



Fundación Juan March

CICLO

HENRY PURCELL
Y LA
MÚSICA INGLESA

ENERO 1995

CICLO:

HENRY PURCELL Y LA
MÚSICA INGLESA



Fundación Juan March

CICLO

HENRY PURCELL

Y LA

MÚSICA INGLESA

ENERO 1995

ÍNDICE

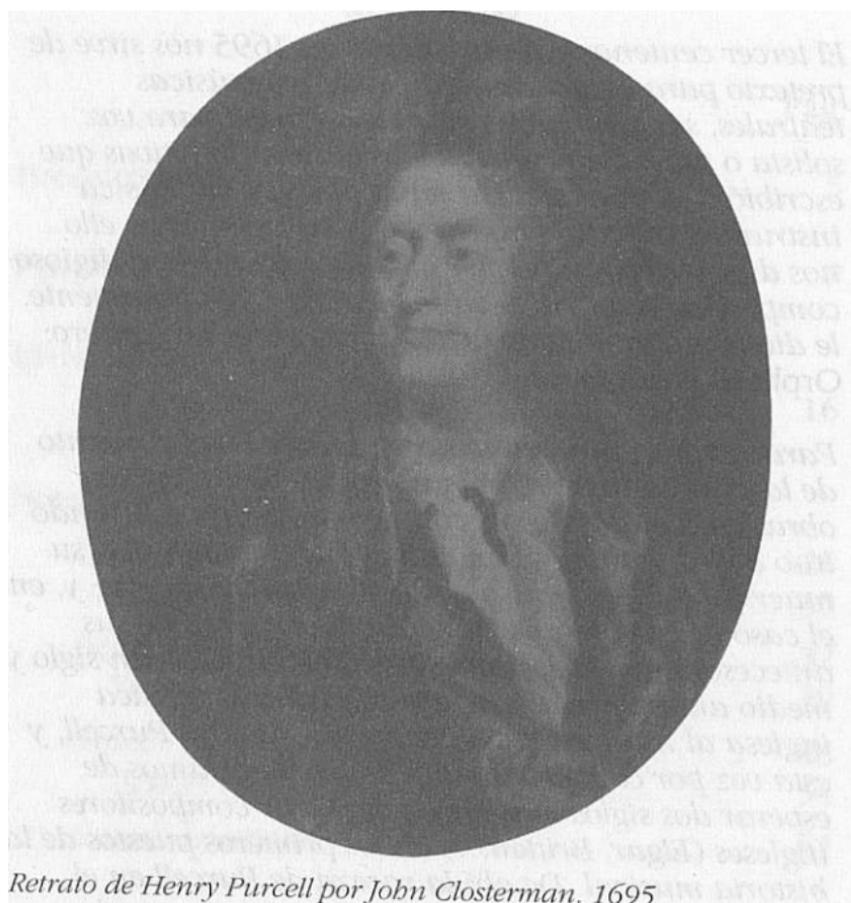
	Pág.
Presentación	5
Programa general	7
Introducción general por Luis Carlos Gago	16
Notas al Programa:	
Primer concierto	25
Textos cantados	30
Segundo concierto	32
Textos cantados	39
Tercer concierto	48
Textos cantados	54
Cuarto concierto	62
Participantes	69

Henry Purcell es quizá el mejor músico inglés de todos los tiempos. Ya fue considerado así en vida -corta vida de apenas 37 años- y en la actualidad no hay historia de la música que no le dedique un capítulo esencial. Pero apenas conocemos unos pocos aspectos de su amplísimo catálogo, reducido las más de las veces a su única ópera, Dido y Eneas.

El tercer centenario de su muerte en 1695 nos sirve de pretexto para escuchar algunas de sus músicas teatrales, sus canciones, su música sacra para voz solista o para coro (incluyendo las muy emotivas que escribió a la muerte de la reina Mary) y su música instrumental para conjuntos o para tecla. Todo ello nos dibujará una imagen más completa del prodigioso compositor, a quien su editor y amigo, postumamente, le dió un sobrenombre órfico pocas veces tan certero: Orpheus Britannicus.

Para resaltar, precisamente, su puesto en el conjunto de la música inglesa, hemos programado también obras de algunos de sus contemporáneos, incluyendo uno de los múltiples homenajes que escribieron a su muerte, el muy emotivo de su maestro John Blow; y, en el caso de la polifonía religiosa, de algunos de sus antecesores, en especial de los isabelinos que un siglo y medio antes habían logrado colocar a la música inglesa al nivel del resto de Europa. Muerto Purcell, y esta vez por causas muy diferentes, habríamos de esperar dos siglos más para encontrar compositores ingleses (Elgar, Britten...) en los primeros puestos de la historia musical. De ahí la rareza de Purcell en el contexto de la música británica; pero no es esa la causa de que los no ingleses le amemos, sino su calidad, su talento para embellecer con la belleza inmortal de su arte.

Estos conciertos serán retransmitidos en directo por Radio Clásica, la 2 de RNE.



Retrato de Henry Purcell por John Closterman. 1695

PROGRAMA
GENERAL

PROGRAMA
PRIMER CONCIERTO

Heniy Purcell y sus contemporáneos ingleses

I

Daniel Purcell (1660-1717)

Trío Sonata en Sol menor para dos flautas de pico y b.c.

Adagio

Allegro

Largo

Allegro

Andrew Parcham (1701-?)

Solo en Sol mayor, para flauta de pico.

William Williams (1677-1704)

Sonata en imitación de los pájaros, para dos flautas de pico y b.c.

Adagio

Allegro

Grave

Allegro

PROGRAMA
PRIMER CONCIERTO

Henry Purcell y sus contemporáneos ingleses

II

Henry Purcell (1659-1695)

Chacona de «Los profetas o la historia de Diocleciano»,
Z.627, para dos flautas de pico y b.c.

John Blow (1649-1708)

Oda por la muerte de Henry Purcell, para dos contra-
tenores, dos flautas de pico y b.c.

Mark how the lark (dúo)
But in the close of night (dúo)
So ceas'd the rival crew (solo)
We beg not hell (solo)
Tloe heav'nly choir (dúo)

Intérpretes: LA STRAVAGANZA

(Luis Vincent, *contratenor*

Luis Badosa, *contratenor*

Mariano Martín, *flauta de pico, traverso y dirección*

Luis Miguel Novas, *flauta de pico*

Violeta Blanco, *clave*

Francisco Luengo, *viola da gamba*)

Miércoles, 4 de enero de 1995. 19,30 horas.

PROGRAMA
SEGUNDO CONCIERTO

Henry Purcell (1659-1695)
Arias para soprano y bajo continuo
y obras instrumentales

I

Dear pretty youth, Z. 631

(fuente: Orpheus Britannicus, Londres 1698. «Una canción bajo la tempestad, cantada por la señorita Cross»)

Music for a while, Z. 583

(fuente: "Oedipus", 1692)

* Suite en Sol mayor, Z. 660

Prelude

Almand

Corant

Minuet

(fuente: «Choice Collection of Lessons». London 1699)

From rosie bow'rs, Z. 578

Recitado-Aria ligera

Recitado-Aria-Final

(fuente: «Don Quixote/Orpheus Britannicus. «Esta es la última canción que Mr. Purcell compuso, durante su enfermedad...»)

The fatal hour comes on apace, Z. 421

Recitado-Aria

(fuente: Orpheus Britannicus)

* Suite en Do mayor, Z. 666

Prelude

Almand

Corant

Saraband

Rigodon (Z. 653)

(fuente: «Choise Collection of Lessons»)

O lead me, Z. 574

Recitado

Aria

(fuente: Orpheus Britannicus)

Nymphs and Shepherds, Z. 600

(fuente: «The Libertine»/Orpheus Britannicus)

PROGRAMA
SEGUNDO CONCIERTO

Henry Purcell (1659-1695)
Arias para soprano y bajo continuo
y obras instrumentales

II

I attempt from love's sickness to fly, Z. 630
(fuente: «The Indian Queen»/Orpheus Britannicus)

Dido's lament, del Z. 626
(fuente: «Dido and Aeneas», London 1689)

Sweeter than roses, Z. 585
Recitado-Aria
(fuente: Orpheus Britannicus)

* Ground in Gamut, Z. 645
(fuente: según edición: J & Chester, London 1918)

Since from my dear, Z. 627
(fuente: «Dioclesian»/ Orpheus Britannicus)

Lord, what is man, Z. 192
Recitado-Aria-Final
(fuente: «Harmonia Sacra: A Divine Hymn»)

*Liluberto, y Trumpet tune en Do Mayor, Z. 646-T. 687
(fuente: según edición: J & Chester. London 1918)

An evening hymn, Z. 193
(fuente: «Harmonia Sacra»)

I'll sail upon the dog-star, Z. 571
(fuente: Orpheus Britannicus)

Intérpretes: PARNASO ESPAÑOL
(Isabel Álvarez, *soprano*
Itziar Atutxa, *viola da gamba*
Daniel Carranza, *teorba*
Jesús Gonzalo, *clave/órgano y dirección*)

* (obras instrumentales)

Miércoles, 11 de enero de 1995. 19,30 horas.

PROGRAMA
TERCER CONCIERTO

Purcell, heredero de la tradición coral inglesa

I

William Byrd (1543-1623)

Misa a cuatro voces

Kyrie

Gloria

Thomas Tallis (1505-1585)

Haste thee (a 4)

O sacrum convivium (a 5)

John Sheppard (c. 1515-1623)

The Lord's Prayer (a 5)

Thomas Weelkes (1576-1623)

Hosanna to the Son of David (a 6)

Thomas Morley (1557-1623)

Agnus Dei

George Jeffreys (c. 1610-1685)

Rise, heart, thy Lord is risen

(para solistas, coro y organo)

PROGRAMA
TERCER CONCIERTO

Purcell, heredero de la tradición coral inglesa

II

Henry Purcell (1659-1695)

2 Anthems:

Remember not, Lord, our offences, Z. 50
Lord, how long wilt thou be angry?, Z. 25

Música para el funeral de la Reina Mary, 1695

The Queen's Funeral March, Z. 860
Man that is born of a woman, Z. 27
Canzona, Z. 860
In the midst of life, Z. 17
Canzona, Z. 860
Thou knowest, Lord, the secrets, Z. 586
The Queen's Funeral March (recession), Z. 860

Intérpretes: LA CAPILLA REAL DE MADRID
Director: Oscar Gershensohn

Miércoles, 18 de enero de 1995. 19,30 horas.

PROGRAMA
CUARTO CONCIERTO

Música inglesa para flauta en tiempos de Purcell

I

Anónimo inglés (s. XVII)

6 Masques

Addsonns Masque
The First Witches Dance
The Second Witches Dance
Sir Francis Bacon Masque
The Nymphs Dance
The Kings Mistresse

Henry Purcell (1659-1695)

Preludio (flauta), Z. N773
Air (clave), Z. 641
Hornpipe (clave), Z. T685
Gavota (clave), Z. D219/1
A new ground (clave), Z. T682

Sonata en Re menor, Z. 780

Adagio
Allegro
Largo
Vivace

Anónimo inglés (s. XVII)

Greensleeves to a ground

Thomas Tollett (1696-?)

Ground

PROGRAMA
CUARTO CONCIERTO

Música inglesa para flauta en tiempos de Purcell

II

Henry Purcell (1659-1695)

Cibell, para flauta y bajo continuo

Godfrey Finger (h. 1660-1730)

Ground

John Eccles (h. 1668-1735)

Ground

Henry Purcell (1659-1695)

Suite para clave núm. 7 en Re menor, Z. 668

Almand

Courante

Hornpipe

Daniel Purcell (+1717)

Prelude (flauta)

Sonata en Re menor

Vivace

Largo

Allegro

Adagio

Allegro

Henry Purcell (1659-1695)

10 Theatre Tunes

Intérpretes: ZARABANDA
(Alvaro Marías, *flauta de pico*
Renée Bosch, *viola da gamba*
Rosa Rodríguez, *clave*)

Miércoles, 25 de enero de 1995. 19,30 horas.

INTRODUCCIÓN GENERAL

Henry Purcell (1659-1695) fue un hijo de lo que los británicos denominan la Restauración, esto es, la reposición del régimen monárquico en 1660 tras los convulsos años de guerras civiles y de gobierno republicano protagonizados por Oliver Cromwell. La muerte de éste acabó traducándose meses después en el regreso de Carlos II, el hijo del rey ejecutado en 1649 «por la Providencia y la necesidad». Purcell se encontró, pues, al nacer, una Inglaterra perpleja y sumida en profundas disputas, un país en búsqueda permanente de su identidad, una tierra surcada de muertos y de heridas recientes no fáciles de restañar.

No puede entenderse la producción musical de Purcell, la fisonomía que su autor decidió imprimirle, sin comprender la peripecia histórica vivida por su país en los siglos XVI y XVII. Varias generaciones de compositores ingleses se vieron marcadas por los constantes enfrentamientos entre Iglesia y Estado, que comenzaron en los tiempos de Enrique VIII como una disputa de poder entre Londres y Roma (el Acta de Supremacía declaró al soberano en 1534 la «Cabeza Suprema de la Iglesia de Inglaterra»), pero que acabaron dando lugar a una violenta escisión de la sociedad inglesa en su conjunto. Con los primeros Tudor, la Iglesia inglesa se separó política y jerárquicamente del Vaticano, pero se avino a conservar en un principio los preceptos doctrinales y teológicos de antaño. Negaron, en suma, la autoridad del Papa sobre Inglaterra, pero siguieron aceptando los dogmas católicos y practicando sus rituales.

La llegada al trono de María I -católica confesa y casada en 1554 con nuestro Felipe II- restauró a sangre y fuego la situación religiosa al orden anterior. Tras su efímero reinado, su hermanastra Isabel -recibida con repiques de campanas por sus compatriotas en 1558 y destinataria de la Armada Invencible treinta años después- volvió a colocar el péndulo del otro lado. Gran amante de las artes, Inglaterra vivió durante su reinado una de sus épocas de mayor esplendor literario y mu-

sical, pero el país se mantuvo casi por completo ajeno ante la soberbia eclosión polifónica que se vivía en el continente y cuyos principales abanderados eran nombres como los de Palestrina, Lasso o Victoria. Con la disolución de los monasterios (más de seiscientos en todo el país, llevada a cabo ya en tiempos de Enrique VIII), la abolición del ritual y la ceremonia, la prohibición de decir misa, o la supresión del autóctono rito de Salisbuiy (*Sarum*) en 1547, los compositores de música sacra vieron reducidas las posibilidades de explotar al máximo sus conocimientos técnicos o de parangonarlos con los de sus colegas al otro lado del Canal de la Mancha. Mientras que Lutero supo ver en la música (el coral protestante) un verdadero instrumento propagandístico, un aliado ideal para expandir rápidamente por Alemania sus nuevas doctrinas, en Inglaterra se consideró que la religión debía estar desligada del aite, sinónimo para los fanáticos reformistas de la vanidad y los fastos papales. Sólo así se explica que un país que estuvo a la cabeza de la creación musical europea a comienzos del siglo XV (gracias al talento descomunal de John Dunstable, que moldeó un estilo admirado por doquier y que Le Franc bautizó como «la contenance angloise»), no sólo perdiera su posición de primacía poco después (la llamada Guerra de las Rosas entre las casas de York y de Lancaster tuvo, asimismo, unos efectos desoladores para la vida cultural del país), sino que también se desligara de la apasionante evolución musical que se estaba viviendo en el resto de Europa.

En el Renacimiento, la música se hacía a caballo entre la corte y la iglesia. Una y otra anduvieron a la greña en Inglaterra, dificultando en extremo que los compositores pudieran dar rienda suelta a lo aprendido de las generaciones anteriores. Sí lo hicieron sin cortapisas, por ejemplo, y con resultados admirables, en el terreno del madrigal, donde músicos como Thomas Weelkes, Orlando Gibbons, Thomas Morley, John Wilbye, Thomas Tomkins, William Byrd o Francis Pilkington dieron una réplica más que cumplida a las novedosas obras maestras que llegaban desde Italia. O en las delicadas canciones con laúd, donde Robert Jones, John Dowland, Thomas Campion o Thomas Ford construyeron un repertorio repleto de hallazgos poéticos y musicales. O, en fin, en el del autóctono *consort*, un grupo integrado por violas de diferentes tamaños y registros para el que escribieron obras hermosísimas John

Coprario, John Kenkins o William Lawes en los albores del siglo XVII.

En cualquier caso, resulta sorprendente el escaso volumen del «corpus» musical legado tras el Renacimiento por un pueblo que ha dado muestras de poseer, desde hace al menos siete siglos, un excepcional talento para la música. El *Oíd Hall Manuscript* y el *Eton Choirbook* son las únicas recopilaciones realmente importantes de música vocal religiosa de los siglos XV y XVI, mientras que el *Fitzwilliam Virginal Book* -copiado por el católico Francis Tregian durante su larga estancia en la cárcel- resume lo mejor de la literatura renacentista inglesa para tecla: un bagaje de factura exquisita, aunque demasiado escaso para un país que, de no desangrarse política, social y religiosamente como lo hizo, habría podido dar mucho más de sí en punto a cantidad y, sobre todo, diversidad.

Pero en 1659, en los turbulentos meses posteriores a la muerte de Cromwell y previos a la Restauración monárquica, Inglaterra vio por fin la luz con el nacimiento del que Roger North bautizó en 1726 como «el mayor genio musical que jamás tuvo Inglaterra». Henry Purcell cierra una cadena en exceso parca cuyos eslabones anteriores más significativos serían el citado John Dunstable y William Byrd, a quien habremos de referirnos más adelante, ya que su música sonará también en esta serie de conciertos. Tras Purcell -una luz cegadora, un estrépito atronador- se hicieron la oscuridad y el silencio: con su muerte le llegó a Inglaterra el momento de pagar una factura muy alta por su política de cuasiallamiento respecto del devenir musical europeo. Más tarde supo acoger como nadie en su seno, eso sí, a extranjeros ilustres, como Georg Friedrich Haendel o Franz Joseph Haydn (compárese, si no, su hospitalidad con el trato que dispensamos aquí a Domenico Scarlatti o, sobre todo, Luigi Boccherini), pero habría de esperar hasta finales del siglo XIX, con Edward Elgar o, según opinión casi unánime, hasta el siglo XX con Benjamín Britten, para volver a colocar a uno de sus compositores en uno de los pináculos más elevados del panorama musical.

Muy poco sabemos de la vida de Heniy Purcell, hasta el punto de que el único modo de fijar el año de su nacimiento es calcularlo a partir de la lápida que se

colocó tras su muerte, acaecida el 21 de noviembre de 1695, en la Abadía de Westminster. Allí se dice que murió en su »trigésimoséptimo año», por lo que su nacimiento se remonta a 1659- Las numerosas incertidumbres llegan hasta el punto de contar con la atribución de dos posibles padres, Thomas y Hemy Purcell -hermanos entre sí-, aunque este último parece, según los estudios más recientes, el candidato más fiable. También carecemos de información sobre la biografía de su progenitor, reducida casi por completo a su condición de músico que trabajaba en el entorno de la Abadía de Westminster (él fue, por ejemplo, uno de los principales responsables de la música que se interpretó en la coronación de Carlos II; años después, su hijo Hemy participaría decisivamente en la ceremonia que entronizaba a su sucesor, Jaime II).

La música religiosa y la música instrumental se habían prohibido durante los años republicanos, a resultas de lo cual habían quedado desmanteladas las instituciones de las que había disfrutado el padre del nuevo rey. Carlos II -gran amante de la música, una circunstancia decisiva para el joven Purcell- no pierde el tiempo y ya en su primer año de reinado realiza importantes nombramientos (algunos puestos son ocupados por compositores tan ilustres como Hemy Lawes, Christopher Gibbons o Matthew Locke), aunque su objetivo más importante es la restitución de la Capilla Real, en la que antaño iniciaban los niños su formación musical como coristas y que Cromwell había dejado reducida a la nada. En la mejor tradición inglesa, éste fue precisamente el primer destino del niño Purcell, en el que contó con el magisterio de Hemy Cooke, uno de los mejores profesores del momento, y de Pelham Humfrey, que había sido enviado por el rey a Francia para estudiar con Lully e impregnarse de la música que se hacía en la corte de Luis XIV, cuyos *vingt-quatre violons* hallaron rápidamente una réplica en la corte inglesa.

El siguiente maestro de Purcell fue, como Humfrey, otro de los primeros integrantes de la remozada Capilla Real, John Blow. Para entonces, nuestro músico ya había demostrado su talento precoz comenzando a escribir himnos (*anthems*) y canciones, algunas de las cuales aparecen ya publicadas en 1673- Siguiendo los pasos de su padre y su tío, muy pronto comienza también a ocupar puestos en la corte, el ámbito en el que habría

de desarrollarse toda su vida profesional. Así, en 1673 -cuando se rompe su voz blanca- es nombrado ayudante de John Hingeston, responsable de la colección de instrumentos reales («regales, órganos, virginales, flautas traveseras, flautas dulces y todo tipo de instrumentos de viento»), a quien sucederá diez años más tarde; en 1677 es ya el principal encargado de componer música para los *Four and twenty fiddlers*, esto es, la orquesta real creada a imagen y semejanza de la de Luis XIV; en 1679 sustituye a John Blow como organista de la Abadía de Westminster, cuyo órgano ya afinaba desde hacía un lustro; y en 1682, en fin, es nombrado uno de los tres organistas de la Capilla Real, junto con William Child y el propio John Blow. Una buena prueba de la estabilidad que acompañó a la Restauración es que Purcell conservó todos sus puestos oficiales durante los reinados de Jaime II, Guillermo II y Ana.

De su vida privada, sabemos que se casó en 1680 o 1681 con Francés Peters y que tuvo seis hijos, tres de los cuales murieron tempranamente. Sospechamos también que toda su vida giró en torno a sus puestos oficiales al servicio de la Corona y a su actividad teatral en la capital, ya que no nos han llegado testimonios de viajes realizados lejos de Londres. De su muerte sólo sabemos que se produjo el 21 de noviembre de 1695 y que debió cogerle por sorpresa, ya que el testamento aparece redactado a toda prisa. En él, Purcell se declara «peligrosamente enfermo en relación con la constitución de mi cuerpo pero con mi mente y mi memoria buenas y perfectas». El destino quiso que muriera en la víspera del Día de Santa Cecilia, la destinataria de cuatro de las odas escritas por el compositor para celebrar la festividad de la patrona de los músicos. En su memoria se escribieron varias obras, una práctica habitual entre los músicos renacentistas y barrocos. Purcell lo hizo en vida con John Playford, Matthew Locke y Thomas Farmer; ya muerto, su talento fue glosado, entre otros, por Jeremiah Clarke, Godfrey Finger, Heniy Hall, Thomas Morgan y, sobre todo, por su amigo y maestro John Blow, cuya extraordinaria y emotiva ocla cerrará el primero de los conciertos de este ciclo.

La inscripción fúnebre que hoy le recuerda en la Abadía de Westminster, bajo cuyo órgano fue enterrado y donde desanolló una buena parte de su quehacer profesional, reza así: «Aquí yace HENRY PURCELL que dejó es-

ta vida y partió a aquel lugar bendito en el que sólo su armonía puede ser superada. Murió el 21- día de Noviembre en el 37^o año de su edad. Año del Señor de 1695».

No es fácil trazar un rápido sumario del estilo musical de un genio de la altura de Purcell, autor en los escasos años de vida que le fueron concedidos de un catálogo sorprendentemente prolífico. Como ya hemos señalado en la introducción, el compositor se encontró un país desenraizado musicalmente y aislado en exceso respecto del continente. Con Purcell, Londres logró colocarse en poco tiempo en un lugar privilegiado del panorama musical europeo. Cuatro son los principales géneros que abordó a lo largo de su carrera: instrumental, ceremonial, religioso e incidental.

Los mayores logros purcellianos dentro de la música instrumental se encuentran en sus tres colecciones para instrumentos de cuerda. Sus *Fantasías para viola da gamba*, sus doce *Sonatas a tres* y sus diez *Sonatas a cuatro*, compuestas todas en torno a 1680, muestran las dos facetas de los intereses musicales de Purcell. Por un lado, su amor por el intrincado contrapunto practicado por los compositores renacentistas, que en manos de Purcell, como ha señalado Yehudi Menuhin, se toma «espirial». 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 mencio-

nadas 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 relacionadas 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 patrones 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, aivay*), pero es necesario conocer la totalidad de este *coi-pus* 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 contrastantes, 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 el cuarto de los géneros mencionados más arriba: la música incidental, esto es, la música que Purcell compuso para obras de teatro. La ópera, el género que nació en 1600 como consecuencia de las cavilaciones y los experimentos llevados a cabo por un grupo de iluminados florentinos, no llegó a cuajar en Inglaterra hasta más de un siglo después. La pasión que los ingleses sentían desde antiguo por el teatro hablado (en el que la música no podía ir más allá de acompañarse el papel de mero refuerzo coyuntural), y el altísimo nivel de calidad literaria y dramática que habían impuesto autores de la talla de Marlowe o Shakespeare, fueron los principales obstáculos que encontró un género floreciente en el continente para prender con fuerza en la isla de Albión («Las óperas en el extranjero son obras en las que se cantan todas y cada una de las palabras: esto es algo que no es del gusto de los ingleses», leemos en el *Gentleman's Journal* de 1693). Aun así, Purcell nos legó un bellissimo ejemplo de ópera inglesa con su *Dido y Eneas*, si bien en exceso limitada desde el punto de vista dramático, al igual que sus obras conocidas como semióperas (*La Profetisa*, *El Rey Arturo*, *La Reina de las Hadas*, *La Reina India*). Pero donde pudo plasmar con total libertad y fantasía su asombrosa aptitud para la caracterización dramática fue en la música incidental que compuso para numerosas obras de teatro contemporáneas. No hay en ellas apenas asomo de los hallazgos literarios de los dramaturgos isabelinos, a excepción quizás de las escritas por John Dryden, el escritor más distinguido de la época («Allí donde han fallado las pobres palabras del autor, han triunfado, Purcell, tus más felices gracias», escribió el satírico Thomas Brown). Ello no fue óbice, sin embargo, para que Purcell ofreciera una auténtica lección

de talento, tanto en las páginas puramente instrumentales como en las divinas canciones salidas de su estro que se oyeron en los teatros londinenses del último tercio del siglo XVII. En estas melodías se basó la fama de la que gozó en vida quien fue bautizado comprensiblemente como el «Orpheus Britannicus», así como la reputación de la que siguió disfrutando entre las generaciones futuras, ya que el resto de su producción cayó pronto en el olvido.

Es hoy, al hilo del tercer centenario de su prematura muerte, cuando estamos redescubriendo sus deliciosos *catches* (cánones vocales con textos humorísticos, cuando no abiertamente obscenos), sus canciones menos difundidas, su música religiosa o sus odas. Estamos incluso descubriendo nuevas fuentes de transmisión de sus obras, como un manuscrito subastado en Sothebys en mayo del pasado año o dos manuscritos aparecidos recientemente en la Staats- und Universitätsbibliothek de Hamburgo, lo que obliga a revisar y pulir el espléndido catálogo analítico que Franklin B. Zimmermann (de ahí la Z que suele preceder a los números de catálogo de las obras del compositor inglés) publicó en 1963: no fue hasta entonces, más de tres siglos después de su nacimiento, cuando se supo con certeza cuánto había dado de sí el ingenio inagotable de un compositor cuya temprana muerte supuso la mayor pérdida de la historia musical inglesa. Como escribió Henry Hall, que fuera niño corista junto con Purcell en la Capilla Real: «A veces surge un héroe en una época, pero apenas un Purcell en mil años».

Luis Carlos Gago

NOTAS AL PROGRAMA

PRIMER CONCIERTO

En la primera parte de este concierto escucharemos tres obras de otros tantos compositores «menores» contemporáneos de Henry Purcell. En primer lugar, de su hermano Daniel que, siguiendo la tradición familiar, fue un músico notable que inició, asimismo, su formación como niño corista en la Capilla Real. Tras un período como organista del Magdalen College de Oxford, regresó a Londres poco antes de la muerte de su hermano, completando de manera postuma la música que Henry había escrito para *The Indian Queen*. En su catálogo -mucho más reducido que el de su hermano mayor- destaca la música incidental, las composiciones religiosas y dos colecciones camerísticas. De la segunda de ellas, fechada en torno a 1710, está extraída la *Sonata en Sol menor* para dos flautas de pico y bajo continuo, modelada a la manera de las sonatas en trío compuestas por Henry hacia 1680. Siguiendo el modelo italiano, la obra presenta un esquema cuatripartito de movimientos con alternancia de *tempo* (lento-rápido-lento-rápido). Lo más interesante de la misma lo hallamos en los dos últimos movimientos: el Largo es una sobria meditación en la tonalidad principal en la que las flautas dialogan quedamente sobre el sencillo marco armónico propuesto por el bajo; el Allegro final es una vivaz giga en la que los leves apuntes canónicos iniciales dan paso a una exposición simultánea por terceras de las recurrentes corcheas.

Poco, o nada, sabemos de la vida o la actividad profesional de Andrew Parcham, una de cuyas sonatas apareció impresa en 1702 en Amsterdam en una colección del prestigioso editor Estienne Roger. George Bingham fue el recopilador de las obras, que aparecen agrupadas bajo el título genérico *40 Airs Anglois a un Dessus & une Basse*. De hecho, se trata de la única obra de Parcham que ha llegado hasta nosotros, lo que hace pensar que debió estar en activo a finales del siglo XVII y comienzos del XVIII. La obra aparece denominada como «Solo», y puede ser para flauta sola, o bien una especie de canzona-sonata para un instrumento solista y bajo continuo. No son muchas las características reseñables de una obra breve y de factura extremadamente sencilla, lo que no ha impedido que goce de cierto predicamento entre los flautistas, siempre deseosos de incorporar rarezas a su repertorio. Su mayor originalidad estriba quizás en el inusual tratamiento de los *tempi* en los movimientos centrales, en los que se suceden breves secciones marcadas alternativamente Adagio y Allegro. El Aria final, por su parte, no guarda parecido alguno con un aria vocal, ni tampoco con algunos movimientos lentos barrocos que suelen encontrarse en las suites. Se trata del característico movimiento binario (a pesar de sus modestos 16 compases) conclusivo, que plantea un ágil diálogo entre la flauta solista y el bajo continuo.

De William Williams sabemos que entró a formar parte de la orquesta real en 1695, el año de la muerte de Purcell. Su *Sonata en imitación de los pájaros* apareció en una colección de seis sonatas en trío publicadas en 1703 por Haré y Walsh. Estamos aquí ante una nueva muestra de la pasión que sintieron los ingleses por la flauta ele pico, que aparece en sus sonatas, en un lugar destacado de sus *consorts* e incluso en sus instrumentaciones orquestales (Henry Purcell fue uno de los compositores que la utilizó con mayor maestría en contextos no camerísticos). Mersenne se refirió a este instrumento como la «flauta de Inglaterra», en contraposición a la flauta travesera, o «flauta de Alemania». El título de la obra de Williams podría hacernos sospechar de la existencia de numerosos pasajes onomatopéyicos, pero lo cierto es que los gorjeos concluyen en los primeros compases, tras una serie de terceras descendentes, que constituyen el intervalo característico del canto del cuco. Expuestas primero en solitario por una de las flautas y

más tarde en terceras por ambas, en el resto de la obra hallamos los diseños característicos del Barroco instrumental, como las entradas canónicas en los movimientos rápidos, el ritmo de giga en el Allegro final, las tímidas incursiones cromáticas en el Grave o los fugaces diálogos de los dos instrumentos solistas en el segundo movimiento. Mucha ortodoxia, pues, y escaso descriptivismo ornitológico, que se halla perfectamente representado en la música occidental, desde el famoso *round* inglés *Sumer is icumen in* (ca. 1240) hasta las concienzudas y elaboradas transposiciones llevadas a cabo por Messiaen en nuestro siglo.

La segunda parte del concierto -la más sustanciosa musicalmente del programa- se iniciará con una de las más concisas, perfectas y hermosas obras de Henry Purcell: la chacona incluida en el tercer acto de su semiópera *La Profetisa o la Historia de Diocleciano*, una obra estrenada en el Dorset Garden londinense en 1690 con la que nos reencontraremos en el segundo concierto de este ciclo. En su quinto acto se inserta una famosísima *masque* que se cierra, asimismo, con una monumental chacona, una forma musical cultivada con profusión por Purcell, quien consideraba su composición «una cosa muy fácil de hacer, para la que no se necesita más que un poco de juicio». Resulta admirable la modestia de Purcell, pues hacen falta muchos más ingredientes para escribir la extraordinaria pieza que oiremos hoy, en la que se conjuga la chacona (esto es, una serie de variaciones sobre un *basso ostinato*, aquí de once notas y que se repite en trece ocasiones) con un canon estricto entre las dos voces superiores: de ahí el *two in one* (dos en uno; se escribe una sola voz, pero suenan dos, ya que la segunda se limita a repetir de manera literal, y al unísono, dos compases más tarde lo que ha tocado previamente la primera) *upon a ground*, término este último que es la denominación que recibe en Inglaterra el *basso ostinato* italiano y del que escucharemos numerosos ejemplos en este ciclo de conciertos. Especialmente «juiciosa» es la combinación de las voces canónicas y el bajo, ya que no coinciden las cesuras de la melodía y los periódicos grupos de seis compases del *ground*, lo que produce un efecto de enmascaramiento de los trece bloques en los que, desde el punto de vista del bajo, se articula una obra cuya instrumentación y tonalidad -Do menor- le prestan un carácter particularmente apacible e intimista.

Ya señalamos en la introducción general que John Dryden fue el escritor más renombrado en época de Purcell, que colaboró con él en *King Arthur*, *The Indian Queen*, *Oedipus* o *The Spanish Friar*, entre otras obras. De hecho, los historiadores de la literatura inglesa denominan a esta época «the age of Dryden» (la época de Dryden). El fue también el autor del texto de la oda utilizada por John Blow para honrar musicalmente la memoria de su amigo, compañero y discípulo, una práctica, como ya apuntamos, antigua (recordemos, como caso paradigmático, la *Déploration sur le mort de Johan Ockeghem*, de Josquin Desprez) y muy cultivada en la Inglaterra del siglo XVII. Purcell lo hizo en vida con tres de sus colegas (John Playford -padre de Henry, su principal editor-, Matthew Locke y Thomas Farmer) y fueron varios los compositores que dedicaron piezas vocales e instrumentales a su memoria: Jeremiah Clarke (*Come, come along for a dance and a song*), Godfrey Finger (Suite en Sol menor, «La Despedida»), Henry Hall (*Yes, my Aminta, 'tis too true*) y Thomas Morgan (*Mr. Henry Purcell's Farewell Tune*).

John Blow, por su parte, encontró en el bellissimo poema alegórico de Dryden el texto -y quizás el pretexto- ideal para rendir íntimo y postumo homenaje al autor de *Dido y Eneas*, a quien Dryden, en un recurso poético «censurado» por Blow, llega a atribuir condición divina (*The God-like Man*, leemos en el poema original; Blow lo sustituyó por *Matchless*, incomparable). Las tres estrofas del treno de Dryden coinciden con la división formal diseñada por Blow, en la que dos movimientos en los que intervienen los dos contratenores, las dos flautas de pico y el continuo (resulta difícil imaginar instrumentación más «dulce» y desolada a la vez) enmarcan un maravilloso fragmento encomendado al segundo contratenor, primero acompañado del clave y, más tarde, de éste y las dos flautas.

Parece innecesario realizar aquí un minucioso examen de esta extensa y sutil partitura, cuya expresividad habla por sí sola. Estamos ante una música compleja, plena de significado e impregnada desde el primer compás de una tenue trama contrapuntística. No resulta fácil aprehenderla en una sola audición, ya que se hallan ausentes las melodías *stricto sensu*, los *tempi* rápidos o cualquier concesión al aplauso fácil. Aun así, no puede dejar de destacarse la perfecta comprensión del

texto y la exquisita musicalidad con que lo interpreta Blow, que adorna con sabios melismas palabras clave, como *sing* (cantar), *warbling* (rapsodas), *heavenly* (celestial) o *music*, que demuestra su atrevimiento armónico en el pasaje *Thoe Power of Harmony too well they know*, y que establece un inflexible pero efectivo plan tonal en torno a Re menor, una tonalidad muy de réquiem. Lo más recomendable, como siempre, es dejarse acariciar por la belleza de esta música fúnebre, de una emotiva y sincera tristeza, compuesta a la memoria del inmortalizado por Henry Playford como *Orpheus Britannicus* por quien no dudó en bautizarse, en un intento más de hermanamiento, como el *Amphion Anglicus*.

TEXTOS CANTADOS

JOHN BLOW

Ode on the death of Mr. Henry Purcell (J. Dryden)**The ODE.****I.**

Mark how the Lark and Linnet Sing,
 With rival Notes
 They drain their warbling Throats,
 To welcome in the Spring.
 But in the dofc of Night,
 When <Philomel begins her Hcav'nly lay,
 They ccafe their mutual fpight,
 Drink in her Mufick with delight,
 And lift'ning and (ilent, and filent and lift'ning, and lift'ning and
 (filcnt obey.

ii.

So ceas'd the rival Crew when Parcel! came,
 They Sung no more, or only Sung his Fame.
 Struck dumb they all admir'd the God-like Man,
 The God like Man,
 Alas, too foon retir'd,
 As He too late began.
 Wc beg not Hell, our *Orpheus* to reftore,
 Had He been there,
 Their Sovereigns fear
 Had fent Him back before.
 The pow'r of Harmony too well they knew,
 He long e'er this had Tun'd their jarring Sphere,
 And left no Hell below.

iii.

The Hcav'nly Quire, who heard his Notes from high,
 Let down the Scale of Mufick from the Sky:
 They handed him along,
 And all the way He taught, and all the way they Sung.
 Yc Brethren of the *Lyre*, and tuncfull Voice,
 Lament his lott: but at your own rcjoycc.
 Now live fccure and linger out your days,
 The Gods are pleas'd alone with *Parcell's Layts*,
 Nor know to mend their Choice.

FINIS.

Oda por la muerte del Sr. Henry Purcell

I

Oíd cómo rivalizan en su canto
la alondra y el pardillo.
Escuchad cómo tensan sus gargantas rapsodas
para saludar a la primavera.
Mas con las primeras sombras de la noche,
cuando Filomela inicia su canto celestial
ponen fin a su mutuo despecho
y beben con deleite de su música,
y atentos y en silencio, silenciosos y
atentos, atentos y en silencio, se rinden a su encanto.

II

Cuando arribó Purcell fue tal la actitud de sus rivales.
Cesaron en su canto salvo para ensalzar su nombre.
Perdida el habla, todos admiraron al hombre sin par,
al hombre incomparable,
¡ay!, muy pronto consumido
al recibir tardo el soplo de la vida.
No pedimos al Hades que nos devuelva a nuestro Orfeo,
pues de encontrarse allí,
antaño habría retornado:
tan grande es el temor de sus soberanos.
Muy bien conocen el poder de la armonía.
Ya en tiempos templó él sus esferas discordes
sin dejar infierno alguno tras de sí.

III

El coro celestial, que oyó sus notas desde el Elíseo,
dejó caer por su bóveda la escala de la música:
A través de ella lo llevaron
y él enseñó todos sus secretos y todo el camino los cantaron.
Hermanos de la lira y melodiosa voz,
lamentad su partida: pero alborozad los corazones.
Ahora vivid seguros y dilatad vuestros días.
Los dioses gozan en su soledad de los sonos de Purcell
y aún no han podido dar con elección mejor.

NOTAS AL PROGRAMA

SEGUNDO CONCIERTO

En el programa de este concierto se dan cita la parcela quizás más conocida de la música de Purcell -sus canciones y su producción teatral- y dos de las más ignoradas: sus obras sacras para voz solista y su *corpus* clavecinístico. Este último está lejos de albergar lo mejor o más novedoso del catálogo del compositor británico, pero cualquier aproximación a su obra debe recalcar en él necesariamente, ya que es el que nos ofrece una imagen más internacional de su autor, siempre interesado por cuanto acontecía en el continente.

En vida de Purcell sólo se publicaron algunas piezas sueltas para clave. Henry Playford fue el responsable de editar algunas de ellas en su recopilación titulada *Musick's Handmaid*, aparecida en 1689. En 1696 fue el mismo editor quien, a instancias de su viuda, imprimió sus ocho Suites junto con otras piezas sueltas en *A Choice Collection of Lessons for the Harpsichord or Spinnet*, dedicada a la Princesa Ana de Dinamarca, la futura Reina de Inglaterra para cuyo cumpleaños compondría Haendel en 1713 una de sus odas más hermosas.

Si Purcell bebió de la tradición inglesa en su música religiosa, en sus obras para clave se detecta una mayor influencia de las corrientes musicales europeas que de la gran escuela de virginalistas ingleses (aquéllos representados en el *Fitwilliam Virginal Book*). El florecimiento de ésta conoció un inesperado marchita-

miento debido a los turbulentos años de guerras civiles y de gobierno republicano que asolaron el país. De ahí que Purcell prefiriera dirigir su mirada a las maneras italianas y francesas (los preludios imitan tanto el estilo de la toccata como la escritura improvisada y libre de Louis Couperin), aunque introduciendo un toque autóctono en sus Hornpipes, en sus *grounds* y en piezas breves como *Lilliburlero*, que parte de una melodía tradicional irlandesa.

No está claro si el agrupamiento de danzas de cada una de las Suites fue decidido por el propio Purcell o fue responsabilidad del editor. En cualquier caso, era una práctica habitual del Barroco que el intérprete conformara sus propias suites tomando danzas que tuvieran, eso sí, un adecuado parentesco tonal y que formaran una secuencia racional de *tempi*. Así, por ejemplo, en la Suite Z. 666 escucharemos un Rigodón que apareció publicado en la edición de 1687 pero que, por su tonalidad, Do mayor, encaja perfectamente en el plan formal de la suite, que concluye tal y como fue editada con un movimiento lento, una Sarabanda, algo absolutamente inusual en la práctica instrumental barroca.

El *ground* sí que forma parte de la tradición inglesa. Los virginalistas fueron unos maestros consumados en el arte de la variación: el holandés Jan Pieterszoon Sweelinck, por ejemplo, lo aprendió de John Bull, que pasó sus últimos años en Amsterdam. Purcell se vale de él tanto en páginas vocales como en instrumentales, como quedará de manifiesto a lo largo de estos cuatro conciertos. El que escucharemos hoy se repite en ocho ocasiones y consta, asimismo, de ocho compases: los cuatro primeros presentan una semiescala descendente (de ahí el «gamut» del título), mientras que los segundos se limitan a cadenciar sobre la tónica Sol, que escuchamos ahora una octava baja con respecto al Sol inicial. Purcell se mueve con una admirable soltura en la construcción de esta forma musical, un verdadero juego de antítesis, una conjunción de contrarios -un bajo inmutable, una melodía en constante transformación- en la que el compositor inglés libera mediante el cambio de figuración rítmica las posibles ataduras que podrían derivarse de la rigidez armónica impuesta desde el bajo.

Diez son las piezas sacras para voz solista (soprano) y bajo continuo que nos han llegado de Henry Purcell.

Todas ellas aparecen publicadas en los dos volúmenes titulados *Harmonía Sacra, or Divine Hymns and Dialogues, with a Through-Bass for the Theorbo-Lute, Bass-Viol, Harpsichord, or Organ*, editados, una vez más, por Heniy Playford en 1688 y 1693. Dedicados a la Reina, contienen obras de «los mejores maestros de las épocas pasada y presente», entre ellos Matthew Locke, John Blow o Pelham Humfrey.

Las dos obras que escucharemos en el concierto de hoy parten de textos del Dr. William Fuller, que fuera obispo de Lincoln. Ambas son de carácter intimista y utilizan la voz de un modo muy diferente al que apreciaremos en las canciones profanas. El fuerte acento penitencial de los poemas de Fuller no se presta a grandes fiorituras, sino a una suerte de declamado en el que la expresión del texto devocional prima sobre el lucimiento del solista. En el «himno divino» *Lord, what is Man*, la soprano reitera en varias ocasiones la pregunta inicial. La segunda sección, que se inicia en «Reveal, ye glorious spirits», se decanta por un estilo recitativo, mientras que los cuatro versos finales, en los que se entona una loa, se sitúan más cerca del estilo cantabile de un aria, que concluye con varias agilidades vocales sobre el «Aleluya». En el «himno vespertino» *Now that the sun*, Purcell vuelve a valerse de un *ground* para cimentar la construcción de una obra vocal. De tan sólo cinco compases, presenta un diseño de tres notas que va descendiendo por grados conjuntos hasta concluir en una rotunda cadencia perfecta; las hipotéticas cesuras vuelven a quedar enmascaradas gracias al talento de Purcell para traslapar las dos voces. El extenso «Aleluya», precedido de una exposición completa del *ground* a cargo del órgano solo, no se vale en esta ocasión de agilidades vocales, sino de diversas secuencias en las que Purcell introduce delicadas inflexiones cromáticas que introducen un leve tono dramático en la expresión musical de una palabra que suele presumirse jubilosa.

El editor Heniy Playford fue el principal responsable de que la música de Purcell no cayera en el olvido durante el siglo XVIII. Su *Orpheus Britannicus: A Collection of all the Choicest Songs, for One, Two, and Horee Voices. Compos'd by Mr. Henry Purcell* (dos partes, 1698 y 1702) conoció numerosas reediciones y constiuyó el vehículo más importante para conocer la producción vocal de Purcell, en su mayoría muy dispersa. Playford su-

po ver desde un principio el tesoro -artístico y comercial- que tenía entre las manos y escribió en el prólogo: «El extraordinario talento del autor en todos los tipos de música es suficientemente conocido, pero fue especialmente admirado por la vocal, ya que poseía un especial genio para expresar la energía de las palabras inglesas, por lo que despertaba las pasiones y causaba la admiración de todos sus oyentes».

Las canciones seleccionadas y publicadas en *Orpheus Britannicus* procedían tanto de la música incidental compuesta por Purcell para las aproximadamente cuarenta obras teatrales en las que trabajó (el número total asciende a 150) como al grupo de 85 canciones profanas desligadas de un contexto más amplio. De las que escucharemos hoy, tan sólo *The fatal hour* pertenece a este segundo grupo, mientras que las nueve restantes, tal y como queda reseñado en el programa general, aparecen desgajadas del resto de la música incidental escrita para una obra concreta. No sufren con ello las canciones, por supuesto, ya que, como ya se ha señalado, el teatro de la época de Purcell tan sólo requería música en momentos muy concretos de la obra, para reforzar, ilustrar o interrumpir brevemente la acción dramática. Sí se resienten a veces, en cambio, de perder la instrumentación original, generalmente más rica e idiomática que un sencillo bajo continuo.

Sí que puede echarse en falta, no obstante, el trasfondo teatral del Lamento de Dido, *Thy hand Belinda... When I am laid in earth*, que escucharemos en la segunda parte del programa. Este recitativo y aria constituyen la culminación dramática y expresiva de la única ópera compuesta por Purcell, *Dido y Eneas*, una suerte de ópera de cámara en la que el habitual convencionalismo que caracterizó al género en el Barroco se trueca en un sorprendente realismo, en un perfecto *dramma per musica* en el que el coro cumple un papel dramático no muy diverso del que se arrogaba en las tragedias griegas. Las recientes investigaciones han desmontado la teoría tradicional que defendía que la obra se había escrito con destino a un internado de señoritas, donde se representó en 1689. Diversos factores invitan ahora a pensar que la obra vio la luz hacia 1683 y que fue representada poco después en un auténtico teatro, siendo repuesta efectivamente en 1689 en el internado que Josias Priest re-

gentaba en Clesea. Sea como fuere, lo cierto es que *Dido y Eneas* se eleva con creces sobre su contingencia histórica y nos brinda un ejemplo asombroso e intemporal de las ventajas de la ópera sobre el drama hablado. Los versos que Nahum Tate puso en boca de Dido en los momentos previos a su muerte se convierten, recubiertos de la música de Purcell, en un estremecedor «adiós a la vida». El sino fatal de la protagonista queda simbolizado, una vez más, en la utilización de un *ground* en el comienzo del aria, *When I am laid in earth*, de cinco compases de duración, los mismos que el utilizado en *An evening hymn*.

El resto de las canciones nos brindan un buen ejemplo de los diferentes tipos de canción compuestos por Purcell. *Dearpretty youth* es la única canción de cuantas aparecen en la música incidental de *La Tempestad* que puede atribuirse con toda certeza a Purcell. El drama de Shakespeare fue adaptado en 1667 por John Dryden y William Davenant; Matthew Locke, Giovanni Battista Draghi, John Banister, Pelham Humfrey, Pietro Reggio y James Hait fueron los músicos que, según una práctica habitual de la época, se dividieron el trabajo de suministrar las canciones, las danzas y los fragmentos instrumentales de la obra. En 1694 se introdujo nueva música, una producción a la que contribuyó Purcell con una música cuya autoría, salvo la canción que abrirá el programa de hoy, se ha puesto recientemente en entredicho. La canción que Dorinda, hermana de Miranda, dirige a su amante Hipólito en el Acto IV, transmite perfectamente el carácter desenfadado del texto, aunque el aria se torna recitativo en el primer verso de la segunda estrofa, para resaltar sin duda el contraste con la frialdad que Dorinda atribuye a su amado. Los dos últimos versos, quizás de Dryden, recogen la herencia de la gran literatura isabelina y recuerdan el final de una de las más hermosas poesías eróticas de John Donne (*A su amada antes de acostarse*)-. «Why then what needst thou have more covering than a man» (que Octavio Paz tradujo, libre y magistralmente, como: «¿Qué mejor manta para ai desnudez que yo, desnudo?»).

Con *Music for a while* volvemos a las canciones constmidadas sobre un *ground*. Procede de la música incidental que Purcell escribió en 1692 para *Oedipus*, de John Dryden y Nathaniel Lee. Se canta en el Acto III para conjurar al espíritu del Rey Layo, que debe confesar

que fue Edipo quien lo asesinó. El decidido ascenso cromático de los tres compases del *ground* -que modula en su sección central- quizás pretenda describir cómo el espíritu sale de la tumba. Un último rasgo reseñable son las disonancias que se escuchan sobre la palabra «eternal», que fueron corregidas por los primeros editores, que sin duda las juzgaron un despiste o error del compositor.

From rosie boiv'rs aparece descrita en *Orpheus Britannicus* como «la última canción que el autor compuso, hallándose ya enfermo». Se trata, al igual que una de las primeras canciones impresas de Purcell, *From silent shades*, de una canción de locura (*mad song*). Procede de la música incidental de *Don Quijote*, una obra de Thomas D'Urfey para la que Purcell escribió ocho canciones. Se canta en la primera escena del Acto V y se corresponde vagamente con el episodio de Altisidora del capítulo 44 de la segunda parte de la novela de Cervantes. Los constantes cambios de tempo y de carácter son los medios de los que se vale Purcell para reflejar la locura -en este caso fingida- de Altisidora, que persigue apartar a Don Quijote de Dulcinea.

O lead me procede de *Bonduca*, titulada «La heroína británica», y que se representó en octubre de 1695, un mes antes de la muerte del autor de su música incidental. Su división en una suerte de recitativo y aria no es infrecuente en las últimas canciones de Purcell. Originalmente se cantaba en el Acto V de la obra (que narra la revuelta de la reina Boadicea contra los romanos) antes de que la princesa Bovica se suicidara. El contraste en la conclusión de la primera parte llegará de mano de otra pieza de inspiración española, *The Libertine*, una obra de Thomas Shadwell inspirada en el Don Juan de Tirso. Aquí, lejos de asistir a la «destrucción» del héroe a la que alude el subtítulo del drama de Shadwell, escuchamos una canción de ambiente pastoril de sencilla construcción y melodismo fácil, que en su ubicación original encuentra respuesta de inmediato en un vivaz coro de pastores.

The Indian Queen fue el último de los proyectos dramáticos a gran escala en los que participó Purcell. Al igual que había sucedido con *La Tempestad*, la obra de John Dryden y Robert Howard se había estrenado originalmente con música incidental de John Banister. La

reposición de 1695 le dio a Purcell la oportunidad de ilustrar musicalmente la tragedia, aunque la *masque* del Acto V tuvo que ser escrita, tras su inesperada muerte, por su hermano Daniel. Heniy alumbró canciones y danzas de gran belleza, algunas de ellas, como la que abrirá la segunda parte del concierto, de perceptible influencia francesa. De hecho, la forma es la de un *menuet en rondeau*, lo que provoca la repetición de un hermosísimo estribillo que ilustra el amor obsesivo que siente la reina inca Zempoalla por Moctezuma, el enemigo de su pueblo. Otra de las canciones de esta segunda parte, *Since from my dear*, se vale también de la forma y el ritmo del minueto, aunque aquí el texto constituye una invitación a una música más dramática, casi a la manera de un lamento. El contexto en el que aparece es, sin embargo, el de la *masque* incluida en el último acto de *La Profetisa o la Historia de Diocleciano* (cuya chacona del Acto III escuchamos en el concierto anterior), lo que provoca que la pieza la cante... un fauno. Pero el posible carácter irónico -las imitaciones entre la voz y el bajo, las patéticas repeticiones sobre el «die» final- no le resta un ápice de su belleza.

Sweeter than roses fue compuesta originalmente para *Pausanias*, una obra de Richard Norton ambientada en Esparta estrenada en 1695 para la que Purcell, en los prolíficos últimos meses de su vida, escribió dos canciones. Estamos aquí ante una de las canciones más decididamente seductoras y eróticas de Purcell, especialmente en el recitativo inicial: no en vano su propósito en su contexto teatral es despertar el apetito sexual de Pandora, la infiel amante de Pausanias.

El concierto concluirá con una breve canción extraída de *A Fool's Preferment*, una obra de Thomas D'Urfey representada en 1688, que marca el comienzo definitivo de la intensiva dedicación de Purcell a la escena londinense en sus últimos años en activo. Su carácter cómico queda de manifiesto desde los primeros compases y su jovialidad queda resaltada por las agilidades de la parte solista, que raramente encontramos en las canciones más dramáticas. No olvidemos que Purcell fue, aunque son otras las virtudes que lo han conducido al olimpo, uno de los compositores con mejor sentido del humor y más acerba ironía de la historia de la música.

TEXTOS CANTADOS

Dear pretty youth

*Dear pretty youth,
unveil those eyes;
how can you sleep, when I am by?
Were I with you all night to be,
Methinks I could from Sleep be free.*

*Alas! My dear, you're cold as stone,
You must no longer lye alone,
but with me my dear
And I in each arm
will hug you close and keep you warm.*

Querida y hermosa juventud

Querida y hermosa juventud,
descubre tus ojos,
¿cómo puedes dormir, cuando estoy a tu lado?
Si estuviera contigo toda la noche
podría liberarme del sueño.

¡Cielos! Amada mía, eres tan fría como la piedra,
no debes quedar sola por más tiempo,
sino estar conmigo, amada mía,
y te estrecharé entre mis brazos,
donde hallarás calor.

Music for a while

*Music for a while
Shall all your cares beguile,
Wond'ring how your pains iver e eas'd
Till Alecto free the dead
From their eternal bands,
Till the snakes drop from her head
and the whip from out her hands.
Music for a while
Shall all your cares begu ile.*

Música para un rato

La música ahuyentará durante un rato
todas vuestras inquietudes;
os asombraréis de cómo se alivian vuestros pesares,
pero desdeñaréis el consuelo
hasta que Alecto libere a los muertos
de sus cadenas eternas;
hasta que las serpientes caigan de su cabeza
y el látigo de sus manos.

From rosie bow'rs**First Movement [Recitado]**

*From rosie bow'rs, where sleeps the God of Love,
Hither ye little waiting Cupids fly.
Teach me in soft, melodious songs to move.*

Love

*With tender passion my heart's darling joy
Ah! let the soul of Musick tune my voice
To win dear Strephon, who my soul enjoys.*

Second Movement [Aria ligera]

*Or if more influencing
Is to be brisk and aiyy,
With a step and a bound,
And a frisk from the ground,
I will trip like any Faity
As one on Ida dancing,
Were three celestial bodies,
With an air and a face,
A shape and a grace,
Let me charm like Beauty's Goddess.*

Third Movement**Slow [Recitado]**

*Ah! 'Tis is in vain, 'tis is in vain,
Death and Despair must end the fatal pain.
Cold, cold despair disguis'd, like Snow and Rain,
Falls on my breast: Bleak winds in Tempests blow.*

Melancholy

*My veins all shiver, and my Fingers glow:
My pulse beats a dead march for lost repose,
And to a solid lump of ice my poor fond heart is froze.*

Fourth Movement [Aria]

*Or say, ye powers, my peace to crown,
Shall I Tloaw myself, or drown
Amongst the foaming billows,*

Passion

*Increasing all with tears I shed?
On beds of ooze, and Ciystal Pillows,
Lay down my Love-sick head?*

Fifth Movement**Swift [Final]**

*No, no, I'll straight run mad,
That soon my heart will warm;
When once the sense is fled,
Love has no Power to charm.*

Frenzy

*Wild thro' the woods I'll fly,
Robes, locks shall thus be torn.
A Thousand deaths I'll die,
Ere thus in vain adore.*

Desde los rosales

Primer movimiento

Desde las alcobas rosadas, donde duerme el Dios del Amor,
volad hacia aquí, pequeños cupidos servidores.
Enseñadme suaves y melodiosas canciones que me conmuevan.

Amor

Con tierna pasión mi corazón se regocija.
Deja, ¡ay!, que el alma de la música temple mi voz
para conquistar a mi amado Estrefón, delicia de mi alma.

Segundo movimiento

O si más sugestivo
es ser ligero y etéreo,
con un paso y un salto,
y un brinco en el aire
partiré como un hada,
como un día bailaron en Ida
tres seres celestiales,
con su porte y su semblante,
su talle y su donaire.
Dejadme seducir como la Diosa de la Belleza.

Tercer movimiento

Lento

¡Ay! Esto es en vano, todo es en vano,
La muerte y la desesperación deben poner fin al dolor fatal.
La fría desesperación, disfrazada de nieve y de lluvia,
cae sobre mi pecho: vientos inhóspitos soplan en las tempestades.

Melancolía

Todas mis venas se estremecen y mis dedos se abrasan:
mi pulso late como una marcha fúnebre por su reposo perdido
y mi pobre corazón afectuoso se ha tornado un bloque de hielo.

Cuarto movimiento

Decidme, poderes, para alcanzar la paz,
¿debo derretirme o perderme
entre las espumosas olas,

Pasión

acreciéndolas con las lágrimas que derramo?
¿Sobre lechos de cieno, y almohadas de cristal,
reclinar mi cabeza enferma de amor?

Quinto movimiento

Rápido

No, no, me precipito a la locura,
pronto se calentará mi corazón;
una vez que el sentido ha volado,
el amor pierde su poder de encantamiento.

Frenesí

Volaré desbocada por los bosques,
mis ropas y mis rizos se desgarrarán.
Moriré mil muertes,
antes que así adorar en vano.

The fatal hour comes on apace

[Recitado]

*The Fatal Hour comes on apace,
which I had rather die than see;
for when Fate calls you from this place,
you go to certain Misery.*

*The thought does stab me to the Heart,
and gives me pangs no word can speak,
it wracks me, in each vital part;
sure when you go, my heart will break.*

[Aria]

*Since I for you so much endure,
may I not hope you will believe,
'tis you alone these wounds can cure,
which are the fountains of my Grief.*

Aprisa llega la hora fatal

Aprisa llega la hora fatal,
habría preferido morir a tener que verla;
porque cuando el destino te aparte de aquí,
es la miseria quien te aguarda.

La idea me traspasa el corazón
y me produce tormentos indecibles,
me tortura en cada órgano vital;
te aseguro que, cuando partas,
mi corazón se romperá.

Sufro tanto por ti,
que no puedo esperar que creas
que sólo tú puedes curar estas heridas
que son los manantiales de mi desdicha.

O lead me to some peaceful gloom

[Recitado]

*O lead me to some peaceful gloom,
Where none but sighing lovers come,
Where the shrill trumpets never sound.
But one eternal hush goes round.*

[Aria]

*There let me soothe my pleasing pain,
And never think of war again.
What glory can a lover have
To conquer yet be still a slave?*

¡Oh!, conducidme a una tranquila penumbra

¡Oh!, conducidme a una tranquila penumbra,
donde no acudan sino amantes que suspiren,
donde no suenen nunca las estridentes trompetas
y todo lo envuelva un silencio eterno.
Dejadme aliviar allí mi dulce dolor
y no pensar nunca más en la guerra.
¿Qué gloria puede hallar un amante
en conquistar si sigue siendo un esclavo?

Nymphs and Shepherds

*Nymphs and shepherds, come away.
In the groves let's sport and play.
For this is Flora's holyday,
Sacred to ease and happy love,
To dancing, to music and to poetry;
Your flocks may now securely rove
Whilst you express your jollity.*

Ninfas y pastores

Ninfas y pastores, venid, venid,
vayamos a jugar y a retozar al bosque,
porque hoy es la fiesta de Flora,
consagrada al placer y al amor dichoso,
al baile, a la música y a la poesía;
vuestros rebaños pueden ahora vagar seguros
mientras expresáis vuestro regocijo.

I attempt from love's sickness to fly

*I attempt from Love's sickness to fly in vain,
since I am myself my own fever and pain.
No more now, fond heart,*

*with pride no more swell;
Thou canst not raise forces enough to rebel.
For Love has more power and less mercy than fate,
to make us seek ruin and love that hate.*

Intento en vano escapar del mal de amores

Intento en vano escapar del mal de amores,
ya que yo mismo soy mi fiebre y mi dolor.
No te hinchas más de orgullo, corazón crédulo;
no puedes sacar fuerza suficiente para rebelarte,
porque el amor tiene más fuerza y menos piedad que el destino
pues nos hace buscar la ruina y amar a quienes nos odian.

Dido's lament

[Recitado]

*Thy hand, Belinda; darkness shades me.
On thy bosom let me rest.
More I would, but Death invades me;
Death is now a welcome guest.*

[Aria]

*When I am laid in earth,
May my wrongs create
No trouble in thy breast;
Remember me, but ah! forget my fate.*

Lamento de Dido

Tu mano, Belinda; las tinieblas me envuelven.
Déjame descansar sobre tu pecho.
Otras cosas haría, pero la muerte me invade.
A la muerte le doy la bienvenida.

Cuando yazga bajo tierra,
que mis males
no agiten tu pecho;
recuérdame, pero, ¡ay!, olvida mi suerte.

Sweeter than roses

[Recitado]

*Sweeter than roses, or cool evening breeze
On a warm flowery shore,*

Was the dear Kiss.

First trembling made me freeze,

Then shot like fire all o'er.

[Aria]

What magic has victorious love!

For all I touch or see

Since that Dear Kiss, I hourly prove,

all is love to me.

Más dulce que las rosas

Más dulce que las rosas, o que la fresca brisa del atardecer
sobre una orilla cálida y florida,
nació el primer beso.

Al principio el temblor me congelaba,
más tarde me consumía una hoguera.

¡Qué magia posee el amor victorioso!

Porque todo lo que toco o veo

desde aquel beso adorado,

lo pruebo a cada instante,

todo es amor para mí.

Since from my dear Astrea's sight

Since from my dear Astrea's sight

I was so rudely torn,

My soul has never known delight

Unless it were to mourn.

But oh, alas with weeping eyes

And bleeding heart I lie,

Thinking on her whose absence 'tis

That make me wish to die.

Desde que de la vista de mi querida Astrea

Desde que de la vista de mi querida Astrea

fui brutalmente separado,

mi alma no ha conocido otra dicha

que no sea la de lamentarse.

Pero, ¡ay!, estoy aquí con ojos llorosos

y el corazón contrito,

pensando en aquélla cuya ausencia

me hace desear la muerte.

Lord, what is wan

[Recitado]

*Lord, what is Man, lost Man, that thou should'st be
So mindful of Him? That the Son of God
Forsook his glory, his abode,
To become a poor tormented Man!
The deity was shrunk into a span,
And that for me, O wondrous love!
Reveal, ye glorious spirits, when ye knew,
Th' way the Son of God took to renew
Lost Man, your vacant places to supply.
Blest spirits tell, which did excel,
Which was more prevalent, your joy
Or your astonishment; that Man
Should be assumed into the deity,
That for a worm a God should die?*

[Aria]

*Oh! for a quill, drawn from your wing,
To write the praises of th' Eternal love.
Oh! for a voice like yours to sing
That anthem here, which once you sung above:*

[Final]

*Hallelujah!***Señor, ¿qué es el hombre?**

Señor, ¿Qué es el hombre, el hombre perdido,
del que tú tanto te preocupas? ¡Que el Hijo de Dios
renunciara a su gloria, a su morada,
para convertirse en un pobre hombre atormentado!
La divinidad se redujo en un instante,
y lo hizo por mí, ¡oh amor maravilloso!
Revelad, espíritus gloriosos, cuando lo sepáis,
el modo en que el Hijo de Dios vino a renovar
al hombre perdido, para ocupar vuestros puestos libres.
Decid, espíritus benditos, qué es lo que primaba,
qué prevalecía: ¿vuestra dicha,
o vuestro asombro? ¿Que el hombre
se apropiara de la divinidad,
que por un gusano muriera Dios?

¡Ah! Por una pluma de vuestra ala,
para escribir las alabanzas del amor eterno.
¡Ah! Por una voz como la vuestra para cantar aquí
este himno que habéis cantado en las alturas:

¡Aleluya!

An evening hymn

Now that the Sun hath veil'd his Light,
 And bid me the World good night;
 To the soft Bed my Body I dispose,
 But where, where shall my Soul repose?
 Dear God, even in thy Arms, and can there be
 Any so sweet Security!
 Then to thy Rest, O my Soul! and singing, praise
 Tloe Mercy that prolongs thy Days.
 Hallelujah!

Himno vespertino

Ahora que el sol ha velado su luz,
 y ha dado las buenas noches al mundo,
 sobre su tierno lecho recuesto mi cuerpo,
 pero, ¿dónde, dónde reposará mi alma?
 Amado Dios, ¿acaso en tus brazos?
 ¿Podré hallar una seguridad más dulce?
 ¡Acude a reposar, alma mía! Y alaba, cantando,
 la misericordia que prolonga tus días.
 ¡Aleluya!

I'll sail upon the dog-star

I'll sail upon the dog-star,
 And then pursue the morning.
 I'll chase the moon till it be noon,
 But I'll make her leave her horning.
 I'll climb the frosty mountain,
 And there I'll coin the iveather;•
 I'll tear the rainbow from the sky,
 And tie both ends together.
 The stars pluck from their orbs too,
 And crowd them in my budget;
 And whether I'm a roaring boy,
 Let all the nations judge it.

Flotaré sobre la canícula

Flotaré sobre la canícula
 e iré en pos de la mañana.
 Perseguiré a la luna hasta el mediodía,
 pero le haré abandonar su cornamenta.
 Escalaré la montaña helada,
 y allí inventaré el tiempo,
 arrancaré al arco iris del cielo
 y ataré sus dos cabos.
 Sacaré a las estrellas de sus orbes
 y las amontonaré en mi bolsa;
 dejad que todas las naciones juzguen
 si soy un alborotador.

NOTAS AL PROGRAMA

TERCER CONCIERTO

En la introducción general ya nos referimos someramente al yermo panorama musical que encontró Purcell ante sí en 1659: los coros de las catedrales disueltos, la música religiosa desdeñada, los teatros cerrados. Todo ello, por fortuna, cambió en poco tiempo tras la Restauración monárquica, lo que permitió que nuestro compositor pudiera cultivar un amplio espectro de géneros musicales. Para detectar las influencias más inmediatas de Purcell en el terreno polifónico hemos, pues, de remontarnos a los años anteriores a la Commonwealth, mucho más proclives a las consonancias.

Los compositores representados en la primera parte del programa de hoy nacieron en su mayoría alrededor de un siglo antes que Purcell. Muchos de ellos representan lo más granado de la música isabelina y al menos dos, Byrd y Tallis, alumbraron un *corpus* de música religiosa nada despreciable tanto cualitativa como cuantitativamente, incluso si los ponemos en relación con sus grandes coetáneos europeos. Otros dos -Weelkes y Morley- son mucho mejor conocidos como autores de piezas profanas e instrumentales, los géneros en los que Inglaterra brilló con luz propia en el panorama europeo durante el reinado de Isabel I.

Como escribió Robert Persons, «todo el mundo puede imaginarse qué difícil es hoy en día en Inglaterra para un católico escribir cualquier libro; porque no se le

permite ni libertad, ni descanso, ni biblioteca ni pertenencia alguna». No es de extrañar que William Byrd -católico confeso- se viera obligado a vivir durante décadas una situación quizás no muy alejada de la esquizofrenia. El rito católico fue prohibido y perseguido nada más acceder Isabel I al poder en 1558, lo que provocó que, para mantener su puesto en la Capilla Real, tuviera que acceder a componer música para los servicios protestantes (paradójicamente, los más herniosos de la historia musical inglesa), dejando entonces a un lado sus convicciones personales y su fe, que demostró ser inquebrantable. Su música católica nació, en consecuencia, para ser interpretada ante la minoría católica en la clandestinidad, lo que explica sin duda su decidido carácter intimista y casi confesional, en contraposición al esplendor que engalana muchas de sus piezas protestantes, como las que integran el grandioso *The Great Service*.

Byrd escribió tres misas con todas las secciones que integran el Ordinario, esto es, Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus/Benedictus y Agnus Dei. Todas fueron publicadas en secreto sin portadas y sin fecha ni datos de edición (para evitar la persecución por parte de un Estado cada vez más enfrentado a la minoría católica), pero los estudiosos las datan entre 1592 y 1595. Ninguna de ellas parte de un *cantus firmus* o un motete preexistente, lo que constituía una práctica habitual de los contemporáneos de Byrd en el resto de Europa. Es música fresca, intensa, sentida, en la que su autor -el único entre su generación en servirse del texto completo de la Misa- componía incitado por unas palabras latinas en las que creía firmemente, pero que debía mantener alejadas de sí en su quehacer profesional cotidiano. Aun sii-viéndose de procedimientos imitativos, la música es inconfundiblemente inglesa, como lo demuestra el hecho de que tomara como modelo una Misa (la «Sine nomine») de John Taverner (ca. 1490-1545), un católico que en 1530 decidió abrazar la Reforma.

Thomas Tallis fue el maestro de William Byrd y ambos desarrollaron, desde sus puestos en la Capilla Real, una fructífera colaboración. De hecho, Isabel I les concedió a ambos en 1575 una patente que les garantizaba el monopolio de la edición de música en el país, lo que dio como fruto en ese mismo año una colección de *Cantiones Sacrae* compuesta al alimón por ambos músicos. Tallis sufrió en propia carne los vaivenes reli-

giosos vividos por su país durante el siglo XVI, lo que le obligó a componer obras tanto para el rito católico (para Enrique VIII y María I) como para el protestante (para Eduardo VI e Isabel I). Este último quería alejarse por completo de las intrincadas estructuras contrapuntísticas que cultivaban los compositores católicos y perseguía la mayor inmediatez posible de la música, que debía ser aprehendida y asimilada sin dificultad por la congregación. *Haste thee* es la última de las tres secciones que integran el *anthem* a cuatro voces *O Lord in thee is all my trust* y ejemplifica a las mil maravillas, con su sencilla armonía, su nula complejidad rítmica, su estilo declamatorio y su sencilla disposición del texto (una sílaba por nota), el tipo de música asequible y directa que quería la nueva Iglesia. *O sacnim convivium*, una antífona para la fiesta del Corpus Christi, plantea, por el contrario, una textura mucho más contrapuntística a cinco voces en la que Tallis -un católico en un país protestante, como Byrd- demuestra su pericia técnica y su conocimiento de la gran tradición polifónica: su motete *Spem in alium*, a cuarenta voces (ocho coros a cinco voces), sigue causando la admiración de propios y extraños.

La música en inglés constiaye una rareza dentro del catálogo de John Sheppard, que escribió una buena parte de su obra conforme al rito católico en latín. El texto de *The Lord's Prayer* es una traducción inglesa del *Pater noster* latino tomada del *Book of Common Prayer*, una obra que conoció diversas ediciones y ampliaciones y que constituye la principal fuente literaria de los compositores de la época (de su edición de 1662 están tomados, por ejemplo, los textos de los tres *anthems* que Purcell incluyó en su música para el funeral de la Reina María y que cerrarán el concierto de hoy). La sencilla estructura imitativa de la obra facilita notablemente la comprensión de la plegaria, en la que Sheppard resalta las palabras clave, como «heaven» (cielo), que provoca saltos ascendentes de quinta en sus dos apariciones, y se demora más en los aspectos penitenciales (la petición de perdón de las ofensas).

Thomas Weelkes es conocido sobre todo por su producción madrigalística, pero en su catálogo encontramos un buen número de himnos religiosos, todos ellos destinados a los servicios protestantes. El que escucharemos hoy parte de un texto tomado del Evange-

lio de San Mateo y se vale tanto de pasajes homofónicos («Blessed be the King», «Hosanna in excelsis») como de una escritura de resonancias instrumentales (ritmos trocaicos) para transmitir la atmósfera jubilosa que reclama el texto. Justo lo contrario requiere el *Agnus Dei* de Tilo-mas Morley, otro madrigalista ilustre con una sustancial producción religiosa, cuya delicada miniatura se vale de leves apuntes cromáticos y de valores largos para transmitir el recogimiento y la serenidad de la última de las secciones del Ordinario de la Misa (aunque Morley compuso esta pieza independientemente como un motete, aislada de un contexto más amplio).

George Jeffreys fue organista de Carlos I en Oxford durante los años de la Guerra Civil. Más tarde entró al servicio de la familia Hatton en Weldon, donde alternó sus tareas administrativas con su dedicación a la música. A partir de 1648 escribió únicamente obras religiosas, tanto en latín como en inglés, en las que se aprecia la influencia de los compositores italianos, como Grandi, Monteverdi y Carissimi. El *anthem* que cerrará la primera parte del concierto, para coro a cinco voces, tres solistas y órgano obligado, fue escrito en 1669 (es la única obra coetánea, pues, de Purcell) e incluido en una colección de ocho piezas relacionadas con festividades destacadas del año litúrgico. Escrito para el Domingo de Resurrección, *Rise, heart, thy Lord is risen*, es una obra en la que se alternan, al estilo del *verse anthem*, los pasajes para solistas (como el dúo inicial para tenor y bajo, o el delicioso solo de soprano sobre «Awake my lute») con las intervenciones del coro al completo. George Herbert, el autor del texto, fue uno de los escritores más destacados de su época y uno de sus poemas, *With sick and famished eyes*, fue utilizado también por Purcell en uno de sus *antheims* para solista (catalogado por Zimmermann con el número 200).

Remember not, Lord, our offences es, por el contrario, un *full anthem* sin intervenciones solistas y con acompañamiento de órgano. Su brevedad no le impide alcanzar ya desde sus primeros compases una extraordinaria intensidad y dramatismo, gracias sobre todo a la magistral utilización de las disonancias por parte de Purcell. Tras una efectiva armonía de bloques en un tratamiento homofónico del texto, en la mejor tradición inglesa, Purcell se vale de un contrapunto imitativo apenas esbozado en «ñor th'offences of our forefathers». La

tensión no cesa de crecer un solo momento (el climax llega con el Fa natural de las sopranos que culmina la frase «but spare us, good Lord») hasta que finalmente retorna la quietud en el acorde mayor final.

La menor es también la tonalidad de *Lord, how long wilt thou be angry*, un *verse anthem* que data de comienzos de la década de 1680 y que se decanta desde el comienzo por un mayor tratamiento imitativo entre las cinco voces, que alcanza su cénit en la pregunta que cierra la primera sección. A continuación llega una sección para solistas más reflexiva («O remember not») que conduce a una declamación homofónica de todo el coro sobre «Help us, O God». La imitación regresa triunfante en «for the glory of thy Name» e idéntica dualidad reaparece en la sección final, que opta por un cambio a un compás ternario para entonar la jubilosa alabanza final.

Purcell, que había compuesto varias odas para conmemorar el cumpleaños de la Reina María, se vio también en la obligación de escribir la música de su funeral, que tuvo lugar en la Abadía de Westminster tras una impresionante procesión por las calles de Londres que paralizó la ciudad el 5 de marzo de 1695. Purcell compuso una *Marcha* y una *Canzona* para cuatro trompetas de varas (un instrumento que pronto cayó en desuso, que contaba con una vara que se extendía por detrás del hombro del intérprete, no por delante, como el moderno trombón). Escritas en la tonalidad de Do menor, ambas piezas instrumentales muestran un estilo decididamente arcaizante, especialmente la canzona, con sus efectos antifonales (la Marcha gozó de una gran popularidad hace algunos años tras ser utilizada por Stanley Kubrick para acompañar las violentas andanzas de Malcolm MacDowell y sus secuaces en la película *La naranja mecánica*).

En lo que respecta a las piezas vocales, Purcell se valió de tres *anthems* ya compuestos, que tomaban textos de las Sentencias Fúnebres del *Book of Common Prayer*, a la vez que realizó una nueva versión del último de ellos (*Thou knowest, Lord*), con las trompetas doblando las voces. Estamos aquí en presencia de unas de las más logradas plasmaciones del dolor humano. Con unos medios sencillísimos (y de nuevo con la armonía como instrumento dramático funda-

mental), Purcell alumbró una música desolada, dolorida (en Do menor y Sol menor), reflexiva, honda y sin el más mínimo asomo de sentimentalismo. El punzante contraste entre solistas y coro en *Man that is born of a woman*, la tensión armónica de *In the midst of life* o el tono declamatorio de *Thou knowest, Lord* (que recuerda en su simplicidad y eficacia al *Taedet animam meam* del *Officium Defunctorum*, de nuestro Tomás Luis de Victoria) constituyen el sustento dramático de cada uno de estos *anthems*, que habrían de ser interpretados por sus compañeros y amigos de la Abadía de Westminster el 26 de noviembre de 1695 en el funeral del compositor, fallecido pocos días antes. Como haría Mozart casi un siglo después con su *Requiem*, Purcell había compuesto, probablemente sin saberlo, su propia plegaria fúnebre.

TEXTOS CANTADOS

WILLIAM BYRD

Mass for four voices**Kyrie**

Kyrie eleison.
Christe eleison.
Kyrie eleison.

Gloria

Gloria in excelsis Deo.
Et in terra pax hominibus bonae voluntatis.
Laudamus te, benedicimus te,
adoramus te, glorificamus te.
Gratias agimus tibi
propter magnam gloriam tuam.
Domine Deus, Rex coelestis,
Deus Pater omnipotens.
Domine fili unigenite, Jesu Christe.
Domine Deus, Agnus Dei, Filius Patris.
Qui tollis peccata mundi, miserere nobis.
Qui tollis peccata mundi,
suscipe deprecationem nostram.
Qui sedes ad dexteram Patris,
miserere nobis.
Quoniam tu solus Sanctus.
Tu solus Dominus.
Tu solus altissimus, Jesu Christe.
Cum Sancto Spiritu in gloria Dei Patris.
Amen.

Misa a cuatro voces**Kyrie**

Señor, ten piedad.
Cristo, ten piedad.
Señor, ten piedad.

Gloria

Gloria a Dios en la alturas.
Y paz en la tierra a los hombres de
[buena voluntad.
Te alabamos, te bendecimos,
te adoramos, te glorificamos.
Te damos gracias
por tu magna gloria.
Señor Dios, Rey de los cielos,
Dios Padre omnipotente.
Señor hijo unigénito, Jesucristo.
Señor Dios, Cordero de Dios, Hijo
[del Padre.
Tú, que quitas los pecados del mundo,
[ten piedad de nosotros.
Tú, que quitas los pecados del mundo,
escucha nuestra súplica.
Tú, que te sientas a la derecha del Padre,
ten piedad de nosotros.
Porque sólo tú eres Santo.
Sólo tú Señor.
Sólo tú altísimo, Jesucristo.
Con el Espíritu Santo en la gloria de
[Dios Padre.
Amén.

THOMAS TALLIS

Haste thee

*Haste thee, O Lord, haste thee,
I say, to pour on me the gifts of grace;
That when this life must flit away,
In heav'n with thee I must have place,
Where thou dost reign eternally
With God, which once did down thee send,
Where angels sing continually.
To thee be praise, iworld without end.
Amen.*

Apresúrate

Apresúrate, oh Señor, apresúrate,
digo, a derramar sobre mi los dones de tu gracia;
para que cuando deba dejar presto esta vida,
tenga un lugar en el cielo junto a ti,
allí donde reinas eternamente
con Dios, que otrora te envió aquí abajo,
allí donde los ángeles cantan sin cesar.
Gloria a ti, por los siglos de los siglos.
Amén.

THOMAS TALLIS

O sacrum convivium

*O sacrum convivium in quo Christus sumitur.
Recolitur memoria, passionis eius,
Mens impletur gratia.
Et futurae gloriae nobis pignus datur.*

Oh sagrado banquete

Oh sagrado banquete, en el que se nos ofrece a Cristo.
Nuestra memoria revive su pasión,
el alma se llena de gracia.
Y recibimos la promesa de la gloria futura.

JOHN SHEPPARD

The Lord's prayer

*Our Father, which an in heaven,
 Hallowed by thy Name.
 Thy kingdom come.
 Thy will be done in earth
 as it is in heaven.
 Give us this day our daily bread.
 And forgive us our trespasses
 as we forgive them that trespass against us.
 And let us not be led into temptation.
 But deliver us from evil.
 For thine is the kingdom and the power,
 to thee all honour and glory for evermore.
 Always so be it.*

La plegaria del Señor

Padre nuestro, que estás en el cielo,
 santificado sea tu nombre,
 venga a nosotros tu reino.
 Que se haga tu voluntad en la tierra
 como se hace en el cielo.
 Danos hoy nuestro pan cotidiano.
 Y perdona nuestras ofensas
 como perdonas a quienes nos ofenden.
 Pero apártanos del mal.
 Porque tuyo es el reino y el poder,
 para ti todo el honor y la gloria por los siglos de los siglos.
 Que así sea por siempre.

THOMAS WEELKES

Hosanna to the Son of David

Hosanna to the Son of David

*Blessed be the King that cometh
in the name of the Lord.*

Hosanna, Hosanna.

Thou that sittest in the highest heavens.

Hosanna in excelsis Deo.

Hosanna al Hijo de David

Hosanna al Hijo de David.

Bendito sea el Rey que viene
en el nombre del Señor.

Hosanna, Hosanna.

Tú que te sientas en los cielos altísimos.

Hosanna a Dios en las alturas.

THOMAS MORLEY

Agnus Dei

*Agnus Dei, qui tollis peccata mundi,
miserere nostri.*

Cordero de Dios

Cordero de Dios, que quitas los pecados del mundo,
ten piedad de nosotros.

GEORGE JEFFREYS

Rise, heart, thy Lord is risen (G. Herbert)

*Rise, heart, thy Lord is risen;
sing his praise without delays,
Who takes thee by the hand,
that thou likewise with him may'st rise:
That, as his death calcined thee to dust,
His life may make thee gold, and much more, fust.*

*Awake, my lute, and struggle for thy part
With all thy art:
The Crosse taught all wood to resound his name
Who bore the same;
His stretched sinews taught all strings what key
is best to celebrate this most high day.*

*Consort both heart and lute, and twist a song
pleasant and long.
Or, since all musick is but three parts vied
and multiplied,
O let thy blessed Spirit bear a part
And make up our defects with his sweet art.*

Elévate, corazón, tu Señor ha resucitado

Elévate, corazón, tu Señor ha resucitado;
conta sus alabanzas sin demora,
aquél que te toma de la mano,
del mismo modo te llevará con él a las alturas:
así como su muerte te ha reducido a polvo,
que su vida pueda hacerte oro, y mucho más, recto.

Despierta, laúd mío, y lucha por tu parte
con todo tu arte:

La Cruz enseñó a toda la madera a proclamar el nombre
que sufrió en la misma;
Sus fibras estiradas enseñaron a todas las cuerdas qué tono
es el mejor para celebrar este día santísimo.

Que armonicen el corazón y el laúd, y trencen una canción
agradable y duradera.
O, como toda la música rivaliza y se multiplica
en tres partes,
deja que tu espíritu bendito asuma una parte
y compensa nuestros defectos con su dulce arte.

HENRY PURCELL

Remember not, Lord, our offences

*Remember not, Lord, our offences,
nor th 'offences of our forefathers;
neither take thou vengeance of our sins,
but spare us, good Lord,
spare thy people, iwhom thou hast redeem'd
with thy most precious blood,
and be not angry with us for ever.
Spare us, good Lord.*

No recuerdes, Señor, nuestras ofensas

No recuerdes, Señor, nuestras ofensas,
ni las ofensas de nuestros antepasados;
no te vengues tampoco de nuestros pecados,
mas perdónanos, Señor bondadoso,
perdona a tu pueblo, al que redimiste
con tu preciosísima sangre,
y no te enojés con nosotros para siempre.
Perdónanos, Señor bondadoso.

HENRY PURCELL

Lord, how long wilt thou be angry?

*Lord, how long wilt thou be angry?
Shalt thy jealousy burn like fire for ever?
O remember not our old sins,
but to have mercy upon us, and thai soon,
for we are come to a great misery.*

*Help us, O God of our salvation,
for the gloiy of Thy name:
O deliver us, and be merciful unto our sins,
for Thy name's sake.
So we that are Thy people,
and the sheep of Thy pasture,
shall give Thee thanks for ever,
and will always be shewing forth
Thy praise from one generation to another.*

¿Hasta cuándo, Señor, estarás enojado?

¿Hasta cuándo, Señor, estarás enojado?
¿Arderá como fuego tu celo por siempre?
No nos recuerdes, ¡ay!, nuestros viejos pecados,
mas apiádate de nosotros cuanto antes,
porque estamos hundidos en la miseria.

Ayúdanos, oh Dios de nuestra salvación,
por la gloria de Tu nombre:
Socórrenos, y sé misericordioso con nuestros pecados,
en virtud de Tu nombre.
Porque somos Tu pueblo,
y el rebaño de Tu pasto,
y te damos gracias eternamente,
y te alabaremos sin descanso
de generación en generación.

HENRY PURCELL

The music for the funeral of Queen Mary:

Man that is born of a woman

*Man that is born of a woman
hath but a short time to live,
and is full of misery.
He cometh up, and is cut down like a flow'r;
he flee'th as it iwere a shadow,
and ne'er continueth in one stay.*

In the midst of life

*In the midst of life we are in death:
of whom may we seek for succour,
but of thee, O Lord?
Who for our sins art justly displeas'd.
Yet, O Lord, most mighty,
O holy and most merciful saviour,
deliver us not into the bitter pains
of eternal death.*

Thou knowest Lord

*Thou knowest, Lord, the secrets of our hearts.
Shut not thy merciful ears unto our pray'rs,
but spare us, Lord most holy, O God most mighty,
O holy and most merciful Saviour,
thou most worthy Judge eternal.
Suffer us not at our last hour
for any pains of death to fall from thee.
Amen.*

La música para el funeral de la Reina María:

El hombre, nacido de mujer

El hombre, nacido de mujer,
no tiene sino pocos días para vivir,
y están llenos de aflicciones.
Surge y se marchita como una flor;
huye como si fuera una sombra,
y jamás permanece quieto en parte alguna.

En medio de la vida

En medio de la vida estamos en muerte:
¿A quién podemos acudir en busca de socorro,
sino a ti, oh Señor?
Estás justamente enojado por nuestros pecados.
Sin embargo, oh Señor todopoderoso,
oh santo y misericordioso Salvador,
no nos dejes caer en los amargos sufrimientos
de la muerte eterna.

Tú conoces, Señor

Tú conoces, Señor,
los secretos de nuestros corazones:
no cierres tus oídos misericordiosos a nuestras plegarias,
mas perdónanos, Señor santísimo, oh Dios todopoderoso,
santo y misericordioso Salvador,
Tú, venerable juez eterno.
No permitas que en nuestra última hora
debido a los dolores de la muerte, te abandonemos.
Amén.

Traducciones: Luis Carlos Gago

NOTAS AL PROGRAMA

CUARTO CONCIERTO

El programa que cierra este ciclo conmemorativo del tercer centenario de la muerte de Henry Purcell nos presenta un hermoso compendio de varios de los géneros más característicos de la música inglesa de la segunda mitad del siglo XVII: la *masque*, el *ground*, la sonata o la suite, y los aneglos de las melodías que alcanzaban popularidad en la música incidental que acompañaba a las obras teatrales, uno de los pasatiempos predilectos de los contemporáneos de Purcell. En realidad, como veremos más adelante, es la danza -en la riquísima fisonomía que adopta en el Barroco- el núcleo a través del cual gira una buena parte del contenido de este concierto.

La *masque* fue uno de los géneros más en boga en la Inglaterra de los Tudor y los Estuardo. Se trataba de un espectáculo cortesano representado en presencia del rey o la reina y en el que los asistentes acababan bailando -de ahí su nombre- enmascarados. Se trata, pues, de un equivalente cercano a la definición que Sebastián de Covarrubias da del término «máscara» en su *Tesoro de la lengua castellana*: «La invención que se saca en algún regozijo, festín o serao de cavalleros, o personas que se disfrazan con máscaras». De la sencillez y escasas pretensiones de sus inicios, la *masque* pasó a convertirse en un género muy sofisticado, tanto desde el punto de vista escénico como del literario. El primero, en la mejor tradición barroca, suministraba fastuosos decorados movidos en ocasiones por una moderna maquinaria, mientras

que el segundo marcaba el tema central de la *masque*, que bajo su elemental acción dramática escondía con frecuencia un claro contenido alegórico, elegido en función de la coyuntura que hubiera desencadenado la representación de la *masque*. Entre 1603 y 1634 el género fue llevado a su esplendor por Ben Jonson -poeta de la corte y el dramaturgo más importante de la época tras la estela inalcanzable de Shakespeare- y el escenógrafo Iñigo Jones. Jonson fue también el inventor de la *anti-masque*, que precedía a la *masque* propiamente dicha y que se definía por su carácter grotesco e irónico y por estar representada por actores (mientras que en la *masque* participaban los propios cortesanos o los extranjeros que visitaban la corte). La viveza y los «extraños cambios» que Sir Francis Bacon reclamaba para la *antimasque* contrastaban, por tanto, con la elegancia y la majestuosidad de la *masque*, algo que hallaba también reflejo en la propia música nacida para una y otra.

Las seis piezas que abren el programa están contenidas en un manuscrito de la Biblioteca Británica, que contiene 139 danzas compiladas por Sir Nicholas Le Strange hacia 1624. Todas ellas proceden de *masques* (o *antimasques*, como la segunda y la tercera: la alusión a las brujas encaja perfectamente en lo que Jonson denominó un «espectáculo de extrañeza»), algunas de las cuales han podido ser identificadas. Así, la segunda pieza que escucharemos perteneció en su momento a la *Masque of Queens* (1609), del propio Ben Jonson, mientras que se discute si la cuarta se interpretó en *Tloe Masque of the Inner Temple and Gray's Inn* o *The Masque of Floivers*.

Sea como fuere, estamos ante música de danza, que se caracteriza por sus ritmos incisivos (la hemiolia aparece de manera recurrente en las cadencias), su sencilla construcción melódica y su escasa complejidad formal. Música, en fin de cuentas, para bailar despreocupadamente y para dar lustre a un espectáculo en el que se conjugaban artes muy diversas en los años de mayor esplendor cultural de la corte inglesa.

A la producción clavecinística de Henry Purcell ya nos hemos referido en las notas al segundo de los conciertos de este ciclo. En el segundo bloque de obras del programa de hoy podremos escuchar algunas piezas sueltas del catálogo del compositor inglés, precedidas por un

modesto *Preludio para flauta sola en Re menor* que se vale de las secuencias (pequeños diseños repetidos por grados conjuntos) como su principal procedimiento constructivo. Si el Air y la Gavota no presentan ningún rasgo reseñable, la Hornpipe y, sobre todo, el *New Ground*, sí que merecen una mención aparte. La Hornpipe -una transcripción de la incluida en la música incidental de *The Oíd Bachelor*-, por la eficacia con la que trata una danza típicamente inglesa, retomada con singular fortuna por Haendel en su *Música Acuática* o el *Conceito grosso* op. 6 núm. 7. El *New Ground* en Mi menor, por la maestría absoluta con que la constmuye una bellísima melodía sobre un *ground* o *basso ostinato*. La pieza, incluida en *The Second Part of Music's Hand-maid*, publicada por Heniy Playford en 1687, es un aneglo, que no una transcripción literal, del aria para contratenor (*Here the Deities approué*) que colocó Purcell en segundo lugar de la primera oda que escribió para conmemorar la fiesta de Santa Cecilia, *Welcome to all the pleasures* (1683). El *ground*, que se repite diez veces, sorprende por su sinuosidad cromática e interválica. Unas síncopas arropan su primera exposición, mientras que la melodía -herniosísima, irregular, surcada de sñencios expectantes- irrumpe decidida, previa anacmsa, a partir de la segunda. La incesante repetición del *ground* y el sutil retorcimiento sobre sí misma al que Purcell somete a la melodía otorgan a la pieza un extraño efecto magnético. Sin que ello suponga demérito alguno para el resto de las obras del programa, en ninguna se concentra como en ésta la esencia del talento y el genio de Purcell: su aparente sencillez es sólo una invitación al engaño.

La Suite núm. 7 que escucharemos en la segunda parte apareció incluida en la colección postuma titulada *A Choice Collection of Lessons for the Harpsichord or Spinnet*, que vio la luz en Londres al año siguiente de la muerte del compositor. Sus tres movimientos muestran el excelente conocimiento que tenía Purcell de la música que se hacía en el continente. La Almand explota el ritmo punteado, característico de numerosos movimientos introductorios del Barroco. La Corant se vale de las síncopas para crear una melodía quebrada y enfrentada a la regularidad del bajo. La Hornpipe, en fin, constituye una de las principales aportaciones inglesas al mundo de la danza renacentista y barroca. El ejemplo contenido en esta suite presenta, como los anteriores, la característica forma binaria a pesar de sus 16 compases: el

ritmo anapéstico es el que otorga a esta hermosa miniatura su irresistible empuje.

En el resto de *grounds* que escucharemos en el concierto de hoy, el *basso ostinato* funcionará como el inquebrantable sustento rítmico y armónico de una serie de variaciones sobre una melodía generalmente reconocible por el oyente. Las piezas programadas fueron publicadas por John Walsh en 1706-8 a imagen y semejanza de *The División Violin*. *División* es el equivalente de nuestra variación (o diferencia), de ahí que todas las piezas contenidas en *The División Flute* no sean sino una serie de variaciones sobre un *ground*. Este aparece impreso en la edición original una sola vez, como los ocho compases del bajo de la famosa melodía *Greensleeves*, mientras que a continuación se encuentra la serie completa de variaciones, catorce en el caso de esta pieza. Cuando el intérprete superpone verticalmente bajo y melodía (o dis-canto, que sería quizás un término más adecuado), no siempre encajan uno y otra, lo que obliga a reinterpretar de algún modo las intenciones del compositor. De los *grounds* que escucharemos, es sólo el de Eccles el que presenta una cierta extensión y complejidad, ya que los de Tollett y Finger se reducen a cuatro compases que presentan un esquema armónico elemental en sus tonalidades respectivas, Do mayor y Fa mayor.

Por su parte, el *Cibell* de Purcell tiene su origen en el Descenso de Cybelle' (Descenso de Cibeles) del Acto I de la ópera *Atys* de Lully, una gavota que prendió con una fuerza inaudita en Inglaterra. Purcell fue uno de sus imitadores y su propio *Cibell* (que podremos escuchar tanto en su versión para clave, programada en el segundo concierto, como en la de instrumento solista y bajo continuo) fue origen a su vez de numerosas parodias. La pieza se caracteriza en su diseño inicial por el ritmo anapéstico (dos notas breves y una larga) habitual en la gavota barroca.

La Sonata que Zimmermann catalogó con el número 780 tiene una curiosa historia. Arnold Dolmetsch, uno de los pioneros en la interpretación de la música antigua con instrumentos originales, la editó a finales del pasado. Más tarde, el manuscrito autógrafo original se perdió, con lo cual la única vía de restituir el original era precisamente despojar a la versión de Dolmetsch de sus espurios añadidos editoriales, muy propios de la época.

Alvaro Marías, por tanto, habrá de suprimir los dobles puntillos, los gmpetos, las notas de paso, las armonías •pianísticas» y todo aquello que resulta ajeno al estilo compositivo de Purcell, de quien nos ha llegado tan sólo esta sonata para un instrumento solista, originalmente un violín, aunque su escritura admite perfectamente su sustitución por la flauta de pico. Un aspecto reseñable de la Sonata es que la cadencia final de los dos movimientos lentos, en vez de resolver sobre una nota larga, conduce sin pausa alguna a la primera nota de los subsiguientes. El único movimiento en forma binaria es el Vivace final, que es el que presenta un carácter danzable más acusado.

El nombre del editor John Walsh aparece de nuevo ligado a la publicación de otra de las obras del programa de hoy: la *Sonata en Re menor*, la segunda de las incluidas en las *Six SONATAS For two FLUTES & a BASS, and three SOLOS for a FLUTE and a BASS, Compos'd by Mr. Dan: Purcell. The whole Fairly Engraven & Carefully Cometed by the Author. London*. La integran cinco brevísimos movimientos: el primero, un Vivace en el que se suceden los rápidos diálogos de los diseños dactílicos del bajo y la flauta; a continuación, un Largo en el que un sencillo motivo repetido hasta siete veces acaba desembocando finalmente en una cadencia perfecta sobre la tónica; el Allegro central es el más viratosístico de los cinco movimientos y requiere una gran agilidad por parte del solista; tras el conciso Adagio -el único en la tonalidad relativa, Fa mayor-, el Allegro final se asemeja a una conente italiana en la que la sencillez del bajo continuo queda compensada por la muy activa parte de flauta, construida sobre un patrón rítmico prácticamente inalterado. El Preludio para flauta sola constituye, por su tonalidad (Fa mayor) y su escriaira, un perfecto pórtico para adentrarnos en la audición de la Sonata.

Todas las melodías (*tunes*) que escucharemos al final del programa tienen un origen teaaal. Se trata de adaptaciones o aneglos realizados a partir de números escogidos de la abundante música incidental escrita por Purcell. Aun despojadas de su contexto original, las piezas conseivan intacta toda la frescura de su invención melódica. Algunas proceden de danzas o fragmentos puramente instrumentales, como la Hornpipe (de *Bonduca*), el Rondó y el Intermedio (de *The Fairy Queeri*), o el famosísimo Rondó de *Abdelazar*, utilizado por Benjamín Britten como base de las variaciones de su *Guía de orquesta*

para jóvenes. Otras, en cambio, son transcripciones de arias o canciones, como *If Music be the Food of Love* (Si la música fuera el alimento del amor) o *Fairest Isle* (Isla hermosísima), una de las más hermosas y emocionantes arias de Henry Purcell, que canta Venus en el quinto acto de *King Arthur*. El título de esta canción, en la que se entona una loa a las virtudes de Inglaterra (la isla a la que alude el texto), ha sido el elegido por los responsables de la BBC 3 (el equivalente británico de nuestra Radio Clásica) para denominar la amplísima programación especial que dedicarán a Henry Purcell con motivo del tercer centenario de su muerte, una efeméride ante la que nuestro país -tempranero y madrugador en esta ocasión- no podía en ningún caso permanecer ajeno.

PARTICIPANTES

PRIMER CONCIERTO

"LA STRAVAGANZA"

En el entonces innovador campo de la interpretación con instrumentos históricos, surge "La Stravaganza", agrupación creada en 1979 por Mariano Martín.

La flexibilidad del número de sus componentes ha permitido a "La Stravaganza" abordar tanto programas monográficos muy concretos como programas que recogen una panorámica de los diversos estilos que van desde el primer barroco al llamado "estilo galante". Así, su repertorio incluye formas musicales que abarcan desde la sonata para un instrumento y bajo continuo, al trío sonata, el concierto de cámara o la cantata.

"La Stravaganza" está presente tanto en festivales y producciones de Televisión y Radio como en cursos, conmemoraciones, congresos y otros acontecimientos musicales especializados (Festival de Otoño en Madrid, Festivales de Granada y Santander, Semana de Madrid en Praga, Curso de Música Barroca y Rococó en San Lorenzo de El Escorial, Curso de Daroca, Festival de Wrocław en Polonia, Semana de Antonio de Cabezón en Burgos, entre otros). También en ciclos de conciertos por Francia, Alemania, Polonia, Checoslovaquia, Portugal, Suiza, Italia y prácticamente toda España. La reciente grabación discográfica Música española del S. XVIII para flauta (Tecnosaga) recoge otra de las facetas a las que "La Stravaganza" ha dedicado gran parte de sus esfuerzos: la recuperación y difusión del patrimonio musical del barroco español. Esta labor les ha permitido realizar, entre otros programas, el original montaje titulado La Fábula de Polifemo y Galatea (con texto de Luis de Góngora y música de Antonio Literes) o bien hacer sonar, para el público actual, música que la Catedral de Zamora guarda desde hace dos siglos.

LUIS VINCENT

Profesor titulado de canto por el Conservatorio de San Lorenzo de El Escorial, ha completado sus estudios con los contratenores británicos James Bowman y Charles Brett, así como con el profesor Marius van Altena en Holanda.

Su actividad como solista abarca desde la música medieval hasta la contemporánea. En los últimos años, además de su labor profesional en España, ha ofrecido regularmente conciertos de música de cámara española por toda Europa, Estados Unidos y Extremo Oriente.

LUIS BADOSA

Inicia sus estudios musicales en Barcelona con la pianista María Canela para trasladarse más tarde a Madrid donde cursa la carrera de canto con la profesora Angeles Chamorro, finalizando el Grado Superior en el Real Conservatorio de Madrid. La especialización como Contratenor le lleva a perfeccionar sus estudios con profesores como David Masón, Paul Eswood, Charles Brett, así como a asistir a distintos cursos de Música Antigua. Paralelamente a su actividad como cantante, obtiene la Licenciatura en Historia por la Universidad Autónoma de Madrid y desarrolla un trabajo continuo como especialista en Pedagogía musical para niños. Es miembro estable de la Real Capilla de Madrid y del Grupo vocal Gregor, a la vez que colabora con grupos de cámara de toda España, con los que ha realizado múltiples conciertos participando también como solista en muchos de ellos. En su haber tiene cinco grabaciones y la reciente colaboración en la banda sonora de la película *El Rey de Nápoles*.

MARIANO MARTÍN

Nace en Madrid, ciudad en la que realiza estudios de Música y Medicina. Es uno de los pioneros en España en la utilización de instrumentos históricos para la interpretación de la música de períodos que van desde la Edad Media hasta el Clasicismo.

Desde hace algunos años, el interés de Mariano Martín se centra, fundamentalmente, en la recuperación de la música española del siglo XVIII.

Como solista o integrante de grupos de cámara (La Stravaganza, LEMA, Ensemble Baroque de Limoges, Camerata Basiliensis, Ensemble Pygmalion y, desde su creación, con La Capilla Real de Madrid), ha realizado giras de conciertos por Alemania, Suiza, Francia, Portugal, Checoslovaquia, Polonia, Argentina, Italia, Perú, Colombia, Costa Rica y prácticamente en toda España, actuando en los más prestigiosos ciclos y festivales.

Como solista ha dado conciertos bajo la batuta de directores como A. Janigro, J. Bodmer, Odón Alonso, M. van Altena, L. Remartínez, J. M. Hasler, J.R. Encinar, L. Herrera de la Fuente y O. Gershensohn entre otros. Ha realizado grabaciones discográficas (EMI Odeón, Hispavox, Zafiro, JADE y Tecnosaga) así como para RNE, TVE, Radio France y TV Polaca. Obtuvo el Premio Nacional del Disco del Ministerio de Cultura por su grabación con la firma Tecnosaga *Música Española para flauta del Siglo XVIII*.

Como compositor, tiene publicadas obras pedagógicas y de concierto, así como ópera y música para teatro y televisión.

Es director del Curso de Música Barroca y Rococó de San Lorenzo de El Escorial y Catedrático numerario de flauta de pico en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid.

LUIS MIGUEL NOVAS

Realizó sus estudios de Música en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid. Alumno de Mariano Martín, obtuvo el título superior de flauta de pico con las máximas calificaciones.

A pesar de su juventud, ha realizado conciertos en gran parte de España, siendo colaborador habitual de grupos como "La Stravaganza" y "La Capilla Real de Madrid".

VIOLETA BLANCO

Natural de Madrid, inicia sus estudios de piano a los ocho años. Volcada en la investigación de la música antigua, posee los títulos de Profesora Superior de Clave y Musicología por el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid.

Desde 1988 ha sido becada ininterrumpidamente por diferentes organismos (Instituto de la Juventud, Ministerio de Asuntos Exteriores, Fundación *La Caixa*), para la asistencia a cursos especializados de perfeccionamiento en Austria, Bélgica y Francia, con profesores del prestigioso de Kenneth Gilbert y Jos van Immerseel.

En la actualidad, compagina su actividad concertista con sus estudios en el Departamento de Música Antigua de la *Guildhall School of Music and Drama* de Londres.

FRANCISCO LUENGO

Nació en La Comña. Comenzó en 1981 el aprendizaje de viola de gamba bajo la dirección de José Vázquez, continuando los estudios bajo su dirección en la *Hochschule für musik* de Viena, en la que ingresó en 1988.

Ha asistido a numerosos cursos de interpretación de música antigua con destacados maestros e intérpretes. Colaboró con grupos como *Grupo Universitario de Cámara de Compostela*, *Wiener Consort*, *La Stravaganza*, *Música p-j-áctica*, *Real Capilla* de Madrid, y la *Capilla Musical de la Catedral de Santiago*.

Dirige desde su creación el grupo *Capela Compostelana*, con el que ha realizado conciertos en España y Europa, así como grabaciones discográficas y programas para radio y televisión de diversos países.

SEGUNDO CONCIERTO

PARNASO ESPAÑOL

Parnaso Español toma su nombre del libro de madrigales y villancicos que publicó el polifonista zaragozano Pedro Ruimonte en 1618.

Nacido en 1989, Parnaso Español es un conjunto vocal e instrumental formado por profesionales con gran experiencia en el campo de la música antigua, cuya finalidad es la interpretación de la rica literatura musical ibérica del Renacimiento y Barroco, a partir de un cuidadoso trabajo de investigación y utilizando exclusivamente instrumentos antiguos o copias de originales.

Desde su nacimiento mantiene una continua actividad concertista, destacando: Clausura del II Ciclo de Música Medieval y Religiosa (Madrid), VII Encuentro Nacional de Musicología (Daroca), Cursos de Verano de la Universidad Internacional Menéndez Pelayo (Santander-Panticoosa), Ciclo de Música Colonial de la Fundación Juan March (Madrid-Logroño), Festival Internacional de Otoño (Santander), LX Ciclo de Música Antigua (Feria de la Frontera), Festival Internacional del Camino de Santiago de Palencia (Fromista) y Rutas musicales de Aragón (Zaragoza-Huesca-Teruel).

En el verano de 1993 realizan la grabación de un C.D. con música del 1500 de la Catedral de Tarazona. Asimismo han realizado numerosas grabaciones para R.N.E. y otras radios españolas.

Su principal labor es la investigación musicológica y la interpretación y difusión del repertorio antiguo español. Su programa abarca desde el s. XV hasta el s. XVIII, variando su formación según el repertorio.

TERCER CONCIERTO

LA CAPILLA REAL DE MADRID

Creada en enero de 1992, La Capilla Real de Madrid es un conjunto vocal e instrumental que se dedica a la interpretación de la música europea de los siglos XVI al XVIII. Todos sus integrantes se han especializado, tanto en lo vocifil como en lo instrumental, en las técnicas de interpretación de dicho repertorio, para lo que cuentan, además, con instrumentos originales de dicho período o bien réplica de los mismos.

Bajo el patrocinio del Aula de Cultura de AXA AURORA se presenta en forma oficial en junio de 1992 en la Iglesia del Arzobispado Castrense de Madrid, con un concierto cuya trascendencia fue ampliamente valorada tanto por el público como por la crítica especializada.

Desde entonces, La Capilla Real de Madrid ha desplegado un importante programa de conciertos, que incluye, entre otras, las siguientes presentaciones: Festival de Música Barroca de Zamora, Festival de Música Barroca de León, Festival de Música Religiosa de Cáceres, Madrid Capital Europea de la Cultura '92, Festival del Románico de Palencia, Ciclo de Música Barroca de Segovia, Ciclo de Conciertos de Música Barroca de San Lorenzo de El Escorial.

En diciembre de 1992, La Capilla Real de Madrid interpretó El Mesías de G.F. Handel, junto a la Orquesta de Cámara Reina Sofía, con Kym Amps, Angus Davidson, Mark Tucker y Michael George en los papeles solistas, todos bajo la dirección de Oscar Gershensohn.

En el año 1993, La Capilla Real de Madrid ha recibido el encargo especial para realizar programas de música de Monteverdi en conmemoración del 350 aniversario de la muerte del compositor. Estos han incluido el Primer Acto de Orfeo, la Sestina y otros importantes madrigales que se han podido escuchar en conciertos realizados en marcos culturales tan conocidos como el Museo del Prado. Dentro del Ciclo de Música Barroca de El Escorial, La Capilla ha tenido la oportunidad de llevar ante el público dos olvidadas obras maestras del Ba-

ñoco, como son *Jephite de Carissimi* y *Judicium Salomonis de Charpentier*.

En junio de 1993 La Capilla Real de Madrid se presenta en el Auditorio Nacional interpretando e/Requiem de Fauré y las cuatro Coronation Anthems de Haendel.

En la temporada 93/94, y por encargo de la Fundación Juan March, La Capilla Real de Madrid realiza un extenso trabajo sobre la figura de Palestrina, al conmemorarse el 4^s Centenario de la muerte del maestro, trabajo que se plasma en un ciclo de tres conciertos bajo el título Palestrina y sus contemporáneos.

Colofón de esta intensa actividad musical ha sido la grabación de un Compact Disc que recoge obras de dos grandes maestros del primer barroco, el español, Carlos Patiño, y el alemán, Heinrich Schütz. Este proyecto se ha podido realizar gracias al continuado interés y apoyo económico de AXA Aurora.

El presente año se concluirá con un concierto junto al Ensemble Barroco Pygmalion, interpretando el Oratorio de Navidad de Marc Antoine Charpentier y la Misa en La mayor BWV 234 de J. S. Bach y una gira por el norte de España con un interesantísimo programa dedicado a la Selva Morale e Spirituale de Monteverdi bajo el título de Vísperas de Navidad.

Futuros proyectos incluyen la grabación de varios discos con obras de música barroca española recientemente recuperadas de los archivos del Monasterio de Guadalupe.

La Capilla Real de Madrid desarrolla su actividad con la colaboración de la Fundación Cultural Olivar de Castillejo.

LA CAPILLA REAL DE MADRID

Director: Oscar Gershensohn

Sopranos: Alexia Juncal
Juei-Min-Chu
Isabel Rivero
Sara Goulart

Tenores: César Carazo
Miguel Mediano
Miguel Bernal
Angel Iznaola

Altos: Helia Martínez
Luis Badosa
Luis Vincent
Amaro González

Bajos: Javier Rodríguez
Miguel Angel Viñié
Walter Léonard
Gabriel Zornoza

Oscar Grande, *trompeta*
Juan Luis Palomino, *trompeta*
Francisco Sevela, *trombón*
Feliciano Morales, *trombón*
Martén Chorda, *timbales*

Organo: Miguel Angel Tallante

CUARTO CONCIERTO

ZARABANDA

Bajo el nombre de una de las más importantes aportaciones de España a la Música Europea, el conjunto Zarabanda es creado por Alvaro Marías en 1985 al reunir a un grupo de músicos que poseían una amplia experiencia común en la interpretación del repertorio camerístico de la era barroca. El Conjunto Zarabanda pretende, a través del estudio directo de las fuentes de la época, así como de las aportaciones de la musicología, lograr una interpretación lo más fiel posible al estilo y espíritu de la música que interpreta, en la convicción de que sólo una aproximación histórica puede conducir a resultados vivos y actuales.

El empleo de instrumentos originales o de copias fidedignas de instrumentos antiguos, la formación tanto práctica como teórica y la unidad de criterios estilísticos de sus componentes, son el punto de partida de un conjunto orientado hacia la interpretación auténtica de la música antigua.

El repertorio de Zarabanda abarca desde la música del renacimiento hasta la del primer clasicismo, aunque se centra fundamentalmente en el repertorio del periodo barroco. La disposición del conjunto es variable según el tipo de música interpretada, como frecuentes son las colaboraciones de artistas invitados. Prestigiosos cantantes y solistas, como Teresa Berganza, James Bowman o Jennifer Srnith, han actuado con este conjunto.

Zarabanda ha dado conciertos en Inglaterra, Bélgica, Alemania, Francia, Italia, Portugal, Finlandia, Dinamarca, Noruega, Suecia, Rusia, Colombia, Costa Rica, Guatemala y Puerto Rico. Entre sus numerosas actuaciones dentro y fuera de España, cabe destacar los éxitos obtenidos en el Wigmore Hall de Londres, en el Conservatorio Tchaikovsky de Moscú, en el Festival de Europalia en Bruselas, en el Festival de Música Antigua de la Fundación Gulbenkian de Lisboa, en la Bienal de Venecia, en los Incontri Barrocchi de Nápoles, en el Festival Casals de Puerto Rico, en el Congreso Internacional de Musicología "España en la música de Occi-

dente", en el Festival de Música Barroca y Rococó de El Escorial, en las Semanas Intemacio7iales de Música Religiosa de Cuenca, en el Festival de Santander, en el Teatro Real y en el Auditorio de Madrid, en el Festival de Otoño de Madrid.

El primer registro realizado por Zarabanda, editado por el sello Philips y dedicado monográficamente a la música de Bartolomé de Selma y Salaverde, uno de los más importantes compositores españoles del Siglo de Oro, fue acogido con las más entusiastas críticas. Zarabanda ha registrado asimismo la primera grabación mundial de las Sonatas completas para flauta de Antonio Vivaldi, una integral de las Sonatas para flauta de Benedetto Marcello y las Sonatas para flauta de pico de Haendel.

ALVARO MARÍAS

Nacido en una familia de músicos e intelectuales, su formación humanística y musical son inseparables. Licenciado en Filosofía y Letras por la Universidad de Madrid, realizó las carreras de flauta y flauta de pico en el conservatorio madrileño, obteniendo el premio fin de carrera en 1979 y siendo becado por la Fundación Juan March para ampliar estudios en el extranjero. Entre sus profesores se cuentan M. Martín, R. Troman, R. Kanji y Kees Boeke (flauta de pico), R. L. del Cid y Ph. Pierlot (flauta travesera), Ph. Suzanne, K. Hunteler y W. Hazelzet (travesera barroca).

Como solista, como miembro del Trío Zarabanda, o al frente del Conjunto Barroco Zarabanda, por él creado en 1985, ha acmado en Inglaterra, Bélgica, Francia, Italia, Alemania, Finlandia, Suecia, Dinamarca, Noruega, Rusia, Portugal, Colombia, Costa Rica, Guatemala y Puerto Rico, logrando notables éxitos en importantes salas de conciertos y festivales dentro y fuera de España (Wigmore Hall de Londres. Conservatorio Tchaikovsky de Moscú, Festival de Europalia en Baiselas, Festival de Música Antigua de la Fundación Gulbenkian de Lisboa, Festival Casais de Puerto Rico, Bienal de Venecia, Incontri Barocchi de Nápoles, Sala Finlandia de Helsinki, Teatro Real y Auditorio Nacional de Madrid, Palau de la Música Catalana, Festival de Música Antigua de Barce-

lona, Festival de Otoño de Madrid, Festival de Santander, Semanas de Música Religiosa de Cuenca).

Ha formado dúo con la clavecinista Aline Zylberajch y ha sido acompañado por músicos como Christophe Coin, Wouter Moller o Jacques Ogg. Su virtuosismo y musicalidad han interesado a compositores actuales que han escrito para él, como es el caso de Pedro Sáenz, Tomás Marco o de Claudio Prieto. También fue escogido por Joaquín Rodrigo para estrenar sus *Líricas castellanas*.

Como especialista en música barroca ha realizado numerosos programas radiofónicos, publicado ensayos y pronunciado conferencias. Ha realizado crítica musical en "El País" y discográfica en "ABC". Ha recibido el Premio Nacional de la Crítica Discográfica del Ministerio de Cultura. Tras haber sido profesor del Conservatorio Superior de Madrid, en la actualidad enseña en la Escuela Superior de Música Reina Sofía. Ha impartido lecciones en los Cursos de Música Barroca y Rococó de El Escorial y en las Universidades de Puerto Rico y Costa Rica. Ha llevado a cabo numerosas grabaciones para Radio y TV en diferentes países, además de un registro monográfico para Philips dedicado a la música de Bartolomé de Selma y Salaverde, de integrales de las sonatas completas para flauta de Benedetto Marcello, Vivaldi y Haendel. Alvaro Marías ha interpretado en concierto y grabado para radio algunos de los más exigentes ciclos dedicados a su instrumento, como las *Sonatas* de Haendel y de Marcello o los *Conciertos Op. 10* de Vivaldi.

Ha formado parte del jurado en el Concurso de flauta de pico de Munich que organiza la Radio de Baviera.

RENÉE BOSCH

Nacida en Holanda, realiza estudios de viola de gamba con Wieiand Kuijken en el Real Conservatorio de La Haya. Obtiene el Premio de Solista en 1983. Ha colaborado en diferentes grupos de música de cámara y realizado conciertos en Holanda, Bélgica, Alemania, Francia, Italia, Portugal, Inglaterra, España.

Ha realizado numerosas grabaciones discográficas, así como para radio y televisión. Además de su trabajo como profesora de viola da gamba, ha impartido clases en varios cursos de interpretación de la música antigua en España y Holanda. Desde su creación, en 1985, forma parte del Conjunto Zarabanda.

ROSA RODRÍGUEZ

Nace en Madrid. Comienza sus esadidos musicales en el Real Conservatorio de esta ciudad, finalizando la carrera de piano en 1979- Llevada de su creciente interés por la música barroca y renacentista, ese mismo año comienza a estudiar clave en el mismo centro con Geneveva Gálvez, obteniendo en 1985 el Premio Fin de Carrera.

Ha participado en cursos de interpretación de música antigua impartidos por Annaberta Conti, Jacques Ogg, Emilia Fadini y Kenneth Gilbert. También ha sido alumna en París de Françoise Langellé. Ha pertenecido a la Orquesta de Cámara de la Sociedad Bach de Madrid, para la cual ha interpretado los ciclos completos de *Sonatas de violín y clave y viola da gamba y clave* de Bach. Colabora asiduamente con diversas orquestas y ha formado dúo con la flautista Juana Guillem.

A partir de 1990 forma parte del Conjunto Barroco Zarabanda, con el que ha grabado el ciclo completo de *Sonatas para flauta* de Antonio Vivaldi y de Benedetto Marcello. Ha realizado grabaciones para Radio Nacional de España y Televisión Española.

Es licenciada en Historia Medieval por la Universidad Complutense de Madrid y pertenece al cuerpo de profesores de música en Institutos de Bachillerato.

INTRODUCCIÓN GENERAL, NOTAS AL PROGRAMA Y TRADUCCIÓN DE LOS TEXTOS

LUIS CARLOS GAGO

Nacido en Madrid, es Licenciado en Derecho por la Universidad Complutense y Profesor de Violín por el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid. Articulista y traductor de temas musicales, ha sido Subdirector de Radio 2 y miembro del Grupo de Expertos de Música Seria de la UER.

*La Fundación Juan March,
creada en 1955, es una institución con finalidades
culturales y científicas, situada entre las más importantes de
Europa por su patrimonio y por sus actividades.*

*En el campo musical organiza regularmente
ciclos de conciertos monográficos, recitales didácticos para jó-
venes (a los que asisten cada curso más
de 25.000 escolares), conciertos en homenaje a destacadas Ji-
guras, aulas de reestrenos,
encargos a autores y otras modalidades.*

*Su actividad musical se extiende a diversos lugares de España.
En su sede de Madrid tiene abierta a los investigadores una
Biblioteca de Música Española Contemporánea.*

Fundación Juan March

Salón de Actos. Castellò, 77. 28006 Madrid
Entrada libre.