

trapunto practicado por los compositores renacentistas, que en manos de Purcell, como ha señalado Yehudi Menuhin, se torna «espiritual». Este elemento arcaizante es el que articula la entera trabazón de las Fantasías, escritas para violas da gamba, en la mejor tradición de la música para *consort* de los compositores isabelinos y en las que Purcell llega a valerse en ocasiones de un *cantus firmus*, uno de los puntos de partida predilectos de los músicos del siglo XVI. Por otro, su pasión por la novedad, en este caso por la sonata en trío, el nuevo género que estaba comenzando a nacer en Italia y al que Arcangelo Corelli otorgaría su definitiva carta de naturaleza en sus primeras colecciones impresas. En el prólogo de la colección de las doce Sonatas (publicada en 1683), leemos que el autor «se ha esforzado por llevar a cabo una justa imitación de los más afamados maestros italianos». Lo que resulta asombroso, en cualquier caso, no es que Purcell se interesara a un tiempo por lo viejo y lo nuevo, sino que fuera capaz de alumbrar simultáneamente, ¡con tan sólo 21 años!, músicas cuyas maneras compositivas y cuya sonoridad parecen separadas por casi un siglo de distancia.

La música ceremonial de Purcell es, asimismo, hija de la Restauración, ya que, a excepción de las mencionadas odas compuestas para conmemorar el Día de Santa Cecilia, el resto de las obras que integran este apartado nacieron para dar lustre a diversas circunstancias estrechamente re-

lacionadas con el rey o la reina de turno: el cumpleaños del monarca (seis de ellas felicitan a la Reina María), la bienvenida a Londres tras regresar de otra ciudad, una boda en el seno de la familia real (el Príncipe Jorge de Dinamarca y la Princesa Ana). Carlos II instauró esta tradición en 1680 para otorgar boato y esplendor musical a una corte que se apresuraba así a recuperar el tiempo, la paz y el placer perdidos en los campos de batalla y en las interminables contiendas religiosas en las que se vieron sumidos sus antepasados. Purcell ofrece en estas obras, claro está, su lado más festivo. Brillantes instrumentaciones, coros jubilosos (sin asomo generalmente de alambiques contrapuntísticos), deliciosas arias y dúos: todos los ingredientes para satisfacer a sus patronos y a la corte en la que se hallaba inmerso. Tan sólo un par de odas han logrado una amplia difusión (*Hail! bright Cecilia* y *Come ye sons of art, away*), pero es necesario conocer la totalidad de este *corpus* integrado por 24 obras para hacerse una idea cabal del arte de Purcell, ya que es aquí donde el compositor inglés pudo expresarse en un medio a gran escala sin otra cortapisa que la impuesta por unos textos de una calidad literaria siempre sobrepasada con creces por la música.

Las composiciones religiosas fueron una constante en la trayectoria profesional de Purcell, ya que las obras en este apartado se extienden desde 1677 hasta el mismo año de su muerte, aunque el grueso de la producción vio la

luz durante el reinado de Carlos II, ya que su sucesor, Jaime II, descuidó en exceso la Capilla Real para crear otra institución alternativa que satisficiera su declarado —aunque pacífico esta vez— catolicismo. Aun así, Purcell nos ha legado 65 *anthems*, en su doble variedad de *full anthem* (que utiliza una textura coral sin acompañamiento instrumental o con el simple apoyo del órgano) y *verse anthem* (que divide el texto en varias secciones; las marcadas *verse* son para voces solistas, mientras que en las marcadas *full* interviene todo el coro; en ambas suele existir acompañamiento de instrumentos de cuerda). Aparte, un Servicio Matutino y Vespertino completo, un Magnificat, un Nunc dimittis, un Te Deum y un Jubilate (con dos trompetas que dan lustre a la instrumentación), y 35 piezas para coro y bajo continuo con textos procedentes de una fuente diferente a la Biblia. Un catálogo, como vemos, extraordinariamente amplio, en el que se dan cita muchas de las principales cualidades de su estilo musical: su idiomática escritura para instrumentos de cuerda; su perfecto manejo del contrapunto imitativo; su capacidad para crear texturas corales contratantes, aun sirviéndose de una sencilla armonía de bloques; su comprensión de la interrelación que debe presidir música y texto; su exhaustivo conocimiento, en definitiva, de las posibilidades expresivas de la voz humana.

Estas dos últimas características que acabamos de señalar son las que impregnan