y derechos de edición evoluciona hacia el nuevo concepto de *copyright* que, aunque en la música se aplicó tardíamente, venía de una larga evolución.

David Hunter considera que son tres las condiciones necesarias que hicieron del *copyright* un problema político y legal: la existencia de la imprenta, la aceptación del derecho de propiedad y el surgimiento de la burguesía (Hunter, 1989, p. 269). Es decir, la capacidad de difusión generalizada, el reconocimiento de la originalidad y la existencia de una creciente demanda.

Aunque el derecho de propiedad intelectual no es un argumento a lo largo de la vida de Handel y los problemas de *copyright* no le afectaron por su elevado rango en la sociedad, es evidente que la evolución a lo largo del XVIII de los derechos de propiedad influyeron posteriormente en la percepción del sistema compositivo de Handel como inapropiado.

A finales del XVI un editor podía solicitar el derecho de imprimir un libro en Inglaterra ante la Stationer’s Company, que en 1557 había obtenido una cédula real y tuvo de hecho el monopolio de la industria editorial hasta la sanción del Estatuto de la Reina Ana (Anne’s Act, 1709). Este permiso daba derecho a la impresión de un libro, pero no protegía al creador. En

¹⁹ “Natural ability or capacity; quality of mind; attributes which suit a person for his or her peculiar work. Also: an instance of this”. El *OED* comenzó a publicarse en 1884. Primera aparición de esta forma se encuentra citada en Milton (1649).

²⁰ Versos a los que cien años después precisamente Handel puso música y estrenó en 1740, con una selección de los versos de Milton y otros añadidos por Jennens (*L’Allegro, il Pensieroso ed il Moderato*)

cuanto a la impresión musical, tenía poco efecto por dos razones: la escasa demanda hacía muy cara la edición y, en segundo lugar, la influencia religiosa, pues lo único rentable eran las ediciones de la Biblia y los Libros de Oraciones. Solo a finales del XVII comenzó a ser rentable la edición musical sin autorización (Hunter, 1989, p. 270).

En otros países, como los estados del Sacro Imperio y España, hacia 1600 se concedían privilegios para la impresión de música, bien al autor o al librero. Estos derechos suponían la exclusividad de editar determinada música durante un periodo, generalmente de diez años. Se adoptaban medidas para su cumplimiento, como la confiscación de copias ilegales y multas para los incumplimientos (Rose, 2016, p. 1 y Pedraza, Clemente y Reyes, 2003, p. 228). En el caso de España existía además del privilegio la licencia, que concedía directamente el monarca y por lo general no tenía límite de tiempo (Pedraza, Clemente y Reyes, 2003, p. 233). Los diferentes territorios que en el siglo XVI constituían lo que hoy es España tenían diferentes responsables de conceder los privilegios. Así, en Castilla los daba el presidente del Consejo de Castilla (Pedraza, Clemente y Reyes, 2003, p. 245). En Navarra era el Virrey quien autorizaba, pero a partir de 1560 era el Consejo Real de Navarra. En Aragón no hay límite en la edición hasta las Cortes de Tarazona de 1592. En Cataluña se establece la censura previa del Virrey en 1573. En Valencia, por fin, los otorgaban inicialmente los Jurados de Valencia, desde 1580 los virreyes y después los ficales de la Audiencia (Pedraza, Clemente y Reyes, 2003, p. 246). Todo ello termina con la imposición por Felipe V de la legislación castellana en la Corona de Aragón, en 1716. Carlos III modificaría las leyes del libro en 1762, suprimiendo las tasas que se pagaban y prohibiendo los privilegios a todos los que no fueran autores (Pedraza, Clemente y Reyes, 2003, p. 245).

En cualquier caso, hasta finales del XVIII la relación entre compositor y editor se limitaba a la venta del manuscrito. Los beneficios de la edición eran para el editor y los librerías (Hunter, 1989, p. 271).

A principios del XVIII la concepción de autoría se fue reflejando gradualmente en las leyes de Inglaterra (ya comentada arriba), Francia y Alemania. Se basan en el concepto de John Locke (1632-1704) de propiedad intelectual, que supone que la propiedad puede crearse por trabajo mental además del físico (Winemiller, 1997, p. 445). De ahí poco a poco se avanza hasta la expresión de Young en 1759 que, como se ha visto a propósito de su obra *Conjectures on original composition*, asigna el valor estético a la originalidad y a la individualidad.

El mencionado Estatuto de la Reina Ana, de 1709, una de las primeras leyes de *copyright* en Europa, estaba pensada para la protección de la literatura (Murray, N, 2009, p. 18). Poco interés tenía inicialmente su aplicación a la música, para cuya impresión también en Inglaterra había un sistema de privilegios reales, poco utilizado entre 1710 y 1770 por su complejidad (Hunter, 1989, p. 277). Solo J. Ch. Bach, Abel, Handel y pocos más lo utilizaron. No tenía mucho sentido en un mercado donde la demanda musical se restringía a la novedad, con poco interés hacia los clásicos, por el momento y a inicios del XVIII, inexistentes (Hunter, 1989, p. 276).

Como apunta Taylor, el hecho de publicar o no afecta sobremanera a la actitud de un compositor hacia sus trabajos y su libertad de reutilizar músicas anteriores (Taylor, 1906, p. 165).

Antes de llegar al establecimiento definitivo en 1777 del derecho de propiedad de las obras musicales, es conveniente recordar que el plagio y las copias de originales ya eran causa de discusiones y censuras. Basten dos ejemplos de esa época, que se unen al caso ya comentado de Lauder y Milton.

Johann D. Heinichen (1683-1729), en *Der General-Bass in der Composition*, de 1728, sugiere que, en Alemania, y quizá en otros países, los compositores de ópera habían aprendido a temer el ataque del público si éste detectaba la más mínima alusión musical (citado en Roberts, 1987, p. 149).

Más concreto y significativo es el caso de Giovanni Bononcini (1670-1747) en Inglaterra en 1731. En aquel momento era miembro de la *Academy of Ancient Music*. Durante un concierto organizado por Bernard Gaes, maestro de los niños de la Capilla Real, se interpretó un madrigal titulado *In una siepe ombrosa*, de Antonio Lotti (1667-1740). Bononcini reclamó que la composición de ese madrigal era suya. Desde la *Academy* se hizo llegar una carta a Lotti con las acusaciones de plagio. Lotti respondió dando pruebas de que dicho madrigal lo había interpretado en Hamburgo años atrás, donde a la sazón estaba Bononcini, y lo había publicado antes que él lo hiciera en Inglaterra. El caso dejó a Bononcini desacreditado e influyó en su decisión de abandonar la Academia e Inglaterra (Hogwood, 1985, p. 92). El caso es oscuro, pues Bononcini era tenido en gran aprecio en la sociedad londinense desde el temprano estreno de su *Camilla* en 1706 (Lindgren, 1974, p. 168). La reclamación de Bononcini sobre la autoría del madrigal es dudosa pues, así como hay constancia escrita de las reclamaciones de la Academia a Lotti y de las respuestas de éste, no existe un solo documento de Bononcini reclamando dicha autoría (Lindgren, 1974, p. 428). Más parece, según Lindgren, un proceso de descrédito organizado por los enemigos del compositor.

Puede con esto verse que, aunque no hubiera una legislación que protegiera la composición, las costumbres parecían ir ya en ese sentido. No deja de sorprender en este ámbito lo que aducía Seiffert respecto a la falta de acusaciones en vida contra Handel, habiendo tenido tantos detractores y oponentes, como hemos comentado con anterioridad.

Entramos en la edad mercantilista en que la edición se convirtió en un problema económico (Zimmerman, 1966, p. 484), pues la formación de la clase burguesa a lo largo del XVIII incrementó suficientemente la demanda de publicaciones musicales (Hunter, 1989, p. 272). Los compositores veían cómo se hacían ediciones sin autorización impunemente hasta que, como consecuencia de las disputas de C.F. Abel (1723-1787) en 1769 y, sobre todo J.C. Bach (1735-1782) en 1773, que se resolvió en 1777, se aceptó que la música estuviera también protegida por el Estatuto de la Reina Ana (Hunter, 1989, p. 274).

Todos estos desarrollos son los que en el XIX llevan al reconocimiento social de la creación artística y su derecho a la recompensa económica (Hunter, 1989, p. 281). De ahí los primeros escritos acerca de plagio, como el ya mencionado de Horncastle en 1822, "Plagiarism".

Queda por dilucidar qué es plagio desde la nueva concepción. El mismo Horncastle propone una definición: "el plagio se puede considerar una felonía si se toman pasajes completos, sujetos de fugas y otras partes importantes de una composición. Los pequeños robos son

pasajes que, por su brevedad o falta de interés, o porque se han vestido de armonías variadas por el adaptador, merecen un castigo mucho menor” (Horncastle, 1822, p. 142).

Hoy día hay conceptos más definidos. Andrea Balbo cita a McGill: “por plagio se entiende el uso culpable de textos anteriores, descrito como robo, en el que una persona gana falso crédito presentando el trabajo de otros como propio” (Balbo, 2020, p. 18). Es, pues, la intencionalidad del copista, no la copia en sí, lo que es censurable. De opinión contraria era Samuel Butler (1835-1902), quien opinaba que los compositores tienen perfecto derecho a tomar lo necesario de sus predecesores sin explicitarlo o reconocerlo (Scott, 1927, p. 501).

Como apunta Nina Murray, el descubrimiento en el XVIII de escándalos literarios y musicales, de los que son ejemplos los anteriormente mencionado de Lauder contra Milton y de Bononcini contra Lotti, hizo que el significado de “imitación” se deslizara paulatinamente desde “a la manera de” hasta “copia”. Y de ahí a “falsificación” o “remedo” y, en definitiva, a “plagio” (Murray, N, 2009, p. 21).

Terminaremos este apartado con la reflexión sobre el tema que hace Rosen, una parte de la cual encabeza este trabajo: “La influencia de un artista en otro puede tomar diferentes formas, hasta la profunda e invisible de la inspiración sin copia. El plagio tiene interés para la ética y la ley, pero ninguno para la crítica. Es el proceso de transformación el que ofrece dificultades en el estudio. El plagio supone dos trabajos en los que algunas partes son idénticas, partes demasiado extensas como para ser fortuitas. Pero si hay transformación, se borra la evidencia de la identidad inicial y el trabajo parece completamente original” (Rosen, 1980, p. 88).

2.3. ¿En qué obras de Handel hay préstamos?

Antes de adentrarnos en ejemplos de préstamos, habría que aclarar a qué se ha llamado a lo largo de los años “préstamo” por medio de unos ejemplos. En la literatura que hemos consultado hay numerosas ilustraciones de tomas de préstamos con sus elaboraciones. Mostramos tres, que se corresponden de forma muy genérica a la categorización que algunos hacen de los préstamos y que veremos en el apartado final.

En el primer ejemplo, Taylor nos muestra una comparación entre una marcha de *Joshua*, de Handel, y un rigodón de Muffat (fig. 1). Puede comprobarse cómo, en este caso, Handel toma la música de Muffat prácticamente nota por nota en las voces extremas, añadiendo una cuarta voz a las tres que figuran en la partitura original.

The image displays a musical score comparison between two pieces. The top system is labeled 'Handel. March in Joshua.' and the bottom system is labeled 'Muffat. Rigaudon. p. 14. (Transposed a Tone up.)'. Both systems consist of two staves (treble and bass clef). Vertical dotted lines connect corresponding notes between the two systems, illustrating the note-for-note borrowing. The Handel system has four staves in total, while the Muffat system has two. The key signature for both is one sharp (F#), and the time signature is common time (C).

Fig. 1. Comparación de la marcha de *Joshua* con el rigodón de Muffat (Taylor, 1906, p. 12)

En la Fig.2 ya hay ligeras diferencias en la composición final. Taylor nos muestra cómo Handel hace pequeños cambios a una música, según él mejorando considerablemente el pequeño preludio, en este caso de una misa de Habermann (1706-1783), adaptado a las necesidades de su *Jephta*. En este caso, elimina dos compases (3 y 4), para continuar sin el pequeño desarrollo que Habermann introduce, haciendo un uso parcial de la música original. Es similar a lo que algunos llaman “composición en bloques”, que veremos en la parte final de este trabajo.

Instrumental Introduction to the Song "Hide thou thy hated beams" (*Jephtha*.)

HABERMANN. *Mass IV*. Introduction to the Bass Solo "Domine Deus."

Fig. 2. Comparación de la introducción a "Hide Thou thy hated beams", de *Jephtha*, con la introducción de "Domine Deus", de la *Misa IV* de Habermann (Taylor, 1906, p. 25)

Por último, Fiona McLauchlan, F. (1997), nos muestra un ejemplo (Fig. 3) en el que Handel toma solamente un pequeño motivo musical de una aria de *Teofane*, de Lotti, que en *Ottone*, de Handel canta con un texto similar Gismonda. En este caso un sólo compás del *ritornello* de Lotti se usa en el inicio del aria de Gismonda y después lo canta la voz al inicio del aria (sobre la palabra "trema") con modificaciones adicionales más importantes. El préstamo original en este caso queda diluido en la composición casi original de Handel. Incluso podría discutirse si se trata de un préstamo realmente, aunque el descenso de 5ª seguido de un ascenso de 6ª menor tiene una gran personalidad. En todo caso, es útil para ilustrar esta toma de préstamos con una elaboración muy novedosa, hasta llegar en la práctica a una música totalmente nueva.

Lotti

Musical score for Lotti's ritornello, measures 7-8. The score is in 3/8 time and B-flat major. The first staff is for Violins 1 and 2 (Vn. 1, 2) and the second staff is for Bassoon (B.c.). The melody in the first staff starts with a quarter note G4, followed by quarter notes A4, Bb4, and A4, then a quarter rest, and finally a quarter note G#4. The bassoon part consists of quarter notes G2, A2, and Bb2, followed by a quarter rest.

Handel

Musical score for Handel's *Ottone*, measures 1-2. The score is in 3/8 time and B-flat major. The first staff is for Violins 1 and 2 (Vn. 1, 2) and the second staff is for Bassoon (B.c.). The melody in the first staff starts with a quarter note G4, followed by quarter notes A4, Bb4, and A4, then a quarter rest, and finally a quarter note G#4. The bassoon part consists of quarter notes G2, A2, and Bb2, followed by a quarter rest.

Musical score for Handel's *Ottone*, measures 17-18. The score is in 3/8 time and B-flat major. The first staff is for Violin 1 (Vn. 1) and the second staff is for GISMONDA. The third staff is for Bassoon (B.c.). The melody in the first staff starts with a quarter note G4, followed by quarter notes A4, Bb4, and A4, then a quarter rest, and finally a quarter note G#4. The GISMONDA part consists of quarter notes G4, A4, Bb4, and A4, then a quarter rest, and finally a quarter note G#4. The bassoon part consists of quarter notes G2, A2, and Bb2, followed by a quarter rest. The lyrics are: Tre-ma, tre-ma ti-ran-no, tre-ma ti-ran-no an - cor.

Fig. 3 Comparación de un compás del *ritornello* de Lotti con el inicio del aria y la entrada de la voz de Gismonda, en *Ottone*, de Handel (McLaughlan 1997,, p. 367)

Todos estos ejemplos recorren tipos habituales de las modificaciones que Handel hace a sus préstamos: desde citas casi literales hasta la toma de pequeñas células melódicas para transformarlos en nuevas composiciones.

Veamos ahora, sin intención de hacer una relación exhaustiva (la relación crecerá a medida que se hagan nuevas investigaciones) algunas de los préstamos citados en la bibliografía consultada. El objetivo de este apartado es ilustrar hasta qué punto la utilización de préstamos musicales de otros autores fue constante a lo largo de la vida de Handel, con casos en los que es difícil discernir qué es propio y qué prestado. Es una parte de la investigación sobre Handel donde se ha profundizado mucho, especialmente desde inicios del siglo XX. Con su importancia, no deja de ser una relación que, una vez eliminadas las consideraciones morales, debe servir de base para la investigación de con qué criterios Handel elegía la música que tomaba prestada, cómo la modificaba y utilizaba en las músicas propias. Estas líneas de investigación, que abarcamos en el último apartado, son novedosas y todavía deben desarrollarse.

No todos los préstamos encontrados, reiteramos, tienen la unanimidad de los críticos respecto a esta categoría. Por ejemplo, un *Gloria* de sus primeros tiempos es considerado prestado por

Hicks, pero original por Marx. Éste se basa en que utiliza el material en composiciones posteriores (Barnett, 2006, p. 75).

Para empezar en orden cronológico, cuando se han publicado las composiciones de Zachow, se ha comprobado que Handel no utilizó ninguna a lo largo de su vida, si bien es cierto que las melodías del maestro están consideradas como muy sencillas, poco elaboradas, comunes (Taylor, 1906, p. 166).

Uno de los primeros trabajos de Handel, la sonata nº2, opus 2, contiene ya préstamos de las óperas de Bononcini *Céfalo y Polifemo* (Hicks, 2001, p. 2).

En *La Resurrezione* (1708) un aria proviene de la ópera de Keiser *Nebucadnezar* (1704). El mismo motivo inicial se encuentra en el aria “Chi gia fu del biondo crine consigliere” de *Il trionfo del tempo e del disinganno*, y en otra de *Agrippina*, pero el motivo está reutilizado de forma muy diferente en ambas (Buelow, 1986, p. 252).

Parece que Handel estaba impresionado con la capacidad de Keiser de expresar líricamente las tiernas escenas pastorales y la sensualidad, incluso erotismo, de sus melodías. El *Croesus* de Keiser proveyó a Handel con infinidad de modelos (Lang, 1966, p. 37). Keiser, por su parte, estaba celoso del éxito de Handel (según Chrysander, que lo consideraba depravado y vicioso). Tomó Handel de *La forza della virtu* material para *Joshua* (Lang, 1966, p. 35). Conservó copias, y las explotó, de numerosas óperas de Keiser. Incluso un número tan handeliano como “O ruddier than the cherry”, de *Acis and Galatea* procede casi nota por nota de un bajo *ostinato* de *Janus*, de Keiser (Hogwood, 1985, p. 28). Cuando Handel viajó a Italia, se llevó consigo una copia de la *Octavia* de Keiser, de la que tomó gran cantidad de música para su *Agrippina* (10 pasajes según Seiffert, que cita Dean, 1969, p. 73). Añade León a la lista de obras que usan música de *Octavia* a *Acis, Galatea e Polifemo* (1708), *Il trionfo del Tempo e del Disinganno* (1707), *La Resurrezione* (1708), *Rodrigo* (1707) y *Amadigi di Gaula* (1715) (León, 2020, p. 102). Por su parte Seiffert identifica préstamos de *Octavia* en *Orlando* (1732) y *Ariodante* (1734). En fin, hasta tal punto Handel es deudor de Keiser que una frase en particular de *Octavia* “Meine Seele seufzt nach dir” la usó nada menos que en *Aminta e Fillide* (1708), *Agrippina* (1709), *Rodelinda* (1725), *Berenice* (1737), *Solomon* (1748) y *The triumph of time and truth* (1758) (Dean, 1969, p. 73).

Agrippina (1709) contiene la mayor proporción de material anterior, no sólo de otros, de todas las composiciones de Handel. Se conocen relaciones con música anterior en 50 de sus 55 arias (Sawyer, 1999, p. 531). Hicks la considera más una antología de la música aprendida por Handel en Italia que una obra original (Hicks, 1976, p. 89) y muestra el método de composición de Handel en su periodo italiano.

Aunque no hemos tratado en detalle el *pasticcio*, resulta interesante resaltar la delgada línea que separa, por ejemplo, el *Oreste* (1734), un *pasticcio* de músicas fundamentalmente propias, de *Rinaldo* (1711) considerada una ópera original de Handel, pero construida prácticamente como un *pasticcio*, tomando con pocos cambios arias de sus trabajos anteriores, algunas con texto paródico, y unas pocas de otros compositores (Price, 1991, p. 20).

También en música instrumental hay algunos casos. El que sigue refleja cómo el préstamo era común y se hacía en ambas direcciones. En 1722 Handel utilizó los dos primeros compases del *Concierto para violín en Si bemol* (TWV51:82) de Telemann para el último movimiento de su *Obertura en Re*, luego utilizada como obertura de *Ottone*, del mismo año. Pues bien, a su vez Telemann parece haberse inspirado para el primer movimiento del citado concierto en la *Sonata a 5* (HWV 288) de Handel (Payne, 2001, p. 33).

Otro caso relacionado con el *pasticcio*: de la *Didone Abbandonata* de Vinci, Handel toma música para su propia obra, pero además la utiliza para un *pasticcio* presentado en 1726 en el que como es habitual figura el nombre de Vinci como autor de parte de la obra, caso que se comenta más adelante (Taruskin, 2005, p. 329). Es decir, al hacer un uso personal oculta el nombre del compositor, pero al integrarlo en un *pasticcio*, siguiendo la convención, sí que lo nombra.

Israel in Egypt (1739) se basó ampliamente en una serenata de Stradella, el *Te Deum* de Urio y el *Magnificat para doble coro* de Erba, como dio a conocer Chrysander (Hogwood, 1985, p. 141). El coro "Egypt was glad when they departed" es idéntico a una *canzona* de Kerl de sus *Toccatas & Suites Pour le Clavessin* de 1698 (Davey, 1901, p. 756 y Gudger, 1977, p. 1038). Otra de sus *canzonas* es fuente de "Let all the angels of God", en *Messiah*.

Llegados a este punto, importa considerar tres "préstamos imposibles" según el título del artículo de Ralph Leavis (1982), que ejemplifican la obsesión por buscar parecidos con otras obras en Handel. Puesto que este apartado del trabajo sigue un criterio cronológico, no los presentaremos juntos. El primero de ellos es el coro de *Israel in Egypt* (1739) "And I Will exalt him". Su inicio es igual al *Ricercar sopra Re Fa Mi Don* de Giovanni Gabrieli (1557-1612). Pero esta obra nunca se publicó y su manuscrito se ha encontrado en Kassel. Por tanto, las probabilidades de que Handel la conociera son escasas (Leavis, 1982, p. 470). Las otras dos obras que considera Leavis son de *Messiah* y *Joseph*, y de ellas nos ocuparemos según el orden cronológico que estamos siguiendo.

Handel en general evitó el préstamo de obras de compositores ingleses, con la excepción de John Blow (1649-1708), para entonces totalmente olvidado. Evitó también el uso de música recientemente publicada en Londres, con la excepción de los *Essercizi per gravicembalo* de Domenico Scarlatti (1685-1757), publicados en 1738 y 1739 y utilizados en sus *Concerti Grossi* Op. 6 del mismo año (Roberts, 1987, p. 150). En estos mismos conciertos tomó préstamos de los recientemente publicados *Componimenti musicali* de Gottlieb Muffat (1690-1770) (Silbiger, 1984, p. 93). Según Taruskin, son de los préstamos que más reelaboró para ocultar su origen (Taruskin, 2005, p. 330).

Pasamos ahora a la década de 1740. El segundo "préstamo imposible" de Leavis se refiere nada menos que al inicio del "Allelujah" de *Messiah* (1741). Es igual que el sujeto de una fuga para cuatro partes de cuerda de Corelli que nunca fue publicada (la atribución a Corelli es dudosa puesto que algunos musicólogos creen que es de Veracini). Entonces, se pregunta Leavis, ¿cómo pudo haberla conocido Handel si nunca se publicó? ¿Pudo obtenerla durante su estancia en Italia directamente de su colega Corelli? (Leavis, 1982, p. 471). Los tres primeros compases son exactamente iguales, no parecidos.

“And He shall purify”, de *Messiah* proviene de unos dúos italianos compuestos en 1741 por el compositor, pero que a su vez toman préstamos del aria “Deine Toten werden leben” de la cantata 28 (1725) de Telemann (Urmson, 1967, p. 142).

Joseph and his brethren (1743) tiene en un pasaje de su obertura un gran parecido a una fuga titulada “La Forqueray”, que abre la quinta de las piezas para clave de Rameau. Rameau la publicó en 1741, pero es muy dudoso que Handel la conociera, pues no estaba al tanto de lo que se publicaba en Francia y en Inglaterra no se publicó hasta 1750. Este es el tercero de los “préstamos imposibles” de Leavis (Leavis, 1982, p. 471).

Siguiendo con los préstamos de la década de 1740, encontramos el sujeto de la fuga del segundo movimiento del *Concierto de órgano en La*, op. 7, nº 2 (1743) de Handel que está tomado de una música no publicada de Gottlieb Muffat: un conjunto de 32 *ricercare* y 19 *canzonas* copiadas por el Padre Alexander Giessel hacia 1733. Algunas frases de estas composiciones también las usa en el mismo concierto (Wollenberg, 1972, p. 448).

Pasamos ahora a la década de 1750. El oratorio *Jephta* (1752) tiene uno de los mejores conjuntos para cuatro personajes *a solo* de Handel. Contiene más préstamos que cualquiera de los restantes oratorios. Su fuente principal es una colección de misas de Franz Johann Habermann (1706-1783), probablemente enviada por Telemann o adquirida en su viaje a Alemania. Los bocetos del trabajo de Handel conservados muestran cómo al ir copiando la obra va modificando (mejorando, según Hogwood) el material de Habermann (Hogwood, 1985, p. 206). Ya Shedlock en 1904 había advertido este préstamo.

Este es un elenco somero, como se ha dicho, pero que da idea de lo persistente que fue Handel a lo largo de su carrera en el uso de música prestada de otros autores.

Tabulando esta relación en la Fig. 4, ordenada por año en que se ha informado el préstamo según la literatura consultada, obtenemos esta tabla que nos da una idea, repetimos, parcial, del estado de la cuestión con excepción de los relacionados por Roberts, que comentamos a continuación. Como puede apreciarse, hay referencias a nuevos préstamos descubiertos desde el tiempo de Handel, y hay una especial profusión de datos desde los años 30 del siglo XIX hasta inicios del XX, retomándose las investigaciones ya en los años 60 de este último siglo.

Autor	Obra de origen	Citado por	Año	Dónde usa el préstamo Handel
Mattheson	Porsenna	Mattheson	1722	Agrippina
Mattheson	Porsenna	Mattheson	1722	Muzio Scevola
Lully	Cantatas Francesas	Prevost	1733	
Scarlatti		Jennens	1743	
Vinci		Jennens	1743	
Keiser		Scheibe	1745	
Scarlatti		Mason	1755	Demofonte
Carissimi	Piezas	Burney	1789	
Cesti	Cantata	Burney	1789	
Clari	Dúos	Burney	1789	Theodora
Purcell	Canción	Burney	1789	
Leo, Lutero, Porta, Pergolesi, Carissimi, Steffani, Kulnay, Telemann, Graun, Vinci, Bononcini, Bach, Corelli, Uria, Calvisius, Habermann, Muffat, Kerl, Morley, Cesti y Turini		Crotch	1831	
Urio		Novello	1832	Te deum
Bach	Fuga	McFarren	1849	Messiah
Graun	Te Deum	McFarren	1849	Messiah
Erba	Magnificat	Chrysander	1890	Israel in Egypt
Stradella	Serenata	Chrysander	1890	Israel in Egypt
Urio	Te Deum	Chrysander	1890	Israel in Egypt
Kerl	Canzona	Davey	1901	Israel in Egypt
Kerl	Canzona	Davey	1901	El Mesías
Josquin de Pres, Palestrina, Alessandro y Domenico Scarlatti, Purcell, Locke, Caldara, Colonna, Clari, Mondeville, Astorga y Hasse		Shedlock	1901	
Habermann	Misas	Shedlock	1904	Jephta
Keiser	Octavia	Seiffert	1907	Orlando, Ariodante
Keiser	Croesus	Lang	1966	
Keiser	La forza della virtù	Lang	1966	Joshua
Telemann	Cantata 28	Urmson	1967	El Mesías
Keiser	Octavia	Dean	1969	Agrippina
Keiser	Octavia	Dean	1969	Arminta e Dillide, Agrippina, Rodelinda, Berenice, Solomon, The triumph of time an truth
Muffat	Componimenti musicali	Silbiger	1984	Concerti Grossi op. 6
Keiser	Janus	Hogwood	1985	Acis y Galatea
Keiser	Nebucadnezar	Buelow	1986	La resurrezione
Keiser	Nebucadnezar	Buelow	1986	Il trionfo del tempo
Keiser	Nebucadnezar	Buelow	1986	Agrippina
Scarlatti	Essercizi per gravicembalo	Roberts	1987	Concerti Grossi op. 6
Bononcini	Cefalo y Polifemo	Hicks	2001	Sonata nº2 opus 2
Telemann	Concierto para violín en Sib	Payne	2001	Ottone, obertura
Keiser	Octavia	León	2020	Acis, Galatea e Polifemo, Il trionfo del tempo e del disingagno, La Resurrezione, Rodrigo, Amdigi di Gaula

Fig. 4. Relación de préstamos mencionados en la literatura consultada (elaboración propia)

Los *Handel sources* en nueve volúmenes de J.H. Roberts (1986) son un intento de completar la edición de las obras de las que Handel había tomado préstamos y que eran conocidos hasta el momento. No incluye, por tanto, las obras previamente publicadas por Chrysander, Taylor y otros, pero dan una buena imagen de cómo Handel utilizaba los préstamos de diferentes fuentes en diferentes obras (Roberts, 1986). En la fig. 5 están representadas, en horizontal, los autores, obras y años de las obras editadas por Roberts en sus volúmenes. En vertical están, ordenadas por año de estreno, las obras de Handel que toman préstamos de ellas. Una marca roja indica qué obra de Handel toma préstamo de cuál de las editadas por Roberts. Aunque esto es una simplificación, pues Roberts da el detalle de qué arias deben el préstamo a cuáles originales, al menos nos ayuda a visualizar qué obras de Handel tienen más préstamos y qué obras de los autores estudiados han surtido de más música a Handel (sin más que ver el número de marcas rojas que hay en horizontal o en vertical).

		Alessandro Scarlatti (1660-1725)	Agostino Steffani (1654-1728)	Giovanni Bononcini (1670-1747)	Reinhard Keiser (1674-1739)					Gasparini (1661-1727)	Antonio Lotti (1667-1759)	Giovanni Porta (1675-1755)	Alessandro Scarlatti (1660-1725)	Leonardo Vinci (1690-1730)	Karl Heinrich Graun (1703-1759)	Notas manuscritas de Handel
		Il Pompeo	La lotta d'Hercole con Achelo	Il serse	Adonis	Janus	La forza della virtù	Claudius	Nebucadnezar	Amleto	Misa	Numitore	Dafni / Marco Attilio / Griselda	Didone Abbandonata	Passion	
Obras de Handel	AÑO	1683	1689	1694	1697	1698	1700	1703	1704	1712	1718	1720	1700	1726	1730	
Almira	1705															
Il trionfo del tempo e del disingagno	1707															
Rodrigo	1707															
La Resurrezione	1708															
Agrippina	1709															
Rinaldo	1711															
Il pastor Fido	1712															
Silla	1713															
Theseo	1713															
Amadigli	1715															
Radamisto	1720															
Floridante	1721															
Flavio	1723															
Giulio Cesare	1724															
Rodelinda	1725															
Scipione	1726															
Ricardo Primo	1727															
Partenope	1730															
Acis y Galatea	1732															
Esther	1732															
Ezio	1732															
Sosarme	1732															
Athalia	1733															
Deborah	1733															
Arianna	1734															
Alcina	1735															
Ariodante	1735															
Alexander's Feast	1736															
Atalanta	1736															
Arminio	1737															
Berenice	1737															
Giustino	1737															
Il trionfo del tempo e de la veritá	1737															
Faramondo	1738															
Serse	1738															
Saul	1739															
L'allegro, il pensieroso ed il moderato	1740															
Deidamia	1741															
Messiah	1742															
Samson	1743															
Semele	1744															
Belshazzar	1745															
Hercules	1745															
Occasional Oratorio	1746															
Judas Macabeus	1747															
Alexander Balus	1748															
Joshua	1748															
Solomon	1749															
Alceste	1750															
Theodora	1750															
Jephtha	1752															
The triumph of time and truth	1757															

Fig. 5 – Obras de Handel y sus fuentes, según Roberts (1986) (elaboración propia)

2.3.1. El préstamo en otros compositores del XVIII

Habiéndonos centrado en esta investigación en los préstamos de Handel, no hemos examinado exhaustivamente el contexto: qué hacían otros músicos de su siglo al respecto de la toma de préstamos. En la literatura consultada aparecen referencias frecuentes a los mismos, que se han ido comentando. Aunque no es el objetivo del trabajo, hemos resumido a continuación los trabajos y autores que aparecen diseminados en la bibliografía consultada. Sirva sólo de ejemplo de que el uso de préstamos no era excepcional.

De acuerdo con Lang (1966), el compositor de ópera barroca es invisible, exceptuando Handel y Rameau. Para la mayoría de los amantes de la música y muchos historiadores, ni siquiera tiene nombre. Hasta la época de Gluck no existían más que fragmentos de algunos autores (Lang, 1966, p. 153). Según Lang esto explicaría la atención sobre Handel. Esta opinión de Lang obvia la atribución a Handel como compositor del canon, razón en nuestra opinión fundamental del foco historiográfico sobre el mismo.

Ya en 1683 Purcell manifestó públicamente que él imitaba a “famosos maestros italianos” en su prefacio a las Sonatas que publicó ese año (Zimmerman, 1966, p. 487). También usó Purcell músicas de otros maestros ingleses, como Tallis, Gibbons, Bull o Byrd. A su vez era Purcell fuente de imitación. A veces se imitaba sólo el bajo, pero en ocasiones se tomaba prestada la melodía. Así hizo John Blow (1649-1708) en “Ah heav’n! What is’t I hear”, donde hace un uso claro de dos ideas de Purcell (Zimmerman, 1966, p. 490).

J.S. Bach, que conoció *Almira* (1705) de Handel, tomó préstamos de ella que son detectables en sus cantatas e incluso en sus pasiones (Scott, 1927, p. 503 y Lang, 1966, p. 35). Todas sus corales luteranas eran música preexistente y, por tanto, prestada (Scott, 1927, p. 508). Son conocidas, también, las transcripciones y adaptaciones que hizo de diez conciertos de Antonio Vivaldi.

En 1700 John Walsh comienza a editar en Londres música italiana, coincidiendo con las primeras audiciones de los *Ayres* de Bononcini (Kidson, 1920, p. 439). Desde 1705 y durante todo el periodo de popularidad de la ópera italiana, no dejó de publicar, incluidas varias obras de Handel (Kidson, 1920, p. 442). Estas publicaciones incluían músicas de los compositores italianos, a veces con adiciones de músicos locales y generalmente traducidas al inglés. Así, “en 1706 publicó *Camilla*, con música atribuida a Marco Antonio Bononcini, hermano del más famoso Giovanni” (Schoelcher, 1857, p. 26)²². Por tanto, la toma en préstamo de músicas italianas se había convertido en costumbre en el Londres de principios del XVIII.

Era común no solo en Londres, sino también en Alemania: se adaptaba la música con adiciones o sustituciones compuestas por músicos locales, se traducían al menos los recitativos a la lengua local (inglés o alemán) mientras que, si se disponía de cantantes italianos, se mantenían las arias en su idioma original. Un ejemplo lo tenemos en Londres en 1708 con *Pyrrhus and Demetrius*, de Scarlatti, con una nueva obertura de Haym y canciones adicionales de gran mérito. Busby llamaba a estas piezas macarrónicas “gallimanfries” (Schoelcher, 1857, p. 27). También en el teatro se usaba música de otros autores. La obertura y las danzas de *Rodrigo* de

²² Parece ser que en la época en que escribe Schoelcher, 1857, no estaba clara la autoría de *Camilla*, hoy atribuida sin duda a Giovanni Bononcini.

Handel se utilizaron en 1710 como música incidental en una reposición de *The Alchemist*, de Ben Johnson en el Queen's Theatre (Hogwood, 1985, p. 55).

Incluso con Handel en Londres, Chrysander cuenta que la representación de *Elisa*, con texto de Haym y música de Porpora, que tuvo lugar en Haymarket el 15 de Enero de 1726, contenía dos arias de Handel: "Ti consola" y "Sedi Roma" (Deutsch, 1955, p. 193).

Un bajo tomado por Handel de música de Purcell es utilizado por Muffat en 1733 y por Bach en sus *Variaciones Goldberg* (Hogwood, 1985, p. 148). Todo indica que la relación entre Handel y Muffat fue mucho más cercana que la que relatan las biografías.

Sin entrar en más detalles, Horncastle en 1822 se encarga de "desenmascarar" a muchos otros autores de robos musicales: Corelli, Caldara, Mozart, Rossini o Clementi, poniendo ejemplos de músicas de cada uno de ellos (Horncastle, 1822, p. 141).

2.4. Nuevas líneas de investigación.

Buelow opinaba en 1985 que los escritos de Walther Siegmund-Shcultze, Bernd Baselt, Ellwood Derr y John H. Roberts marcaban la actualidad sobre Handel (Buelow, 1985, p. 77). Hoy día son numerosos los trabajos que, lejos de quedarse en una simple relación de préstamos usados por Handel, han comenzado a profundizar en los criterios que seguía al tomar tales préstamos, sus formas de uso y transformación y el significado en la obra final en que se utilizan. Como opina Murray (Murray, N., 2009, p. 11), puede que Handel haya sido el primer y único compositor que hizo de la transformación imitativa un arte.

En los años recorridos al inicio de este trabajo, los comentarios se reducían a constatar que Handel transformaba la música de otros, opinando al respecto. Así Taylor considera que transforma los préstamos en música de alto nivel (Taylor, 1906, p. 183). En Lang se dice que el préstamo no era un recurso cuando le faltaba la inspiración, sino su expresión personal de ideas que habían comenzado en otros (Lang, 1966, p. 566). Jackson corrobora la característica de adición y eliminación de segmentos musicales en el proceso transformativo de Handel para conseguir un resultado más satisfactorio que el original, mencionado por Baselt (Jackson, 1987, p. 6). Añade Jackson que la principal habilidad del compositor es la coordinación de los elementos musicales: su habilidad para coordinar los varios elementos musicales en una concepción única de ritmo, textura y armonía utilizados para resaltar la continuidad melódica principal (Jackson, 1987, p. 9). Todo ello son constataciones, opiniones, pero con una clara ausencia de análisis ulterior.

En 1966 Zimmermann creía que el hecho de que los escritos acerca de Handel hubieran sido muy posteriores al final del uso de las formas de parodia es una buena razón para mirar atrás y analizar sus técnicas de préstamo. Cree que son probablemente una técnica que entronca con la imitación musical en la Inglaterra barroca (Zimmerman, 1966, p. 485).

Rosen en 1980 opina que en el momento en que el estudio de las fuentes de donde se toman préstamos musicales se pone más interesante, no hay distinción con el puro análisis musical (Rosen, 1980, p. 100).

En 1994 Burkholder abogaba por la creación de un área (field) de investigación sobre el uso de músicas existentes en nuevas composiciones a lo largo de la historia (Burkholder, 1994, p. 851). Opina que en el último siglo se ha estudiado el uso de préstamos como particularidad de una época concreta, pero no como campo transversal entre periodos y tradiciones diferentes. Cree que se ha abusado de una simplificación de términos, usando casi exclusivamente “préstamo” (borrowing) o “cita” (quote). “Collage”, “patchwork” en música moderna o “contrafactum” en la música antigua son términos entre muchos otros que deberían ser capaces de especificar mejor la técnica de préstamo utilizada (Burkholder, 1994, p. 855). Hasta que se haya aclarado esta técnica, es imposible extraer conclusiones. Con este sistema, lo que parece una técnica compositiva de un autor determinado, podría comprobarse si es o no algo extendido en la música de su tiempo, es decir, no podemos entender completamente a los compositores aislados si no los comparamos con el resto (Burkholder, 1994, p. 860). Por eso propone responder a las siguientes preguntas ante una cita musical: ¿qué se toma prestado y cómo se usa?, ¿por qué y qué función musical tiene el préstamo?, ¿de dónde saca la idea el

compositor, de dónde proviene esa práctica? (Burkholder, 1994, p. 864). Las propuestas de Burkholder se entienden a través de sus trabajos sobre los préstamos musicales de Ives, donde el científico ha encontrado paralelos en las técnicas medievales de imitación.

Da el propio Burkholder inicio a este campo añadiendo una cronología de los tipos de usos de música existente a lo largo de la historia (Burkholder, 1994, p. 869). Hoy día sigue siendo uno de sus campos de investigación y mantiene una extensa bibliografía accesible en la página web de la Universidad de Indiana (Burkholder, 2017).

Años más tarde completa sus ideas, opinando que el procedimiento de uso de los préstamos es una parte importante del estilo de un compositor, al mismo nivel que lo son sus usos del contrapunto, la armonía, la textura o la forma (Burkholder, 2001, p. 57). Su propuesta aquí es que el análisis de los préstamos de unas obras a otras debe estar basado en evidencias agrupadas en analíticas, históricas y bibliográficas.

Unos años después de la propuesta de Burkholder, Harris incide en que para el estudio de la integridad de una obra hay que preguntarse no “qué se toma prestado”, sino “cómo” y “para qué” (Harris, 1990, p. 314).

Harris analiza en *Integrity and improvisation in the music of Handel* aspectos relacionados con la integridad de las composiciones y los procesos de cambio que conlleva la interpretación. En la concepción clásica la obra de arte requiere reverencia y respeto, y eso implica eliminar adornos o cualquier tipo de modificación pues dejaría de ser obra de arte (Harris, 1990, p. 301). Por eso la autora se hace tres preguntas: ¿qué criterio usamos para juzgar la integridad de un compositor y su composición?; ¿las composiciones que requieren improvisación en su ejecución no son íntegras?; ¿la obra de arte musical es la partitura o la interpretación? (Harris, 1990, p. 302). Por eso cree que cuando un compositor acaba su partitura, termina el proceso de creación, pero no está el producto final. Las obras musicales viven y crecen en manos de los intérpretes, los estudiosos y los oyentes, aunque la “integridad” de la obra está fijada con ese final de proceso (Harris, 1990, p. 315).

Entrando en el análisis de la obra de Handel, de acuerdo con lo propuesto por Burkholder, Baselt define tres formas de parodia en Handel: el uso de una pieza entera con el mismo texto, el uso de un movimiento musical con un tema dominante sujeto a un proceso creativo de inserciones, extensiones y otras modificaciones y finalmente el uso de temas individuales, figuras de acompañamiento u otros motivos melódicos breves para crear movimientos completamente nuevos (citado por Buelow, 1986, p. 253). Esta clasificación coincide con los tres ejemplos mostrados anteriormente (Fig. 1, 2 y 3).

Siguiendo con los análisis que los diferentes musicólogos proponen hacer en el futuro, Buelow cree que hay que recorrer tres etapas en estos estudios: la catalogación de los recursos de Handel a músicas de otros compositores, la catalogación de las reutilizaciones de músicas propias y una investigación bibliográfica de todo lo publicado y sin publicar de las discusiones acerca de los préstamos de Handel (Buelow, 1985, p. 79).

Frente a estas nuevas direcciones, sigue habiendo musicólogos, de la talla de Roberts, que se siguen preguntando el porqué de la toma de préstamos, más que el cómo y para qué. Roberts

critica el probable uso de la transformación de una obra por Handel en la necesidad de reducir la posibilidad de que se detectara el préstamo. Es, según él, el caso de la *Didone abbandonata* de Leonardo Vinci. La presentó como *pasticcio* en 1737 en Londres, como se ha dicho, pero como había utilizado parte de su música en sus obras, alteró la partitura para que las melodías no fueran reconocibles (Roberts, 1987, p. 146). Roberts pone en contexto los préstamos en su publicación, con tablas donde puede apreciarse el sofisticado proceso de transformación de Handel. En muchas ocasiones parece haber partido de pequeñas ideas fragmentarias como forma de inicio de su maquinaria mental de composición (citado en Serwer, 1987, p. 360). Esto lo ratifica Paul Brainard que, partiendo de borradores y correcciones en las partituras de Handel, encuentra una composición en pequeños bloques. Esto es, las ideas musicales eran breves, a veces de uno o dos compases, y las podía yuxtaponer en diferentes órdenes o sustituir un bloque completo por otro proveniente de otra composición. En definitiva, reordenar, cortar, trasplantar, son usados con tanta frecuencia que distingue claramente las partituras de Handel (Brainard, 1985, p. 23). No podemos por menos que recordar los “moduli” recomendados por Mattheson.

Muchas veces los cortes o adiciones están condicionados por la adaptación de música preexistente a nuevos textos, donde sin estas intervenciones podrían no adecuarse, por ejemplo, las repeticiones sobre las palabras adecuadas (Brainard, 1985, p. 29). En este sistema compositivo con gran presencia de la improvisación, es muy habitual que Handel tome prestado solamente del *ritornello* de una aria, pero el resto de la composición es ignorado o sufre un proceso de transformación que lo convierte en algo totalmente nuevo (Brainard, 1985, p. 31). Su libertad compositiva tiene resultados sorprendentes a veces, como ocurre con el aria de Bononcini utilizada en “Meglio in voi”, de *Serse*. Handel decide comenzarla muy transformada respecto a la original, pero en el transcurso de la elaboración acaba asemejándose mucho más a la de Bononcini (Brainard, 1985, p. 31).

También David Ross Hurley abunda en el sistema organizativo de Handel comprobando que la existencia de borradores indica que comenzaba a componer recogiendo o creando material melódico, como era habitual en la práctica de la composición tonal de la época (planes tonales preexistentes en las secciones A de las arias *da capo*, métodos de repetición secuencial y combinaciones y reordenaciones melódicas) (Hurley, 1997, p. 128). Lo mismo encuentra Ian Payne en el proceso de tomas de préstamos de Handel a Telemann, donde sólo tomaba el motivo inicial (Payne, 2001, p. 36).

En cuanto a cómo utilizaba los préstamos apunta John E. Sawyer a casos especiales donde se usa la ironía en algunos de los préstamos de Handel, aprovechando la dualidad de significados, la contradicción entre ellos y la forma en que el público es capaz de percibir el significado ostensible y el velado (Sawyer, 1999, p. 532). Handel usa músicas que en obras anteriores tenían un determinado significado, pero al usarlas en sus nuevas obras con un significado diferente está subrayando irónicamente el significado alternativo (Sawyer, 1999).

En su libro de 2001 *Handel as Orpheus, voice and desire in the chamber cantatas*, Ellen T. Harris previene de que los estudios contextuales tienen su peligro, especialmente la asunción de que los atributos del artista y su entorno se transfieren automáticamente a sus obras. Un ejemplo es asignar a autores de diferente nacionalidad diferente estilo. Esto es una de las

controversias acerca de Handel, con sus viajes a Italia, vida en Inglaterra y origen en Alemania. Esto ya ocurrió en su tiempo, cuando se discutió si Handel debía componer un himno nacional británico. Lo mismo ocurre respecto a raza, religión o sexo (música “de mujeres”, música “judía”, etc). Por ello cree que descubrir las intenciones de un compositor no es la única lectura posible de su obra y sería reduccionista e irreal (Harris, 2001, p. 21).

Tras las propuestas científicas y estos análisis generales y los muchos particulares describiendo cómo Handel modifica la música original para adaptarla a sus necesidades, iniciados por Shedley Taylor en 1906, nos centraremos finalmente en una interesante teoría acerca de los criterios de selección de préstamos de Handel que se basa en una concepción de la música como discurso retórico. Así, Marie A. L. Szeker-Madden propone en su tesis doctoral de 2002 una explicación basada en el uso de la retórica que justificaría la elección de los préstamos por Handel. Sigue de este modo el camino propuesto por Buelow respecto a la necesidad de aplicar una mejor metodología en el análisis de los préstamos de Handel, y el de Burkholder de que hay que investigar los criterios del compositor para elegirlos (Szeker-Madden, 2002, p. 1).

De entrada, cree Szeker-Madden que ha sido un error no incluir en las investigaciones los préstamos que Handel toma sin mucha elaboración posterior, pues esto merma la capacidad de análisis del musicólogo (Szeker-Madden, 2002, p. 5). Aunque detallaremos a continuación su proceso y conclusiones, la principal es que Handel utiliza la retórica textual y musical determinando las semejanzas o diferencias en la clasificación aristotélica del texto original y final. El tamaño de los préstamos musicales y la cantidad de modificaciones a que los somete depende de esta afinidad entre el texto original y el nuevo (Szeker-Madden, 2002, p. 7). Lógicamente, el estudio es válido únicamente para música vocal de Handel.

Para su estudio parte de la retórica de Aristóteles en las dos acepciones posibles, una relacionada con la dialéctica (por tanto, con la lógica y la razón) y otra con el estilo. Estudia las diferentes clasificaciones de los textos realizadas a la luz de los escritos de Aristóteles, que le servirán de base para comparar los *topoi* del texto procedente del préstamo y el usado en el destino final de la música (Szeker-Madden, 2002, p. 41). No entraremos aquí en el detalle de estas clasificaciones.

Apoya su criterio en la teoría que Mattheson exponía de que los *topoi* de la retórica respecto a la *inventio* se podían aplicar directamente a la música (Szeker-Madden, 2002, p. 65). De la disposición habitual del discurso, Mattheson proponía que el *exordium* equivalía al *ritornello* inicial; la entrada inicial de las voces es la *narratio*; *propositio* es el discurso que contiene brevemente el contenido o fin de la oración musical, es decir, presentación del tema principal; *confirmatio* es la corroboración del discurso, mediante repeticiones; al contrario, la *confutatio* es la disolución de las expectativas a través de ideas extrañas; finalmente la *peroratio* sería una repetición del *ritornello* inicial, según Mattheson tocado con más fuerza que al inicio (Mattheson, 1739, p. 235-236).

Basado en esto, el sistema de análisis propuesto consiste en cuatro fases: primero la identificación del *individuum* del texto concreto; después la confirmación del tema principal de la música, que nos dará a conocer las figuras retóricas utilizadas para matizarlo; el tercer paso es la identificación del *topos* del *individuum*, comparándolo con las categorías aristotélicas para averiguar su especie y subespecie. El paso final considera las figuras retórico-musicales y

los elementos músico-dramáticos que demuestran la relación entre la retórica textual y la musical (Szeke-Madden, 2002, p. 76).

Como conclusión, encuentra tres tipos de préstamos y sus correspondientes elaboraciones. El uso de motivos a pequeña o gran escala corresponde con textos poéticos cuyo *topos* es idéntico en el texto original y el utilizado por Handel. En este caso, Handel mantiene la retórica musical del original, sin cambios y con adición ocasional de figuraciones nuevas (Szeke-Madden, 2002, p. 307). El segundo uso de préstamo es cuando los *topoi* de texto inicial y final son parecidos. En estos casos utiliza temas originales o motivos cortos, sobre los que elabora un discurso musical nuevo. Finalmente, si los *topoi* son lejanamente relacionados, Handel toma solamente pequeños préstamos, muchas veces de un par de compases, con los que hace composiciones totalmente nuevas (Szeke-Madden, 2002, p. 308).

De este modo, Szeke-Madden aplica la metodología que supuestamente habría sido familiar a Handel por su formación en retórica. La elección por Handel de textos y músicas y su decisión sobre una elaboración más o menos extensa emplearía por tanto los principios de la lógica aristotélica, la retórica textual y la musical (Szeke-Madden, 2002, p. ii).

Para acabar, es interesante el punto de vista de Barry Emslie sobre Handel, al que considera un posmoderno: está por encima de las normas, sus arias pasan de ser del personaje a pertenecer al cantante, su dramaturgia se convierte en la diversión de ir y estar en la ópera, sus invenciones son reciclados, préstamos, desmembraciones y reunificaciones que le permiten producir a gran velocidad, pues la productividad era para él lo primero (Emslie, 2003, p. 188). Una idea parecida había resaltado Buelow: el genio requiere libertad respecto a las reglas y no se puede juzgar con las normas habituales: el ingrediente más importante de la compleja naturaleza del genio es la imaginación, su facultad creativa (Buelow, 1988, p. 124).

3. Conclusiones

El repaso historiográfico acerca de lo que la musicología ha opinado sobre los préstamos de Handel nos pone ante los ojos una panoplia de escritos que tienden a ser más bien un reflejo de la sociedad y la ideología de cada momento que una visión contextualizada de la obra del compositor, y esa es precisamente la razón del interés de su estudio. En todo caso se debe concluir con Burrows que “el sorprendente caso de apropiación de música ajena a lo largo de la carrera de Handel está fuera de toda duda” (Burrows, 1994, p. 47), es decir, no se puede poner en duda esta realidad histórica.

El siglo XVIII fue condecorador y comprensivo con los préstamos, probablemente porque eran lo habitual. El siglo XIX, presionado con las ideas de genialidad y originalidad que el romanticismo exacerbó, censura sin ambages a Handel. En los siglos XX y XXI, que en muchos aspectos todavía arrastran las costumbres del XIX, la investigación musical va teniendo un enfoque cada vez más científico y sin prejuicios.

Las discusiones historiográficas llegan al punto de la negación del uso de préstamos. Las preguntas que se hace Wyatt llevan al siguiente punto de discusión: ¿intentaba Handel ocultar sus préstamos? Frente a las opiniones de que Handel no pretendía que las audiencias reconocieran los préstamos y nunca los reconoció, otros estudiosos aseguran que los préstamos no parecían ser algo oculto, sino evidente para los contemporáneos de Handel.

Las razones que se arguyen para el uso de préstamos son también muy variadas: la presión de los plazos de composición, los problemas de salud de Handel, la búsqueda de músicas que se ajustaran a sus necesidades o una deficiencia en la capacidad de invención de músicas originales durante toda su vida. En cuanto a la justificación del préstamo, los razonamientos se basan en cuestiones históricas (los préstamos eran permisibles) o de calidad (Handel mejoraba lo que tomaba prestado). No faltan quienes creen que los préstamos son un homenaje de Handel a otros compositores o una forma de comunicarse con el público a través de los dobles significados que eran capaces de entender por su proveniencia de otros contextos conocidos. Es probable que todas las razones expuestas sean ciertas en uno u otro grado y en uno u otro momento de la vida del compositor. Pero la conclusión principal es que el préstamo es una técnica compositiva más de Handel a lo largo de toda su vida.

A partir del siglo XIX comienzan las acusaciones de plagio. Los defensores de Handel argumentaban la falta de acusaciones formales por los contemporáneos de Handel. El argumento de los contrarios era que los oyentes desconocían los préstamos. Es a principios del XX cuando se alzan las voces reclamando más profesionalidad y análisis.

Una de las aportaciones fundamentales de este trabajo es lo que esta información nos revela, no sólo de Handel, sino también de los críticos y su momento ideológico.

Mattheson, el primero en detectar un préstamo de Handel, es acusado por Burney de vanidoso, por Hogwood de listillo y por Dent de pedante. A Jennens, Hogwood también lo califica de engreído y advenedizo. Schoelcher tiene una pésima opinión de Crotch. Los

defensores de Handel intentan quitar credibilidad a los detractores. Sólo Chrysander ataca a uno y otro lado por igual.

Sobre cuál es la razón de todo este interés histórico por Handel y por qué es prácticamente el único al que continuamente se le ha acusado de plagio hemos aportado una revisión crítica. Handel, alemán de nacimiento, triunfa y desarrolla la mayor parte de su carrera en Londres y es naturalizado inglés. En su época, en Inglaterra la música pasa de un sistema de mecenazgo a uno mercantil. Por ello, se producen espectáculos más baratos, como son los conciertos, y de autores pasados, surgiendo así un canon musical para el que la obra de Handel es adecuada. Por lo tanto, Handel se convierte en uno de los primeros componentes del canon y en un símbolo inglés.

Para contextualizar al autor, hemos estudiado la formación musical en el siglo XVIII. Ha quedado claro que las cualidades que se esperaban de un compositor eran el control de la construcción formal y la manipulación de los componentes musicales, no la originalidad. La elaboración retórica de la música era su forma de aprendizaje. En otras palabras, Handel aprende mediante la copia y la transformación de músicas de otros compositores. En Italia “el oficio de compositor” no se enseña desde la teoría, sino a través de la ejecución e improvisación. La imitación era el origen de las composiciones. Esto se ve claramente en los *partimenti* napolitanos, sobre los que los estudiantes improvisaban y componían. Handel dispuso durante toda su vida de un cuaderno donde anotaba las músicas que le parecían interesantes, propias o ajenas y fue su fuente constante de ideas musicales. Estos sistemas de recopilación de músicas los explica Mattheson en *El perfecto maestro de capilla*, en 1739. Handel demostró un talento especial para reconocer el potencial de transformación de una idea musical.

El conocimiento de las expectativas del público lleva también a Mattheson a escribir que en toda melodía debía haber algo que fuera reconocible por los oyentes. La familiaridad con la música era esperada por éstos.

Hemos revisado también los conceptos de invención, originalidad, genio y plagio, pues evolucionaron a lo largo del siglo XVIII. Comparar las camufladas reescrituras de Handel con sus casi siempre indistinguibles músicas propias puede arrojar dudas sobre la importancia de la *inventio*. En el barroco el concepto retórico de la composición da a la *inventio* el significado de la decisión sobre el contenido del discurso musical, en ningún caso el de novedad.

Respecto a la originalidad, las artes viven una demanda creciente de obras nuevas a partir del XVII. Se aceptan originales, copias o lo que hoy llamaríamos plagios. En la pintura se apreciaba primeramente la técnica de realización y después la calidad del copista. En literatura se utilizaban las *polyantheas*, repertorios de citas y frases de los clásicos para usar en el propio discurso. Mattheson parecía conocer este sistema cuando recomienda llevar un listado de ideas musicales. El uso de ciertas poesías como bien mostrenco en el Renacimiento es también una demostración del uso de préstamos en literatura. Todo esto es una inercia de la cultura clásica que pervivió durante la Edad Media y el Renacimiento.

El concepto de originalidad rara vez se encuentra en los escritos anteriores al final del Barroco. La “originalidad” y el culto que conlleva es un concepto romántico. Según Buelow el credo de

la originalidad es evitar los recuerdos del pasado y admitir que ninguna imitación puede superar al original. Otros, como Ruskin dan a la originalidad el sentido de genuino, no de novedoso. Por eso la transformación de material preexistente puede considerarse también originalidad. El concepto posterior de genio se unió al de originalidad atribuyéndose por primera vez a Shakespeare y su uso en el XIX sirve para calificar al artista original.

La defensa de la imitación ha traspasado los siglos y en el XX se encuentran también defensores de la técnica. Butler opina que los compositores tienen derecho a tomar lo necesario de sus predecesores, von Sternberg asegura que la técnica de remodelación es una de las formas más poderosas de expresión dramática, Trauble dice que alguna música viene de otras músicas, Scott recuerda que el mayor genio es el más endeudado y, más recientemente, Canfora eleva a algunos copistas a la categoría de “autores”.

Los cambios de finales del XVIII que anteceden el Romanticismo y que valoraron la originalidad frente a la imitación como características del artista-genio transcurrieron en paralelo a cambios sociales y económicos de gran importancia en el terreno musical. El desarrollo de la imprenta, la aceptación del derecho de propiedad intelectual y el surgimiento de una burguesía que demandaba obras escritas convirtieron en rentable la edición musical. Ésta benefició sobre todo a editores y librerías, pero con el tiempo se reconoció la propiedad intelectual, que daba derecho al autor a una recompensa económica por la venta y ejecución de sus obras. El concepto de plagio como delito fue la consecuencia siguiente de este proceso. Pero la propia definición de plagio evolucionó. Mientras Horncastle considera plagio cualquier toma de pasajes de otras obras, McGill solo atribuye el delito a la falsa atribución personal de un pasaje copiado, es decir, la intencionalidad es lo que implica el delito.

La obra de Handel debe ser considerada en su conjunto, son obras compuestas por un sinnúmero de arias, recitativos y otras secciones que tienen la impronta del autor y en ningún caso pueden considerarse plagios. A través de ella se abre una puerta para conocer a músicos muy estimables hoy olvidados. Gracias a que parte de su música ha sobrevivido bajo el paraguas de Handel ahora se les puede prestar la atención de la que han carecido.

Los estudiosos de Handel es probable que nunca respondan a ciertas preguntas. No podemos tener la certeza sobre si éste pretendía ocultar sus préstamos o no. Tampoco si era consciente de la mala práctica que podía suponer el uso masivo de préstamos. En todo caso, Harris previene sobre lo reduccionista que sería basar los estudios en analizar las intencionalidades del compositor.

Es interesante resaltar esa delgada línea que separa lo que en la época era considerado una obra original (una ópera) o una obra de otros (un *pasticcio*). Algunos acusan a Handel de plagio por el uso de músicas de otros en *pasticci*, pero en éstos siempre se ponía el nombre del compositor original. Es difícil distinguir una ópera “original” como *Rinaldo*, hecha de retazos de músicas anteriores del propio Handel y otros autores, de un *pasticcio* como *Oreste* que, también, está hecho de retazos. El propio Handel llevó a escena óperas de otros y también las utilizó como fuente de sus composiciones, aunque esto se utilice como una débil demostración de que no tenía intención de ocultar sus préstamos.

Lo único evidente es que el préstamo es un elemento de la técnica de Handel que aplicó continuamente durante toda su vida, como hemos visto en los ejemplos. Aportamos dos esquemas (apartado 2.3.) que creemos de interés para poder comparar visualmente los orígenes y los destinos de los préstamos de Handel. El segundo, realizado a partir de las *Handel sources* de Roberts, proporciona una visión gráfica y creemos que es una idea que podría extenderse a toda la documentación existente sobre los préstamos de Handel.

De igual manera, los préstamos eran utilizados por los músicos contemporáneos de Handel, aunque no tenemos tantas evidencias de que éstos fueran centrales en las técnicas de estos otros autores.

La musicología reciente tiende a plantear el problema que nos ocupa concibiendo el préstamo como técnica. Como afirma Rosen, el plagio tiene interés para la ética y la ley, pero ninguno para la crítica, y el estudio de las fuentes musicales es exactamente igual que cualquier otro análisis musical. A partir de ahí, la musicología propone buscar los cómo y porqués de las elecciones musicales de Handel y su significado en la obra final en que se utilizan. Son varios los que promueven esta línea: Burkholder, Buelow o Harris, entre ellos.

Encontramos trabajos descriptivos de los préstamos, como el de Baselt que los agrupa según el tipo de parodia que usan. En cuanto a lo que Handel toma, son en muchos casos fragmentos breves, o inicios de *ritornelli* de las arias, desarrollados a veces en el mismo momento de la copia en su cuaderno. Esto sugiere que el método de Handel tenía mucho de improvisación. Brainard encuentra una forma de composición en pequeños bloques musicales que corta, trasplanta y reordena según sus necesidades. Szeker-Madden desarrolla una teoría acerca de los criterios de selección y manipulación de los préstamos musicales en base a las similitudes retóricas entre el texto original y el final. Hoy día, en definitiva, se estudian los préstamos de Handel integrados en su técnica musical, dejando a un lado los juicios morales sobre su uso. Emslie considera a Handel un posmoderno de su tiempo y Murray opina que es posible que Handel haya sido el primer y único compositor que hizo de la transformación imitativa un arte. Por su parte, Buelow resalta la independencia creativa del artista, con libertad respecto a las reglas. Hablar de plagio, dice, es invocar la noción romántica de “genio original”, aunque Lang apela a la necesidad de estudiar al artista como individuo ajeno a las normas y por tanto sin responsabilidad, concepto también romántico.

Sobre la integridad de la obra de arte, tanto Harris como Sanguinetti aportan estudios que nos alejan del concepto de música “cerrada” que hay que respetar escrupulosamente, como la improvisación en la interpretación, que termina la obra de arte planteada por el compositor. La obra de arte no se plantea como el objeto, sino como la intención del artista al realizarla, que incluye el sonido final, la interpretación. Y en esa intención del artista tiene un significado particular lo que otros compositores han hecho y que eventualmente se toma prestado. La identidad de la obra musical toma un nuevo sentido, a la vez que la autoría se aleja del concepto exclusivista de originalidad. En definitiva, el discurso musical se construye en la escritura, pero concluye en la interpretación.

4. Referencias

- Acanfora, E. (2020), "Firenze 1630: invenzione, copia, mercato. Una fonte per Filippo Baldinucci", en *Leggere le copie. Critica e letteratura artistica in Europa nella prima età moderna (XV-XVIII secolo)*, Mazzarelli, C. y García Cueto, D., Eds., Artemide, pp. 165-178
- Alatorre, A. (2009), *Fiori di sonetti*, Aldus
- Aspden, S. (2004), "Desiring Handel: Biography and the Strategies of Possesion", en *Music & Letters, Feb. 2004, vol. 85, nº1*, pp. 62-82
- Balbo, A. (2020), "Quando l'intertestualità è cattiva: considerazione sul limitare tra plaiò e falso nell'antichità romana e nell'asua ricezione moderna", en *Leggere le copie. Critica e letteratura artistica in Europa nella prima età moderna (XV-XVIII secolo)*, Mazzarelli, C. y García Cueto, D., Eds., Artemide, pp. 15-28
- Barnett, G. (2006), "Handel's borrowing and the disputed 'Gloria'", en *Early Music Vol. 34, No. 1*, pp. 75-92
- Baselt, B. (1979), "Muffat and Handel: a Two-Way Exchange", en *The Musical Times , Vol. 120, Nº 1641*, pp. 904–907
- Bate, J. (1989), "Shakespeare and Original Genius", en *Genius: The History of an Idea*. Murray, P. Ed., New York: Basil Blackwell, pp. 76-97
- Blecuá, A. (2006). "Cómo vive un soneto: Sobre 'Perdido ando, señora, entra la gente'.", en *Medieval and Renaissance Spain and Portugal: Studies in Honor of Arthur L-F. Askins*, M. E. Schaffer y A. C. Ocaña Eds., Boydell & Brewer, p. 57–67
- Bourne, T.W. y Taylor, S. (1907), "Handel's 'Borrowings'", en *The Musical Times , Vol. 48, No. 770*, pp. 245-246
- Brainard, P. (1985), "Aria and ritornello: new aspects of the comparison Handel/Bach", en *Bach, Handel, Scarlatti: tercentenary essays*, Ed. Williams, P., Cambridge University Press, pp. 21-34
- Buelow, G.J. (1985), "The Case for Handel's Borrowings: the Judgement of Three Centuries", en *Handel Tercentenary Collection*, Macmillan Press, pp. 61–82
- Buelow, G.J. (1986), "Handel's Borrowing Techniques: some Fundamental Questions Derived from a Study of 'Agrippina' (Venice, 1709)", en *Göttinger Händel-Beiträge, ii*, pp. 105–128
- Buelow, G.J. (1988), "Originality, Genius, Plagiarism in the English Criticism of the Eighteenth Century", en *Florilegium musicologicum: Hellmut Federhofer zum 75 Geburtstag*, C.-H. Mahling, Ed., pp. 57–66
- Burkholder, J. P. (1994), "The uses of existing music: musical borrowing as a field", en *Notes, Second Series, Vol 50, Nº3*, pp. 851-870

- Burkholder, J.P. (2001), "Borrowing", en *Grove Music Online*, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.52918>
- Burkholder, J.P. (2018), "Musical Borrowing or Curious Coincidence?: Testing the Evidence", en *The Journal of Musicology*, vol 35, nº2, pp. 223-266
- Burkholder, J.P. Editor (2017), *Musical Borrowing & Reworking. An Annotated Bibliography*. <https://chmtl.indiana.edu/borrowing/>
- Burney, C. (1785), "Sketch of the life of Handel", en *An Account of the Musical Performances [...] in Commemoration of Handel*, T. Payne
- Burrows, D. (1994), *Handel*, Oxford University Press
- Burrows, D. (1997), *The Cambridge Companion to Handel*, Cambridge University Press
- Carroll, C.M. (1978), "Musical Borrowing: Grand Larceny or Great Art?", en *College Music Symposium*, Vol 18, Nº 1, pp. 11–18
- Coxe, W. (1799), *Anecdotes of George Frederick Handel and John Christopher Smith*, W.Bulner
- Cranmer, D. (1981), "Handel Borrowings", en *The Musical Times*, Vol. 122, Nº 1662, p. 524
- Davey, H. (1901), "Handel's Borrowings", en *The Musical Times and Singing Class Circular*, vol 42 Nº 705, p. 756
- Dean, W. (1969), "Handel and Keiser: Further Borrowings", en *Current Musicology*, no.9, pp. 73–80
- Dean, W. (1972), "Charles Jennens's Marginalia to Mainwaring's Life of Handel", en *Music & Letters*, Apr., 1972, Vol. 53, No. 2, pp. 160–164
- Dent, E. J. (1934), *Handel*, Formato Kindle
- Deutsch, O. E. (1955), *Handel: a Documentary Biography*, Adam and Charles Black
- Dreyfus, L. (1996), *Bach and the patterns of invention*, Harvard University Press
- Emslie, B. (2003), "Handel the postmodernist", en *Cambridge Opera Journal*, Vol. 15, Nº 2, pp. 185-198
- Giger, A. (1994), "A Bibliography on Musical Borrowing", en *Notes, Second Series*, Vol. 50, No. 3, pp. 871–874
- Gudger, W.D. (1977, " A borrowing from Kerll in 'Messiah'", en *The Musical Times*, Vol. 118, Nº 1618, pp. 1038-1039
- Harris, E.T. (1980), "The Italian in Handel", en *Journal of the American Musicological Society*, vol 33, nº3, pp. 468-500
- Harris, E.T. (1990), "Integrity and improvisation in the music of Handel", en *The Journal of Musicology*, vol. 8 nº 3, pp. 301-315

Harris, E.T. (2001), *Handel as Orpheus, Voice and Desire in the Chamber Cantatas*, Harvard University Press

Hicks, A. (1977), "Handel's Early Musical Development", en *Proceedings of the Royal Musical Association, 1976 - 1977, Vol. 103*, pp. 80–89

Hicks, A. (2001), "Handel [Händel, Hendel], George Frideric [Georg Friederich]", en *Grove online*, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.40060>

Hill, R. (1985), "Der Himmel weiss, wo diesen Sachen hingekommen sind': Reconstructing the lost keyboard notebooks of the young Bach and Handel", en *Bach, Handel, Scarlatti : tercentenary essays*, Ed. Williams, P., Cambridge University Press, pp. 161-171

Hill, J.W. (2005), *La música barroca, Música en Europa occidental, 1580-1750*, Akal

Hogwood, C. (1988), *Handel*, Alianza Editorial

Horncastle. (1822), "Plagiarism", en *Quarterly Musical Magazine and Review, IV*, p. 141-147

Hunter, D. (1986), "Music Copyright in Britain to 1800", en *Music and Letters, Vol. 67, No. 3*, pp. 269-282

Hurley, D.R. (1997), "Handel's compositional process", en *The Cambridge Companion to Handel*, Burrows, Ed.

Jackson, R. (1987), "Aesthetic considerations in regard to Handel's borrowings", en Conferencia en Internationaler Kongress der Gesellschaft für Musikforschung. Stuttgart, 1985. Publicado en *Alte Musik als ästhetische Gegenwart: Bach, Händel, Schütz*, Bärenreiter Verlag

Keates, J. (1986), *Handel: the Man and his Music*, Hamish Hamilton

Kemp, M. (1989), "The 'Super-artist' as Genius: The Sixteenth-Century View", en *Genius: The History of an Idea*. Murray, P. Ed., New York: Basil Blackwell, pp. 32-53.

Kidson, F. (1920), "Handel's publisher, John Walsh, his successors and contemporaries", en *The Musical Quarterly, Vol. 6, Nº 3*, p. 430-450

Lang, P.H. (1966), *George Frideric Handel*, W.W. Norton & Company

Leavis, R. (1982), "Three Impossible Handel Borrowings", en *The Musical Times, Vol. 123, nº 1673*, pp. 470-471

León, P., (2020), *Johann Mattheson: El perfecto Maestro de Capilla (1739). Estudio preliminar y traducción crítica*, Tesis Doctoral Universidad de Castilla-La Mancha

Lindgren, L. (1974), *A bibliographic Scrutiny of Dramatic Works set by Giovanni Bononcini and his Brother Antonio Maria Bononcini*, Tesis Doctoral, Harvard University

López Poza, S. (1990), "Florilegios, polyantheas, repertorios de sentencias y lugares comunes. Aproximación bibliográfica", en *Criticón, 49*, pp. 61-76

- López Poza, S. (2000), "Polianteas y otros repertorios de utilidad para la edición de textos del Siglo de Oro", en *La Perinola*, 4, pp. 191-214
- Mainwaring, J. (1760), *Memoirs of the Life of the Late George Frederic Handel*, R. and J. Doosley
- Mann, A. (1985), "Bach and Handel as teachers of thorough bass", en *Bach, Handel, Scarlatti: tercentenary essays*, Ed. Williams, P., Cambridge University Press, pp. 245-258
- Mattheson J. (1739), *El perfecto maestro de capilla*, Pascual León, F. Ed., Edictorialia Música 2021
- Mayo, J.S.M., (1977), *Handel's Italian Cantatas*, Tesis Doctoral, Universidad de Toronto
- Mazzarelli, C. y García Cueto, D. (2020), *Leggere le copie. Critica e letteratura artistica in Europa nella prima età moderna (XV-XVIII secolo)*, Artemide
- McLauchlan, F. (1997), "Lotti's 'Teofane' (1719) and Handel's 'Ottone' (1723). A textual and musical study", en *Music&Letters*, Vol 78, nº 3, pp.349-390
- McLean, H. (1985), "Granville, Handel and 'Some Golden Rules'", en *The Musical Times*, Vol. 126, No. 1713, pp. 662–5
- Mellers, W. (1989). "What is musical genius?", en *Genius: The History of an Idea*. Murray, P. Ed., New York: Basil Blackwell, pp. 166-180
- Murray, N, (2009). *Handel's notoriety as a borrower: plagiarism and English national identity*, Tesis, Wheaton College Massachusetts
- Murray, P., ed. *Genius: The History of an Idea*, New York: Basil Blackwell, 1989.
- Parker, M.A. (2005). *G.F. Handel: a Guide to Research*, Routledge
- Payne, I. (2001), "Another Händel Borrowing from Telemann?. Capital Gains", en *The Musical Times*, Vol 142, nº 1874, pp 33-42
- Pedraza, M.J., Clemente, Y. y de los Reyes, F (2003), *El libro antiguo*, Editorial Síntesis
- Price, C y Lindgren, L. (1991), "Unity, Originality, and the London Pasticcio", en *Bits and pieces. Music for theatre*, Harvard Library Bulletin, ii/4, pp. 17–30
- Roberts, J. H. (1985), "Why did Handel Borrow?", en *Handel Tercentenary Collection*, Macmillan Press, pp. 83–92
- Roberts, J. H. Editor (1986), *Handel Sources: Materials for the Study of Handel's Borrowing*, Vol 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, Garland Publishing,
- Roberts, J. H. (1987), "Handel and Vinci's 'Didone Abbandonata': Revisions and Borrowings", en *Music & Letters*, Vol. 68, Nº2, p. 141-150
- Robinson, P. (1923), "Handel's borrowings", en *The Musical Times*, Vol. 64, No. 964, p. 421

- Robinson, P. (1925), "Handel's early life and Mainwaring", en *The Musical Times* , Vol. 66, No. 991, p. 814-820
- Robinson, P. (1939), "Was Handel a Plagiarist?", en *The Musical Times*, Vol. 80, Nº. 1158, P. 573-577
- Rose, S. (2016), "Protected property: Schütz, Schein and the Saxon printing privileges", en *Proceedings of the 17th Biennial International Conference on Baroque Music*, Canterbury Christ Church University
- Rose, S. (2018), "Protected Publications: The Imperial and Saxon Privileges for Printed Music", en *1550-1700, Early Music History, Cambridge Tomo 37*, Cambridge University Press, pp. 247-313
- Rosen, C. (1980), "Influence: Plagiarism and Inspiration", en *19th-Century Music* , Autumn, 1980, Vol. 4, No. 2, pp. 87-100
- Rossi Rognoni, G. (2013), "Il Granprincipe Ferdinando e la musica", en *Il Gran Principe Ferdinando de' Medici (1663-1713)*, Riccardo Spinelli, Ed., Catalogo de la exposición (Florenca, Uffizi, 26 Junio-3 Noviembre 2013)
- Sanguinetti, G. (2014), "Editorial", en *Eighteenth Century Music*, vol 11, p. 3-9
- Sanguinetti, G. (2015), "Gli schemi di partimento in alcune composizioni sacre di Pergolesi: modelli, materiali e trasformazioni", en *Pergolesi Studies*, Cotticelli, F. y Maione, P., Eds., Peter Lang AB, p. 457-484
- Sawyer, J. E. (1999), "Irony and Borrowing in Handel's 'Agrippina'", en *Music & Letters*, Vol. 80, Nº 4, pp. 531-559
- Schoelcher, V. (1857), *The Life of Handel*, Trübner and Co.
- Schulze, H.J. (2001), *Johann Sebastian Bach. Documentos sobre su vida y su obra*, Alianza
- Scott, H.A. (1927), "Indebtedness in Music", en *The Musical Quarterly*, Vol. 13, No. 4, pp. 497-509
- Serwer, H. (1992), "Review of Dean, W. and Merrill, J., Handel's Operas, 1704-1726 y Roberts, J.H. Handel Sources: Materials for the Study of Handel's Borrowing", en *Journal of the American Musicological Society*, Vol. 45, Nº 2, p. 352-361
- Shaw, W. (1985), "Handel in MT, 1844-1944", en *The Musical Times*, Vol. 126, nº 1704, pp. 85-87
- Shedlock, J.S. (1901), "Handel Borrowings", en *The musical times and Singing Class Circular*, Vol. 42, nº 701, pp. 450-452, 526-528, 596-600, 756
- Shedlock, J.S. (1904), "Handel and Habermann", en *The Musical Times*, Vol. 45, Nº 742, pp. 805-806

- Silbiger, A. (1984), "Scarlatti Borrowings in Handel's Grand Concertos", en *The Musical Times*, Feb., 1984, Vol. 125, Nº 1692, pp. 93–95
- Smith, W.C. (1965), "A Handelian's Notebook - Review", en *The Musical Times*, Vol. 106, No. 1472, p. 777
- Smith, R. (1989), "The Achievements of Charles Jennens (1700–1773)", en *Music & Letters*, Vol. 70, Nº 2, pp. 161–89
- Strohm, R. (1985), "I libretti italiani di Handel", *Mainwaring: Memorie della vita del fu G.F. Händel*, Bianconi, L., Ed., EDT, p. 117-174
- Szeker-Madden, M.A.L. (2002), *The use of Logic and Rhetoric in Handel's Selection and Adaptation of Source Material*, Tesis Doctoral en School of Music University of Victoria
- Taruskin, R. (2005), *Oxford History of Western Music. 2, The seventeenth and eighteenth centuries*, Oxford University Press
- Taylor, S. (1906), *The Indebtedness of Handel to Works by other Composers*, Cambridge University Press
- Timms, C. (1973), "Handel and Steffani: a New Handel Signature", en *The Musical Times*, Vol. 114, Nº 1562, pp. 374–377
- Tobin, J. (1964), "Handel at Work - Review", en *The Musical Times*, Vol. 105, No. 1457, p. 517
- Urmson, J.O. (1967), "Messiah Borrowings", en *The Musical Times*, Vol 108, Nº 1488, p. 142
- von Sternberg,(1919), "On Plagiarism", en *The Musical Quarterly* Vol. 5, No. 3, pp. 390-397
- Weber, W. (1981), "Intellectual Bases of the Handelian Tradition, 1759–1800", en *Proceedings of the Royal Musical Association*, 1981 - 1982, Vol. 108, pp. 100–114
- Weber, W. (1992), *The Rise of Musical Classics in Eighteenth-Century England: A Study in Canon, Ritual, and Ideology*, Clarendon Press
- Winemiller, J. T. (1997), "Recontextualizing Handel's Borrowing", en *The Journal of Musicology*, Vol.15, No. 4, pp. 444-470
- Wollenberg, S. (1972), "Handel and Gottlieb Muffat: a Newly Discovered Borrowing", en *The Musical Times*, Vol. 113, Nº 1551, pp. 448–449
- Wyatt, E.J.P. (1928), "Handel and his 'Borrowings'", en *The Musical Times*, Vol. 69, No. 1027, pp. 831-832
- Wyatt, E.P.G. y Page, B. (1939), "Handel's Borrowings", en *The Musical Times*, Vol. 80, Nº 1154, p. 292-293
- Young, E. (1759), *Conjectures on Original Composition in a letter to the author of Sir Charles Grandison*, A. Millar y R. and J. Dodsley

Zimmerman, F. B. (1966), "Musical Borrowings in the English Baroque", en *The Musical Quarterly*, Vol. 52, N° 4, p. 483-495

5. Apéndice. Otras referencias bibliográficas sobre préstamos musicales

- Austern, L.P. (1985). "Musical Parody in the Jacobean City Comedy", en *Music & Letters*, vol. 66, Nº 4, pp. 355-366
- Baselt, B. (1986). *Georg Friedrich Händels Pasticcio Jupiter in Argos und seine quellenmässige Überlieferung*, Neuhausen-Stuttgart
- Becker, H. (1973). "Opern-Pasticcio und Parodie-Oper", en *Musicae scientiae collectanea: Festschrift Karl Gustav Fellerer zum siebzigsten Geburtstag*, H. Hüschen Ed., pp. 40-46
- Beyschlag, A. (1915). "Über Chrysanders Bearbeitung des Händel'schen Messias und über die Musikpraxis zur Zeit Händels", en *Die Musik*, pp. 143-158
- Brainard, P. (1969). "Bach's Parody Procedure and the St. Matthew Passion", en *Journal of the American Musicological Society*, Vol. 22, Nº 2, pp. 241-260
- Blezzard, J. (1990). *Borrowings in English Church Music, 1550-1950*. Stainer & Bell
- Brown, J.W. (1992). "Con nuove arie aggiunte": *Aria Borrowing in the Venetian Opera Repertory, 1672-1685*. Tesis Doctoral Universidad de Cornell
- Brown, J.W. (1995). "On the Road with the 'Suitcase Aria': The Transmission of Borrowed Arias in Late Seventeenth-Century Italian Opera Revivals", en *Journal of Musicological Research* vol. 15, nº 1, pp. 3-23
- Buelow, G. J. (1989). "Mattheson's Concept of "Moduli" as a Clue to Handel's Compositional Process", en *Göttinger Händel Beiträge* 3, pp. 272-78
- Burney, Ch. (1789). *A General History of Music: From the Earliest Ages to the Present Period. To which is prefixed, a dissertation on the music of the ancients*, T. Bechet, J. Rosson y G. Robinson
- Burrows, D. (1995). "Handel's 1738 'Oratorio': a Benefit Pasticcio", en *Georg Friedrich Händel - ein Lebensinhalt : Gedenkschrift für Bernd Baselt*, ed. Hortschansky, K. y Musketa, K., pp. 11-38
- Burrows, D. (2008). "Handel and Hannover", *Bach, Handel, Scarlatti: tercentenary essays*, Williams, P. Ed., Cambridge University Press, pp. 35-59
- Cammarota, R.M. (1983). "The Sources of the Christmas Interpolations in J.S. Bach's Magnificat in E-flat major", en *Current Musicology*, Nº 36, pp. 79-99
- Carrell, N. (1967). *Bach the borrower*, Allen & Unwin
- Chrisholm, D. (1985). "Handel's Disengagement from the Italian Opera", en *Handel Tercentenary Collection*, Stanley, S. y Hicks, A. Eds., Macmillan Press, p. 165-81
- Chrysander, F. (1919). *Georg Friedrich Händel*, Hildesheim, G. Olms (1966)

- Clifford, J. Ed. (1972). *Man Versus Society in 18th-Century Britain*, W. W. Norton & Company Inc.
- Cross, E. (1978). "Vivaldi's Operatic Borrowings", en *Music & Letters*, Vol. 59, Nº 4, pp. 429-439
- Cross, E. (1995). "Vivaldi and the Pasticcio: Text and Music in Tamerlano", en *Con che soavità: Studies in Italian Opera, Song, and Dance*, Fenlon I y Carter T. Ed, pp. 275–311
- Dean, W. (1985). "The Musical Sources for Handel's Teseo and Amadigi", en *Slavonic and Western Music: Essays for Gerald Abraham*, ed. M.H. Brown and R.J. Wiley. Ann Arbor and Oxford, pp. 63–80
- Dean, W. (1990). "Handel's Sosarme, a Puzzle Opera", en *Essays on Opera and English Music in Honour of Sir Jack Westrup*, ed. F.W. Sternfeld, N. Fortune and E. Olleson, pp. 115–147
- Dean, W. (1991). "A New Source for Handel's Amadigi", en *Music & Letters*, Vol. 72, Nº 1, pp. 27–37
- Dean, W. (1995). "The Making of Alcina", en *'Con che soavità': Studies in Italian Opera, Song and Dance, 1580–1740*, ed. Fenlon, I. y Carter, T., pp. 312–19
- Dean, W. (1998). "Rossane: Pasticcio or Handel Opera", en *Göttinger Händel Beiträge*, vii, pp. 142–55
- Dell Donna, A., Polzonetti, P. Ed. (2011). *The Cambridge Companion to eighteenth century opera*, Cambridge University Press
- Derr, E. (1984). "Handel's Procedures for Composing with Materials from Telemann's Harmonischer ottes-Dienst in Solomon", en *Göttinger Händel-Beiträge*, i, pp. 116–46
- Diaz del Corral, P. y Fernandez, C. (2020). "Del Tajo al Tíber: la formación de músicos y artistas portugueses en Roma durante el reinado de Juan V (1707-1750)", en *Revista de Historia Moderna. Anales de la Universidad de Alicante*, n.º 38, pp. 326-359
- Donaldson, I. (2003). "'The Fripperie of Wit': Jonson and Plagiarism" en *Plagiarism in Early Modern England*. Ed. Paulina Kewes, Palgrave MacMillan, pp. 119-133
- Ellwood, D. (1989). "Handel's Use of Scarlatti's Essercizi per Gravicembalo in his Opus 6", en *Göttinger Händel-Beiträge*, iii, pp. 170–87
- Escal, F. (1984). *Le compositeur et ses modèles*, Presses Universitaires de France
- Falck, R. (1979). "Parody and Contrafactum: a Terminological Clarification", en *The Musical Quarterly*, Vol. 65, No. 1, pp. 1–21
- Fehleisen, F. (2016). "I know, or at least I think I know: Reconsidering the first song in Part III of Handel's Messiah", en *Proceedings of the 17th Biennial International Conference on Baroque Music*, Canterbury Christ Church University

- Gore, R.T. (1968). "Review de Bach the Borrower, Norman Carrell", en *Notes, Second Series*, Vol. 24, N° 3, pp. 495-496
- Greenacombe, J. (1985). "Handel's House: a History of Nr. 25 Brook Street, Mayfair", en *London Topographical Record*, 25, pp. 111-30
- Groom, N. (2003). "Forgery, Plagiarism, Imitation, Peglegger", en *Plagiarism in Early Modern England*. Ed. Paulina Kewes, Palgrave MacMillan, pp. 74-89
- Hatten, R.S. (1985). "The Place of Intertextuality in Music Studies", en *American Journal of Semiotics*, Vol. 3, N° 4, pp. 69-82
- Horsley, I. (1978). "Monteverdi's Use of Borrowed Material in 'Sfoga con le stelle'", en *Music & Letters*, Vol. 59, N° 3, pp. 316-328
- Hortschansky, K. (1966). "Gluck und Lampugnani in Italien: zum Pasticcio 'Arsace'", en *Studien zur italienisch-deutschen Musikgeschichte III*, pp. 49-64
- Johnson, J.T. (1989). "The Rules for "Through Bass" and for Tuning Attributed to Handel", en *Early Music*, Feb., 1989, Vol. 17, No. 1, pp. 70-77
- Johnstone, H.D. (1988). "The Chandos Anthems: the Authorship of no2", en *The Musical Times*, Vol. 117, N° 1601, pp. 601-603
- Kewes, P. (2003). "Historicizing Plagiarism", en *Plagiarism in Early Modern England*. Ed. Paulina Kewes, Palgrave MacMillan, pp. 1-18
- Keynes, M. (1980). "Handel's Illnesses", en *Lancet Vol. 2 N° 8208-8209, ii*, pp. 1354-5
- King, R.G. (1991). "Handel's Travels in the Netherlands in 1750", en *Music & Letters*, Aug., 1991, Vol. 72, No. 3, pp. 372-86
- King, R.G. (1992). *The Composition and Reception of Handel's Alessandro. 1726*. Tesis University of Stanford
- Lang, P. H. (1972). "The Composer", *Man Versus Society in 18th-Century Britain*. Clifford, J. Ed., W. W. Norton & Company Inc., pp. 85-101.
- Lazarevich, G. (1976). "Eighteenth-Century Pasticcio: the Historian's Gordian Knot", *Studien zur italienisch-deutschen Musikgeschichte. XI. Lippmann F., Leopold S., Scherliess, V., Witzemann, W.*, Arno Volk, pp. 121-145
- Lindgren, L. (1988). "Review of Roberts, J. H., Handel Sources: Materials for the Study of Handel's Borrowing", *Quarterly Journal of the Music Library Association*, Vol 45, N° 2, pp. 375-377
- Lindgren, L. (1988). "Venice, Vivaldi, Vico and Opera in London, 1705-17: Venetian Ingredients in English Pasticci", en *Nuovi studi vivaldiani*, Fanna, A. and Morelli, G. (eds.),
- Mann, A. (2008). "Bach's Parody Technique and its Frontiers", en *Bach Studies*, ed. D.O. Franklin, pp. 115-24

- Mann, A. y Knapp, J.M. (1969) "The present state of Handel research", en *Acta Musicológica*, vol 41, p. 4-26
- Mattheson, J. (1761). *Georg Friedrich Händels Lebensbeschreibung*. Faks. d. Ausg. Hamburg.
- Millner, F.L. (1979). *The Operas of Johann Adolf Hasse*, UMI Research Press
- Nelson, R.U. (1948). "The Technique of Variation: a Study of the Instrumental Variation from Antonio de Cabezón to Max Reger", en *Notes, Second Series, Vol. 5, No. 3*, pp. 366-367
- Nettl, P. (1951). "The Life of Herr J.J. Quantz as Sketched by Himself", en *Forgotten Musicians*, New York: Philosophical Library, pp. 280–319
- Opel, J.O. (1885). *Mitteilungen zur Geschichte der Familie des Tonkünstlers Händel*. https://zs.thulb.uni-jena.de/rsc/viewer/jportal_derivate_00211604/neumittauddeg_1885-89_17_0008.tif?logicalDiv=jportal_jparticle_00276378
- Payne, I, (2006), "A tale of two french Suites: an early Telemann Borrowing from Erlebach", en *Musical Times*, vol 147, nº1897, pp. 77-83
- Pestelli, G. (1972). "Haendel e Alessandro Scarlatti", en *Rivista Italiana di Musicologia*, vii, pp. 103–14
- Petty, F.C. (1980). *Italian Opera in London 1760–1800*, UMI Research Press
- Prout. (1894). "Graun's Passion Oratorio and Handel's Knowledge of it", en *Monthly Musical Records*, xxiv, pp. 97–98, 121–123
- Raguenet, F. (1709). *A comparison between the French and Italian musick and opera's. Translated from the French; with some remarks. To which is added A critical discourse upon opera's in England, and a means proposed for their improvement*, Willian Lewin. <https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=umn.31951002356258d&view=1up&seq=13&skin=2021>
- Ricks, C. (2003). "Plagiarism", en *Plagiarism in Early Modern England*. Ed. Paulina Kewes, Palgrave MacMillan, pp. 21-40
- Roberts, J. H. (1984). "Handel's Borrowings from Telemann: an Inventory", en *Göttinger Händel-Beiträge: im Auftrag der Göttinger Händel-Gesellschaft, Bärenreiter*, pp. 147–71
- Roberts, J. H. (1986). "Handel's Borrowings from Keiser", en *Göttinger Händel-Beiträge*, ii, pp. 51–76
- Roberts, J. H. (1990). "Keiser and Handel at the Hamburg Opera", en *H-J*, pp. 63–87
- Roberts, J. H. (1995). "A New Handel Aria, or Hamburg Revisited", en *Georg Friedrich Händel - ein Lebensinhalt : Gedenkschrift für Bernd Baselt*, ed. Hortschansky, K. y Musketa, K., pp. 113–30
- Roberts, J. H. (1997). *German Chorales in Handel's English Works*, Paul Thiersch und die Bühne S., pp. 77–100

- Russell, C.H. y Topp Russell, A.K. (1982). "El arte de recomposición en la música española para la guitarra barrocca", en *Revista de Musicología*, Enero-junio 1982, Vol. 5, No. 1, pp. 5-23
- Sadler, G. (1989). "A Re-Examination of Rameau's Self-Borrowings, Jean-Baptiste Lully and the Music of the French Baroque", en *Essays in Honor of James R. Anthony*, J.H. Heyer y Anthony, J.R. Ed., pp. 259-89
- Sardelli, F.M. (2008) "Dall'esterno all'interno: criteri di autenticità e catalogazione di nuove fonti vivaldiane", en *Studi Vivaldiani 2008*, pp. 93-109
- Schildt, M. (2016). "Italian Music Appropriated for Protestant Europe: the Role of Madeleine and Marie Phalèse in Antwerp, 1629-75", en *Proceedings of the 17th Biennial International Conference on Baroque Music*, Canterbury Christ Church University
- Schulze, H-J. (1989). "The Parody Process in Bach's Music: an Old Problem Reconsidered", en *Bach Journal*, xx, pp. 7-21
- Seiffert, M. (1908). "Händels Verhältnis zu Tonwerken älterer deutscher Meister", en *Jahrbuch der Musikbibliothek Peters. Jg. 14*. p. 41-57
- Seiffert, M. (1924). "G.Ph. Telemanns Musique de table als Quelle für Händel", en *Bulletin de la Société 'Union musicologique'*, iv, pp. 1-28
- Smith, W.C. (1965). *A Handelian's Notebook*, Adam&Charles Black
- Spitzer, J. (1983). *Authorship and Attribution in Western Art Music*, Tesis Doctoral Universidad de Cornell
- Stanley, S. y Hicks, A. Eds. (1985). *Handel Tercentenary Collection*, Macmillan Press
- Streatfeild, R.A. (1964). *Handel*. Da Capo Press
- Strohm, R. (1978). "Francesco Gasparini: le sue opere tarde e Georg Friedrich Händel", en *Quaderni della Rivista Italiana di Musicologia*, 6, p. 71-83
- Strohm, R. (1987). "Vivaldi's and Handel's Settings of Giustino", en *Music and Theatre: Essays in Honour of Winton Dean*, ed. N. Fortune, p. 131-58
- Strohm, R. (2008). *Essays on Handel and Italian Opera*, Cambridge University Press
- Tage, B. (1939). "Handel's Borrowings", en *The Musical Times*, Vol 80, Nº 1154, p. 292-293
- Talbot, M. (2019), "Vivaldi or not Vivaldi? The unreliable attribution of the sonata RV34", en *De musica disserenda*, XVI/1, pp. 57-72
- Talbot, M. (2008). "Vivaldi, Polani and the London Pasticcio 'Croesus'", en *Studi Vivaldiani*, 8, p. 21-46
- Terry, R. (2003). "'In Pleasing Memory of All He Stole': Plagiarism and Literary Detraction, 1747-1785", en *Plagiarism in Early Modern England*. Ed. Paulina Kewes, Palgrave MacMillan, p. 181-200

Tobin, J. (1964). *Handel at Work*, Cassell

Torrente, A. (2008). "Alfa y Omega", en *Programa de Mano de "Il trionfo del Tempo e del Disinganno"*, Teatro Real. Madrid

Walker, F. (1952). "Orazio: the History of a Pasticcio", en *The Musical Quarterly*, Vol. 38, Nº 3, p. 369–383

White, H. O. (1965). *Plagiarism and Imitation During the English Renaissance*. Octagon Books Inc.

Williams, P. Ed. (2008). *Bach, Handel, Scarlatti : tercentenary essays*, Cambridge University Press

Wolff, C. (1991). "Vivaldi's Compositional Art, Bach, and the Process of 'Musical Thinking'", en *Bach: Essays on his Life and Music*, Harvard University Press, pp. 72–83

Zohn, S. y Payne, I. (1999) "Bach, Telemann and the process of Transformative imitation in BWV 1056/2", en *The Journal of Musicology*, vol 17, nº 4, pp. 546-584