



HENRY PURCELL

HENRY PURCELL

por

Federico Heinlein

Poco se sabe del más grande de los músicos ingleses. Nacido una sola generación antes de Bach, acerca del que estamos bastante bien documentados (sobre todo si tomamos en cuenta de que en vida fue poco más que una celebridad local), Purcell es para nosotros una figura oculta cuyo perfil y espíritu se manifiestan casi exclusivamente a través de su copiosa obra.

Murió el 21 de noviembre de 1695, pero ignoramos la fecha en que vio la luz del día. Sin embargo, la inscripción "anno aetatis suae 37mo" que figura en su tumba, y el hecho de que en junio de 1683 se publicaran sus "Sonatas a 3" con la indicación "aet. suae 24", parecen situar su nacimiento entre junio y noviembre del año 1658.

Su padre, Henry, y su tío, Thomas, eran músicos; compositor y maestro de coro el primero, miembro de la Música del Rey y copista en la Abadía de Westminster el último. Cuando Carlos II asumió el trono en 1660, ambos cantaron en su coronación como miembros de la restablecida Capilla Real.

En 1664 muere el padre, y Henry queda bajo la tutela del tío. El "Musical Companion" de Playford atribuye al joven de ocho años una canción, intitulada "Sweet Tyraness", pero es probable que se trate de un mero alcance de nombre con su padre. La primera composición de su propio haber es, quizá, "Address of the Children", que data de 1670 y nos lo muestra como integrante del coro de niños de la Capilla Real. En 1673, cuando sufre el cambio de voz de los muchachos y tiene que abandonar las filas del coro, es nombrado, "ad honorem", "guardián, fabricante, componedor, reparador y afinador" de los instrumentos de teclado y de viento del rey.

A los diecisiete años consigue un puesto de gran responsabilidad, el de copista en la Abadía, donde tiene acceso a todos los libros de himnos y de antifonas que han sobrevivido los destrozos de la guerra civil.

En 1677 muere Matthew Locke, autor de música sagrada y profana y de notables experimentos en el campo de la ópera inglesa, y el joven Purcell obtiene ante la corte el nombramiento de planta en el cargo de Compositor para el Violín, que ocupaba el difunto.

Es en 1680 que Purcell, de cuya vida privada no poseemos casi ningún detalle, aparece en la historia como insigne compositor, y desde

entonces hasta su muerte acaecida quince años después, producirá un inacabable torrente de música valiosa. De aquel año datan su primera música para la escena y sus más tempranas odas y canciones de bienvenida para miembros de la corte.

Según las conjeturas más verosímiles, durante su adolescencia había disfrutado de la instrucción de Henry Cooke y de Pelham Humfrey, compositor a quien Carlos II había enviado a París para estudiar con Lully. Sin embargo, su maestro más importante fue el gran John Blow, quien en el mismo año decisivo, 1680, renunció a su puesto de organista de la Abadía de Westminster en favor de su brillante discípulo, para volver a asumirlo recién después de la muerte de aquél.

Más o menos en esa época, Purcell se casó. Tan velados aparecen todos los hechos de su vida, no directamente relacionados con la música, que ni siquiera se sabe a ciencia cierta el apellido de su mujer, aunque parece probable que se haya llamado Frances Peters.

Al año siguiente, es nombrado organista de la Capilla Real. Su tío Thomas fallece a mediados del 82. Poco después nace el primogénito de Purcell, que morirá a las pocas semanas.

En los próximos años sigue acaparando nombramientos. A fines del reinado de Carlos II lo vemos en los siguientes puestos: copista y organista de la Abadía, organista y cantante en la Capilla Real, amén de guardián y compositor de los instrumentos, miembro de la Música y compositor del Rey.

En 1685 sube al trono Jacobo II, y Purcell es nombrado, además, clavecinista de la música privada del nuevo soberano. ¿Por qué ese afán de coleccionar tantos puestos? A Carlos II le importaba poco el bienestar material de sus músicos. Los atraía con grandes promesas y con sueldos que eran muy satisfactorios al vérselos estampados en el acta de nombramiento. Pero jamás había fondos suficientes para esa clase de gastos, y los asalariados de la corte recibían, tarde, mal y nunca, tan sólo una ínfima parte de los honorarios que les correspondían. Lo lógico era, entonces, tratar de conseguir un buen número de cargos, para tener así mayores probabilidades de alguno que otro magro ingreso.

De 1689 data el incidente que Purcell tuvo con el deán y el capítulo de Westminster. Consta en los anales de la Abadía que las autoridades "ordenaron al organista, Mr. Purcell, entregar antes del próximo sábado, día 20 del mes de abril de este año, al deán y al capítulo de Westminster, a través de las manos de Mr. John Nedham, receptor de la Iglesia Colegial, todo el dinero que recibió por localidades en el desván del

órgano para la coronación del Rey Guillermo y de la Reina María. En caso de morosidad, se le releverá de su cargo". Purcell prefirió conservar el puesto, y pagó.

Entre 1690 y 1695 fue famoso, principalmente, como compositor dramático. Un año después de su muerte, su viuda publicó algunos trozos representativos de su vasta producción, que tuvieron un éxito momentáneo. El siglo XVIII lo recordaba en el papel, pero sólo Thomas Arne trató de hacer revivir su música. El Purcell Club, fundado en la primera mitad del siglo siguiente, tuvo menos de treinta años de vida. Hasta que en 1876 se constituyó la Purcell Society, el genial compositor estaba prácticamente olvidado, excepto algunas canciones. Recién nuestro siglo ha sabido valorarlo en toda su importancia.

Tal vez lo menos conocido de su inmensa obra sea la música sagrada. Para empezar, hay que decir que entre ella y la profana, Purcell, como después de él Haydn y Mozart, no parece establecer aquella división falsa y arbitraria que otros quieren trazar. Sir Hubert Parry, por ejemplo, critica "el grado extravagante en el que la obra de Purcell en este género se diferenciaba de la antigua música religiosa... Las antífonas de la madurez de Purcell... contienen mayor cantidad de música puramente instrumental que la que encontramos en casi cualquier otro período de la música sacra inglesa".

Sin embargo, la razón para ello es obvia. Se conforma a los deseos de su empleador, al igual que un Mozart, cuya música litúrgica escrita para el mundano e impaciente Arzobispo de Salzburgo, que aborrecía los oficios religiosos prolongados, es siempre de carácter breve.

Que los gustos de Carlos II hayan sido, siquiera en parte, responsables de aquella modalidad fustigada por Parry, nos lo revela un contemporáneo de Purcell, Thomas Tudway, quien relata: "Su Majestad, que era un príncipe vivaz y alegre, llegado al trono en la frescura y el vigor de la juventud, quedó luego (si se me permite la expresión) fatigado de la manera grave y solemne, y ordenó a los compositores de su capilla que agregasen trozos instrumentales a sus antífonas, y en seguida designó a un número selecto de su Música Privada para que tocaran las sinfonías y estribillos por él decretados. Mandó que aquéllo se hiciera sólo cuando él mismo iba a la Capilla, lo que no sucedía sino los domingos, las mañanas de las altas festividades y los días de sacrificio".

Tal vez lo más importante que Purcell nos haya legado en el campo de la música sacra sean las antífonas "My heart is inditing", "My beloved spake" y su "Te Deum" para el día de Santa Cecilia del año 1694, sin

que quisiéramos olvidarnos de "The Blessed Virgin's Expostulation", tan maravillosamente representativo de su estilo.

La fama que adquirió como compositor dramático es plenamente justificada. Las piezas de teatro de la época son, en general, tan frívolas y huecas, que cabe admirar dos hechos: primero, que Purcell haya podido suministrar para ellas, música incidental tan excelente, y, segundo, que el público superficial de aquellos días la celebrara como lo hizo.

Su primer éxito teatral, en el año 1680, fue la música para "Theodosius", tragedia que gustó enormemente y se convirtió en favorita de las damas, quienes vibraban con la heroína inocente que ingiere veneno, vestida de novia.

Del año 1689 data "Dido and Aeneas", ópera encargada por Josiah Priest, director de una escuela de señoritas, para que sus pupilas se ejercitasen en la danza, el canto y la actuación. De un modo inexplicable, William Cumming traslada la creación de la obra al año 1675. Sin embargo, parece seguro que la primera ópera inglesa enteramente provista de música, "Venus and Adonis" de su profesor John Blow, compuesta alrededor de 1685, haya servido a Purcell de modelo para una serie de rasgos de su "Dido".

Constituye un experimento aislado en su producción, una proeza demasiado avanzada para su época, una gloriosa hazaña que jamás trató de repetir. Sobre los mediocres versos de Nahum Tate, Purcell esparce la magia de su gran humanidad, que da vida aún a una figura como Dido, que gracias a la música, no al libreto, deja de ser una figura marmórea para convertirse en mujer sufriente de carne y hueso.

¡Qué tremenda sinceridad late en sus dos dramáticos lamentos, al principio y al fin de la ópera, a pesar de que ambos se valen de un artificio tan formal como lo es el "basso ostinato"! ¡Qué fuerza reside en las grotescas escenas de brujas y en los coros de marineros, qué gracia y variedad en las once danzas dispuestas para las alumnas de Mr. Priest! ¡Cuántos valores se hallan reunidos en esta breve obra, de apenas una hora de duración!

En los últimos cinco años de su vida, Purcell escribió música para 44 piezas de teatro. En general, se trata de números sueltos, aunque en algunos casos puede hablarse de música incidental, y cuatro obras merecen el título de ópera, en el sentido de Matthew Locke, quien en el prefacio de "Psyche" declara que la mezcla de teatro hablado y música es lo más adecuado para la escena inglesa.

Por desgracia, no fue sino en "Dido" que Purcell se aventura por

el camino que abriera "Venus and Adonis" de Blow, combinando los estilos de los venecianos y de Lully con elementos de la música popular británica en una amalgama perfecta. Es una creación que señala mucho más allá de su tiempo. La influencia siempre creciente de Italia en la música dramática hizo que "Dido" desapareciera de la escena; no se volvió a montar hasta fines del siglo pasado, aunque en los doscientos años intermedios se haya ejecutado, muy de vez en cuando, en forma de cantata.

Dryden encargó a Purcell la música para su pieza patriótica "King Arthur" que obtuvo grandes éxitos en 1691. Entre los números, de un valor muy desigual, se destacan la escena de la helada, cuya inspiración proviene de la ópera "Isis" de Lully, y la famosa canción "Fairest Isle".

Toda la experiencia que entretanto había adquirido en la composición dramática, Purcell la virtió en su obra maestra del año siguiente, "The Fairy Queen", adaptación libre del "Sueño de una Noche de Verano", perpetrada por Dryden. La música es deliciosa de principio a fin, y a pesar de que no se hermana con una sola línea del texto de Shakespeare, su calidad hace olvidar o perdonar el atentado cometido por Dryden contra el bardo de Stratford.

Entre la profusión de sus obras posteriores para la escena, encontramos joyas como las célebres canciones "Nymphs and shepherds", de "The Libertine" (una melodramática versión de "Don Juan"), y "From rosy bowers", de "Don Quixote", su adiós a la vida, escrito en su última enfermedad. La música para "The Indian Queen", que dejara inconclusa, fue completada después de su muerte por su hermano Daniel.

Entre las numerosas obligaciones provenientes de los diversos cargos de Henry, estaba la de escribir música para todos los acontecimientos en la vida de la familia real. Aun cuando no se les pagaba sino una ínfima parte de su salario, los compositores del rey tenían que cumplir con el deber de suministrar para la corte, odas y canciones de bienvenida.

Estas últimas eran obras extensas para orquesta, coro y solistas, llenas de abyectas lisonjas para "nuestra mortal deidad". El interés principal de estas composiciones reside en sus oberturas y estribillos instrumentales, ya que los textos suelen hallarse henchidos de una adulación repugnante e indigesta.

En 1689 comienzan las odas para los cumpleaños de la Reina María. Entre las diversas odas a la música, se destaca, en especial, aquella del año 1692, "Hail, bright Cecilia".

Por último está la música para aficionados que Purcell nos legara. Mencionemos sus Fantasías, forma arcaica a la que infundió una nueva sensibilidad; sus sonatas para cuerdas, con o sin "continuo"; la impresionante cantata para dos sopranos, con texto en latín, "Elegy on the death of Queen Mary", cuyos cuatro breves movimientos resumen la grandeza de su creador; por último, entre las obras editadas por su viuda, "Lessons for the Harpsichord" (una colección de piezas para clavecín) y la antología de canciones publicada con el tan apropiado título "Orpheus Britannicus". La nobleza, la finura y el encanto de las piezas sueltas para teclado no han sido suficientemente valoradas hasta el día de hoy, y más de una de las ocho Suites encierra un pequeño mundo de belleza entre su Preludio fugado y la alegría del Hornpipe final.

Una fuente muy instructiva respecto al dedaje empleado en aquellos tiempos, y, sobre todo, a la ejecución de los adornos, que forman parte intrínseca del estilo, constituye el original de las obras para clavecín. Trae la siguiente tabla de ornamentación:

| | SIGNO | SE EJECUTA |
|-----|---|---|
| (a) |  |  |
| (b) |  |  |
| (c) |  |  |
| (d) |  |  |
| (e) |  |  |
| (f) |  |  |
| (g) |  |  |

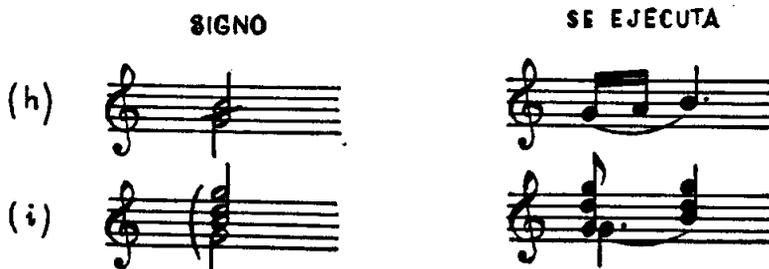
Como vemos, el trino, con terminación (g) o sin ella (a), empieza en la nota superior. Llama la atención el uso del signo comúnmente reservado al trino, para un mordente con apoyatura inferior (b). La apoyatura puede presentarse alargada al comienzo de un trino (c), pero

suele ser breve (d, e). El único adorno que se inicia con la nota principal es el grupeto (f).

Al pie de la tabla se indica que, sobre una nota con puntillo, la apoyatura del trino ocupa toda la duración de la nota misma, trinándose tan sólo por el valor del puntillo, lo que equivaldría a:



Termina la lista con dos ejemplos no enteramente claros:



El primero (h) se ejecuta con frecuencia de la siguiente manera:



es decir, manteniendo la nota inferior, tal como lo muestran las tablas de Chambonnieres y D'Anglebert, de la misma época.

El signo (i) corresponde, sin duda, a un arpeggio, que podía efectuarse en dirección ascendente o descendente, o de un modo libre, repitiéndose cualquiera de sus notas, pero que seguramente no se ejecutaba de la manera indicada por la tabla de Purcell, de su viuda o del primer editor. Por suerte, el compositor, que emplea con frecuencia los acordes arpegiados, suele escribirlos nota por nota, de modo que el signo (i) no se nos presenta en su obra sino rarísimas veces.

Conviene recordar que todo lo que comentamos respecto a los signos enumerados, sólo es enteramente válido para la obra del propio Purcell.

Nos vemos obligados, en este punto, a rozar brevemente el calamitoso tema de las ediciones.

Existe, desde luego, la gran edición de la Purcell Society que empezó hace ochenta años y recién se va completando. Es una treintena de tomos, de costo subido y no exenta de errores o discrepancias, ya que los últimos decenios han traído a luz, factores y manuscritos desconocidos a fines del siglo pasado.

Buenas versiones de una parte de la obra vocal, impresas en Oxford University Press, se deben a Sir Steuart Wilson y a Edward Dent. La realización más difundida, empero, es la de Benjamín Britten, que adolece de severas faltas de estilo.

Apenas mejor está la situación en el campo de la música para teclado. Circulan "revisiones" como la de A. M. Henderson, de una irreverencia y ausencia de criterio impresionantes, lo que no ha impedido que se empleen como textos de estudio oficialmente autorizados en algunos conservatorios chilenos, al igual que otras versiones que, si no agregan décimas arpegiadas y marcas de pedal, arrasan con los adornos o los desvirtúan de un modo aplastante.

La autorizada edición de William Barclay Squire, aparecida en la casa Chester, está, por desgracia, tan llena de errores de imprenta (en el texto musical mismo y en el prefacio que explica la ornamentación) que sólo deseáramos de este tercer centenario el obsequio de una nueva edición corregida.

Desde el punto de vista histórico, puede decirse que Purcell conquistó para la música inglesa un lugar en el mundo como nadie antes ni después de él, tal vez con la sola excepción de Dunstable. Poseía un dominio formal y estilístico que supera lejos el de sus predecesores o contemporáneos. Nacido en el año de la muerte de Cromwell, emerge en una época crucial que trae, en Gran Bretaña como en el Continente, la paulatina evolución desde la polifonía hacia un lenguaje musical nuevo, cuyos elementos dramáticos y líricos, es decir, subjetivos, son los que, a la postre, se llevan la victoria.

En Inglaterra se suma a esto la reacción antipuritana de la Restauración que se traduce en una renovada alegría de vivir. En la corte de Carlos II, Purcell debe de haberse imbuido desde su infancia, de aquel espíritu optimista y liviano que es uno de los rasgos inconfundibles de su naturaleza. Rebose de una vitalidad indómita, gracias a la que sus mejores óperas superan todo lo que al mismo tiempo se escribiera en la cuna del género, Italia.

¿Qué es lo que distingue el arte de Purcell? Britten habla, muy acertadamente, de la "mezcla de claridad, brillantez, ternura y rareza". Habría podido añadir, la mezcla de alegría y dolor. Purcell posee un lenguaje de júbilo que volvemos a encontrar por doquier en su vasta creación, y una expresión, igualmente característica, de tristeza, que aflora en innumerables circunstancias.

El oído de Purcell es de una sensibilidad exquisita para las necesidades de su idioma nativo, cuya cadencia seca y grave capta a las mil maravillas, acentuando cada frase y cada palabra del modo más justo y natural. No sin razón se lee en la segunda edición del "Orfeo Británico": "El extraordinario talento del autor para toda clase de música es bastante conocido. Sin embargo, fue admirado en particular por su música vocal, ya que poseía un genio singular para traducir la energía del idioma inglés".

Un poema conmemorativo, de la misma época, destaca su escrupuloso afán de acentuar todo correctamente: "Cada sílaba, corta o larga, primero la examinaba, para darle sentido con la música".

Vemos en Purcell una conjunción de dramatismo, humanidad y técnica que lo sitúa al lado de los más grandes compositores. Como ellos, presenta un amalgamamiento inextricable de rasgos propios y de influencias ajenas incorporadas a su estilo.

Melodía, color y luminosidad encontró, sin duda, en algunos predecesores. Una novedad para la música inglesa constituyen la intensidad del sentir, la pasión dramática y la tierna sensualidad que Purcell les agrega. En él se han disipado los últimos vestigios del escolasticismo medieval, y prevalece una sorprendente libertad de expresión. Abundan los acentos entrañables, los retardos inesperados, los pasajes cromáticos de armonización audaz.

Junto con el elemento anglosajón hallamos el influjo extranjero, sobre todo francés e italiano, que lo hace nacional y cosmopolita a la vez. El mismo nunca parece haber ocultado su deleite en estilos foráneos. Por admiración a Lully llamó Juan Bautista a su primogénito, y en el prefacio a las Sonatas en Trío del año 1683 dice que "imitan la manera italiana". A esos elementos diversos agrega el idioma de la melodía popular británica con su especial viveza.

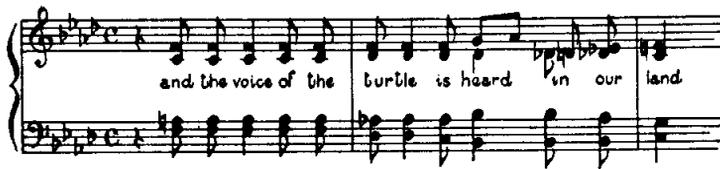
No es el suyo un arte sentimental, a flor de piel, y todas sus obras llevan el sello de un maestro del oficio. No se arredra ante abstrucciones; más bien al contrario, da la impresión que para él, las dificultades constituyen un poderoso estímulo, puesto que tan frecuentemente él mismo

se las impone. Abunda el trabajo imitativo, los cánones en aumentación y disminución. Numerosísimos son los trozos en que utiliza un "basso ostinato", artificio que los pasacalles y chaconas de su tiempo emplean exclusivamente en metro ternario, mientras que de los "grounds" de Purcell, casi la mitad son binarios. A veces, el bajo se mantiene con rigidez; otras, Purcell varía notas, tonalidad o tesitura, como por ejemplo, en el "ground" en Re menor para clavecín.

También invierte el "ostinato", como lo vemos en el pasacalle de "King Arthur".



texto musical, por no poderse convencer de que Purcell realmente sabía lo que estaba haciendo. Un pasaje genial que pinta inmejorablemente el arrullo de las palomas (como éste que ocurre en "My beloved spake") fue, para ellos, anatema o equivocación.



Especialmente cuando se trataba de lógica en cualquiera textura musical imitativa, Purcell era de una valentía armónica extraordinaria. Hay en él una despreocupación momentánea por el resultado sonoro vertical producido por el choque de diversas líneas, comparable a la de un Bach. Sirvan de testimonio estos dos ejemplos de "Thus the gloomy world", de "The Fairy Queen".

Purcell busca con fruición el roce de la octava disminuida o aumentada que un siglo teórico ha optado por tildar de "falsa relación", y que no parece falsa al oído ni en Purcell ni en otros grandes. Los dos trozos que siguen, tomados de la antifona "My heart is inditing" para coro a ocho voces y cuerdas, nos muestran el "idioma de júbilo" y la característica fricción armónica que es, en el segundo ejemplo, como un tañido de campanas de gloria.

in - - - to the king's pa - lace, into the king's palace

(a)

(b)

Se han trazado paralelos entre Purcell y Bach. También se le ha comparado con Haendel y con Mozart.

El parentesco espiritual con Bach es obvio. Ya mencionamos la similitud de sus procedimientos armónicos y de la posición entre lo arcaico y lo venidero. Falta subrayar la intensidad y el realismo pictórico que ambos tienen en común. Aunque jamás se aleja de la música pura, el sentido dramático de Purcell es tan poderoso que, al igual que Bach, aprovecha hasta la menor sugerencia de emoción o de ambiente, contenida en el texto. Y, lo mismo que en el caso de Juan Sebastián, es poco menos que imposible evaluar su música críticamente, porque aun sus composiciones menos logradas son siempre mejores que las buenas de los contemporáneos. Tal como Bach, constituye, en muchos aspectos, el ocaso de un período musical. Purcell es el último en escribir fantasías de cámara polifónicas, sin que sepamos si ha querido infundirle nueva vida a la forma antigua o saludar a un pasado que dejaría atrás para siempre.

Distinta es la relación con Haendel. Este, cuando más inglés trata de ser, más debe a Purcell, siendo, en el mejor de los casos, un hábil imitador y sucesor. Pero, ¡cuántas veces parece manso, cuadrado o aburrido al lado de la inquietud purcelliana!

La comparación con Mozart, por más que haya mediado un siglo entre los dos genios, ofrece un fundamento mucho más sólido. Hay allí un extraño paralelismo de índole y de destino, que hasta se extiende a detalles sin importancia, como que ambos hayan compuesto cánones sobre textos inmundos. Al ahondar, vemos que comparten la misma vena alegre y melancólica, la misma naturalidad de inventiva, el apasionamiento trágico y la lucha por una expresión individual. Poseedora de una fabulosa maestría técnica basada en la tradición, asimilan toda saludable influencia extraña para forjarse un idioma altamente personal. Se queman en una productividad volcánica que los deja como exhaustos prematuramente.

Purcell murió tísico a los 37 años. Fue el primer músico que tuvo el honor de ser enterrado en la Abadía de Westminster. "Aquí —dice su lápida— yace el señor Henry Purcell, quien dejó esta vida y ha ido a aquel bendito lugar que es el único donde su armonía pueda ser superada".