

CATALOGACIÓN Y ESTUDIO DE LAS OBRAS DE HENRY PURCELL EN LAS QUE SE INCLUYE A LA TROMPETA: LA SAGA INGLESA DE LOS TROMPETISTAS DE LA FAMILIA SHORE

CATALOG AND STUDY OF HENRY PURCELL'S WORKS WHICH INCLUDES THE TRUMPET: THE ENGLISH TRUMPETERS OF THE SHORE FAMILY

David Guillén Monje
Conservatorio Superior de Música de Málaga

RESUMEN

El reconocido compositor inglés del siglo XVII Henry Purcell, al igual que ocurrió con muchos otros autores que desarrollaron su obra durante los prolegómenos del Barroco tardío en Europa, empleó la trompeta en algunas de sus partituras: tanto las planteadas bajo la concepción de música para la escena, como la orquestal, la sacra o la instrumental. Aun no apareciendo la trompeta en un alto porcentaje de su legado, Purcell fue un referente en este periodo histórico musical inglés para la consolidación e instrumentación de la misma en los diversos géneros referidos, como herencia especialmente tomada del estilo italiano. A pesar de que la Inglaterra de la época estuviera un tanto aislada artísticamente por motivos políticos con respecto a la estética y técnica llevada a cabo en el resto del continente, el maestro británico comenzó a implementar instrumentaciones muy elaboradas y desarrolladas contando con la trompeta. Esto fue así gracias a la coincidencia de Purcell con la talentosa saga familiar de trompetistas ingleses: los Shore. Con mucha seguridad, tanto Matthias Shore como su hijo John, además de brindar su amistad a Purcell, también le ofrecieron muchos datos sobre los recursos técnicos y musicales del instrumento, además de garantías para una buena interpretación. De esta manera, el genial compositor inglés pudo tratar las partes de trompeta de manera brillante en algunas de sus obras. Con este artículo se pretende recoger en castellano todo el trabajo de trompetas del maestro británico.

Palabras clave: Purcell; John Shore; Matthias Shore; Sergeant-Trumpeter; flat trumpet.

ABSTRACT

Henry Purcell, renowned English composer of the seventeenth century, as with many other authors who developed his work during the beginning of the late Baroque in Europe, used the trumpet in some of his scores: both those raised under the concept of music for scene, such as the orchestral, together with sacred or instrumental music. Even though trumpet did not appear in a high percentage of his legacy, Purcell was a reference in this historical English musical period for the consolidation and instrumentation of it in the various genres referred to, as a heritage especially taken from the Italian style. Despite the fact that the England of the time was somewhat isolated artistically for political reasons with respect to the aesthetics and technique carried out in the rest of the continent, Purcell began to implement very elaborate and developed instrumentation with the trumpet, thanks to the fact that he met the talented family saga of English trumpeters: the Shores. With great confidence, both Matthias Shore and his son John, in addition to offering their friendship to Purcell, also offered him many of the technical and musical resources of the instrument, as well as guarantees for a good interpretation. In this way, the great English composer was able to treat the trumpet parts brilliantly in some of his works. This article aims to collect in Spanish all the trumpet works of the British master.

Keywords: Purcell; John Shore; Matthias Shore; Sergeant-Trumpeter; flat trumpet.

INTRODUCCIÓN

El autor del Barroco inglés Henry Purcell (Westminster, 1659 - Londres, 1695) fue uno de los grandes compositores de ese periodo estético, además de considerarse como uno de los maestros más importantes en la historia de la música británica (Arias, 2002, p. 41). Se conoce muy poco de su vida privada, aunque sí se tiene constancia que dejó una producción considerable en cantidad y calidad en diferentes géneros: sus comienzos compositivos estuvieron ligados a la música para la iglesia y, más tarde, con la de la corte y la dedicada a la escena y teatro. El patrimonio compositivo de Purcell, además de en los cánones creativos de la música inglesa de la época, se fundamentó a partir de las importantes influencias de la música francesa e italiana. En cierta manera, esta confluencia de diversas estéticas estuvo fundamentada por las convulsiones sociales que con anterioridad sufrió la Inglaterra de la época y, por ende, el propio Purcell. La reposición del régimen monárquico en 1660, después de los conflictos políticos-sociales de años precedentes, llevó a los artistas británicos a la búsqueda de la identidad estética nacional. Junto a ello, otras causas, como el cisma entre la iglesia católica y anglicana que produjeron que muchos de los músicos ingleses se vieran desligados del avance creativo que acontecía en el resto de Europa (King, 1996, p. 10).

Tal y como asevera el compositor inglés Benjamin Britten, la principal particularidad de las composiciones de Purcell es la “[...] mezcla de claridad, brillantez, ternura y rareza” (King, 1996, p. 10). No cabe duda de su notorio mérito como compositor pese a que, los años siguientes a su fallecimiento, su obra fuera olvidada. Este patrimonio fue rescatado en el ecuador del siglo XIX por el musicólogo y organista Edward Francis Rimbault (1816-1876) y por *The Purcell Society*, organización fundada en 1876 dedicada a recoger y preservar la obra del autor. Purcell fue reconocido y admirado por muchas de las personas que le rodearon y que conocieron su genio en vida. Prueba de ello es que fue el primer músico enterrado en la Abadía de Westminster, señalándose en su epitafio lo siguiente: “Aquí 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” (King, 1996, p. 23). También, recogemos la frase que escribió Henry Hall –que fue niño corista bajo las órdenes de Purcell en la Capilla Real– a colación del autor: “A veces surge un héroe en una época, pero apenas un Purcell en mil años” (King, 1996, p. 24). Ya en nuestra era, el afamado musicólogo y director inglés Sir Jack Westrup (1904-1975) dejó escrito esto: “Lo que nadie

dejará de encontrar, en los mejores momentos musicales de Purcell, es una fuente de vida, una vitalidad que brilla con potencia” (King, 1975).

Junto a lo expuesto, también resulta interesante indicar que el compositor irlandés Thomas Morgan, cuya época dorada en su carrera se comprendió entre 1691 y 1699, en su oda *Come, come along* (1696), mostró un tributo *post mortem* a Purcell. Morgan incluyó en un pasaje de la misma una marcha fúnebre con 4 trompetas de varas que interpretaban un pausado toque de difuntos, con los lamentos del coro que exaltaba el siguiente texto: “Último adiós al señor Purcell (*Mr. Henry Purcell's Farewell*)” (King, 1996, pp. 181-182). Morgan, además de la evidencia del texto, hizo un guiño con esta instrumentación a Purcell, que ya antes empleó aquellas 4 trompetas en *Funeral of Queen Mary*.

LA TROMPETA EN INGLATERRA EN LA 2ª MITAD DEL SIGLO XVII

Durante el periodo de interregno británico, liderado por Oliver Cromwell entre 1653 y 1658¹, la música en toda la nación estuvo un tanto desdeñada. Con respecto al instrumento que tratamos, en esta época se mantuvo un vestigio del antiguo cuerpo real de trompetas: esta agrupación se fundamentaba en los toques fanfárricos solemnes propios de los acontecimientos sociales y de estado. Ya con la Restauración monárquica, en 1660, la música volvió a florecer progresivamente, y este cuerpo real se reforzó con los *Four Dutchmen trumpeters*, de donde destacamos al trompetista Melchior Goldt, que desarrolló su labor entre los años 1660 y 1673 (Lasocki, 1998, p. 110). La funcional y simple técnica de estos trompetistas del cuerpo real fue aumentando gracias a la acción de autores como el italiano Nicola Mattei, que comenzó a componer partes de trompeta más elaboradas, como se muestra en su colección *Arie e Passagi ad imitatione della Trombette* (1685)². Por lo que la técnica del instrumento en Inglaterra fue avanzando acorde a su novedosa literatura que, progresivamente, iba siendo más compleja (Wallace y McGrattan, 2011, p. 166).

Es por ello que la trompeta inglesa, por su carácter ceremonial y dada su necesidad para actos protocolarios reales y sociales, estuvo presente activamente en gran parte de finales de la segunda mitad del siglo XVII. Especialmente y como ya esbozamos, en la corte: desde Carlos II (1660-1685) hasta el periodo de William III y Mary II (1689-1694) –incluyendo el tiempo de reinado de James II–. Tanta importancia tuvo nuestro instrumento que, en tiempos de William III, y en los recortes de presupuesto musical de mayo de 1690, los únicos instrumentistas que se libraron de perder el empleo fueron los trompetistas y los percusionistas (King, 1996, p. 141). Asimismo, se conoce que en la década de 1670 la música de cuerda se puso de moda en la corte y en la sociedad londinense, teniendo muchísimo éxito la orquesta real compuesta por estos instrumentos. El violín, especialmente, relegó a muchos otros instrumentos a un segundo plano, salvo “[...] los grupos ceremoniales de músicos como los trompetistas, percusionistas y gaiteros, que mantenían una existencia independiente” (King, 1996, p. 25). En sus inicios, la orquesta de cuerdas real que aludimos, conocida como *Four and Twenty Fiddlers*³, fue conformada por músicos italianos. La agrupación estaba basada e inspirada en su homónima francesa de la corte de Luis XIV, los *Vingt-quatre Violons* (Gago, 1995, p. 20). Además de esta orquesta, los grupos ceremoniales cortesanos de viento que antes esbozamos se conocían como *Wind Musick*, estando compuestos por 8 percusionistas y 16 trompetistas, bajo las órdenes de un *Sergeant-Trumpeter* –que se tenga constancia, el primer *Sergeant-Trumpeter* del inicio del periodo de la restauración monárquica fue Gervase Price⁴. Estos trompetistas ingleses de

¹ Cromwell (1599-1658) fue un político y militar inglés que gestionó la republicana *Mancomunidad de Inglaterra* entre 1653 y 1658 (Morrill, 1990, p. 24).

² N. Mattei (1650-1714?) fue un compositor y violinista italiano que trabajó en Inglaterra (Haynes, 2007, p. 123).

³ Esta citada orquesta fue iniciada primigeniamente por Carlos I de Inglaterra (1600-1649), siendo restablecida, renovada y exaltada por su hijo Carlos II (1630-1660).

⁴ El *Sergeant-Trumpeter* era el responsable de las citadas *Wind Musick*.

las *Wind Musick* estaban asignados en cuatro regimientos diferentes: el primero de ellos al servicio del rey, el segundo destinado a la reina, el tercero a las órdenes del Duque de York – hermano del rey– y el cuarto para la familia real (Tarr, 1988, pp. 132-133).

Señalamos un dato relacionado con estos trompetistas que prestaban servicio a la corte, concretamente, a los destinados con el Duque de York en Escocia. En un viaje en el barco real entre los meses de mayo y junio de 1682, se sufrió un hundimiento que provocó muchas pérdidas. Se emitió una orden, por parte del Lord Chambelán, donde se desembolsaba 100 libras para Gervase Price y cuatro trompetistas reales –que aun habiendo sobrevivido a la catástrofe, perdieron sus instrumentos–: “5 de julio de 1682. Por el presente se otorgan a Gervase Price, *Sergeant-Trumpeter* de Su Majestad, cuatro trompetas de plata de la misma forma y proporción que las anteriormente entregadas, con el fin de reemplazar las cuatro desaparecidas en el mar” (King, 1996, p. 77). A modo de anécdota, señalamos algunas trifulcas que acontecían en la convivencia de los músicos reales de la *Wind Musick* que nos pueden llevar a pensar o que los percusionistas del conjunto eran un tanto virulentos, o que el carácter de Gervase Price era un tanto agrio: “Orden de arresto contra John Mawgridge, Tambor Mayor, por insultar al *Sergeant-Trumpeter* (22 de marzo de 1662). Orden de arresto contra Humphrey Dance y Robert Ostler, por golpear y atacar a Gervase Price, *Sergeant-Trumpeter* (7 de junio de 1662)” (King, 1996, p. 26).

Con respecto a la trompeta de varas (*Slide-Trumpet*) o también conocida como *Flat Trumpet*,⁵ añadida por Purcell en tres de sus obras, es preciso señalar que se menciona y conoce por primera vez en Londres en el año 1691. A colación de su construcción y estructura rescatamos este texto: “[...] eran trompetas con un deslizamiento posterior, es decir, que se movían hacia detrás del hombro del intérprete, al contrario con lo que ocurre con un trombón o un sacabuche” (King, 1996, p. 166). Como sabemos esta trompeta, gracias a este sistema de varas, podía producir más cromatismos que la trompeta natural convencional y, por ende, tonalidades menores –como las utilizadas en la Z.860–.

Además de Henry Purcell, existieron otros compositores ingleses que también dieron una importancia expresa a la trompeta en algunas de sus obras y que empezaron su carrera musical a partir de la segunda mitad del siglo XVII. Entre ellos destacamos a su hermano, Daniel Purcell (1664-1717), del que indicamos su *Sonata for 2 corni da caccia, 3 trumpets, horn, 4 trombones & tuba*. También señalamos al maestro de Henry Purcell, John Blow (1649-1708), que escribió partes de trompeta en algunas de sus partituras como *Come, bring the song* –concretamente, en su número “To Triumph”– de 1700. Se presupone que Blow tomó la fórmula de instrumentación de dos trompetas del que fue su propio alumno (Wallace y McGrattan, 2011, p. 167). Es interesante señalar que algunas de las piezas con parte de trompeta escritas por el también británico Jeremiah Clarke (1673/4-1707), como las célebres *Trumpet Tune* o *The Prince of Denmark’s March*, han sido atribuidas a Henry Purcell durante mucho tiempo, pero, según las fuentes consultadas, esta autoría dada al compositor que tratamos es errónea. Resulta adecuado indicar en este apartado que, ya entrada la segunda mitad del siglo que tratamos, los constructores de trompeta ingleses fueron perfeccionando su labor y, por ende, el desarrollo organológico del instrumento en la nación. El constructor británico más famoso de la época fue William Bull cuya actividad se acotó entre los años 1676 y 1707 con gran éxito (Tarr, 1988, p. 131).

PURCELL Y LA TROMPETA: LA SAGA FAMILIAR DE LOS SHORE

La trompeta, instrumento emergente en los inicios del Barroco tardío, fue empleada tempranamente por Purcell en 20 de sus 861 obras. A pesar de no ser un instrumento usado con asiduidad por el mencionado autor, sí que presenta una serie de características con una importancia musicológica e interpretativa expresa, además de artística. De hecho, en muchos géneros de la música inglesa de la época, Purcell fue supuestamente uno de los primeros en introducir nuestro instrumento. El maestro inglés estuvo inmerso en la

⁵ En algunas fuentes se cita como *Flatt Trumpets*.

mencionada época donde el gusto social por las cuerdas se supeditaba sobre cualquier otra instrumentación, siendo por ello, menos empleada la trompeta en la totalidad de sus composiciones. El hecho de que Purcell incorpore trompetas en las piezas que señalamos, con mucha seguridad y entre otras cuestiones, se deba al interés que tuvo el propio autor británico por la música italiana contemporánea a él, donde la trompeta era recurrente y considerada. A esto hay que añadir, como veremos más adelante, la amistad y posible asesoramiento que el propio Purcell recibió de los trompetistas Matthias y John Shore.

La carrera musical de Purcell comenzó en 1673, año en el que accedió profesionalmente a la corte, siendo nombrado ayudante de John Hingeston, que era el responsable de la colección de instrumentos reales: “[...] regalos, órganos, virginales, flautas traveseras, flautas dulces y todo tipo de instrumentos de viento” (King, 1996, p. 20). Obviamente, Purcell encontró trompetas en esa colección, dedicándose en esa época de manera más activa a la preservación y reparación de instrumentos bajo la supervisión del citado Hingeston. Recogemos el texto de un documento del Lord Chambelán a la *Jewel House*⁶, en el año 1676, que justifica lo expresado: “Se hace saber que Su Gracia el Duque de Monmouth me ha informado de que una de las trompetas de plata de Su Majestad bajo la custodia de Symon Bale, trompetista de Su Majestad, ha sido robada y no se ha vuelto a saber de ella, por lo que se precisa de otra nueva” (King, 1996, p. 53)⁷. Años más tarde, en 1677, Purcell llegó a convertirse en uno de los mayores responsables de la corte en el campo de la composición para la ya mencionada orquesta de cuerdas *Four and Twenty Fiddlers* (King, 1996, p. 57)⁸.

Asimismo, resulta de una evidente importancia la amistad que Purcell mantuvo con el trompetista Matthias Shore que, con mucha seguridad, traspasó información y posibilidades sonoras sobre nuestro instrumento. Shore, fallecido en 1700, comenzó como músico del rey desde 1682. Se tiene constancia que, en la ceremonia de coronación de James II en 1685, fue uno de los ocho trompetistas que portaban trompetas plateadas, formando parte del cortejo real. Recogemos una crónica de este evento en el que participó Matthias Shore: “[...] un gaitero marchaba al frente de la variopinta procesión, seguido por los cuatro tambores y el tambor mayor, ocho trompetistas y el timbalero real” (Sandford, 1687). En 1687, Shore fue nombrado *King’s Sergeant Trumpeter* –después de la muerte de Gervase Price en ese mismo año– oficio que desarrolló hasta su fallecimiento, aunque en sus últimos años ya no tocaba (Highfill; Burnim y Langhans, 1991, p. 367). Matthias Shore fue muy reconocido en vida por su talento con la trompeta y el laúd, recogiendo Sir John Hawkins (1719-1789) estas palabras sobre su maestría: “Su gran ingenio y aplicación purificó su ejecución de este noble instrumento [la trompeta], poco estimado en la actualidad, y su precisa interpretación llegaba más allá del alcance de la imaginación, produciendo un sonido tan dulce como el de un oboe” (Hawkins, 2011, pp. 334-337)⁹.

Además del mencionado Matthias, su hijo, el talentoso trompetista John Shore (1662-1752) fue también compañero y amigo de Purcell. Es muy probable que Matthias Shore interpretara algunas de las primeras obras con trompeta escritas por Purcell aunque, según las fuentes consultadas, el que estrenó la gran mayoría del dificultoso conjunto del legado trompetístico del compositor británico fue su citado hijo, John (Wallace y McGrattan, 2011, pp. 167-168). El talento de este era de tal magnitud que demostró que la trompeta no solo cabía en la música militar sino que, además, podía ejecutarse elegantemente dentro de la orquesta. Se sabe que John Shore, junto a la interpretación de las reseñadas piezas de Purcell, también y años más tarde, estrenó obras de Händel (Tarr, 1988, p. 136). Según algunas crónicas, John era especialista en la ejecución de la *Flat Trumpet* que, como ya se comentó, era como una trompeta de varas con doble deslizamiento hacia atrás y que permitía conseguir cromatismos que con la trompeta natural eran imposibles de interpretar.

⁶ La *Jewel House*, entre otros asuntos, era el lugar donde se guardaba parte del tesoro real.

⁷ El Duque de Monmouth, James Scott (1649-1685) fue hijo de Carlos II y Lucía Walter (Burke, 1914, p. 320).

⁸ Este cargo artístico de Purcell, también se reconocía como Compositor Numerario de Violín de Su Majestad.

⁹ Es preciso señalar que estas palabras, en otras fuentes, se creen dedicadas a John Shore, hijo de Matthias.

Sobre John Shore, el escritor Roger North (1653-1734) recogió que el trompetista añadió a su instrumento una especie de llave atornillada (*turne screw* o *worme*) que le auxiliaba para afinar las “notas exóticas” que aparecían en la música de Purcell (Wallace y McGrattan, 2011, p. 168):

Para mejorar los defectos de afinación, los trompetistas tomaron algunos recursos del sacabuche, como la acción expresa de la prolongación de la tubería. Pero el dispositivo más ingenioso al respecto fue el que añadió a su propio instrumento John Shore, el excelente trompetista. Se trataba de unos imperceptibles alargamientos y acortamientos de la tubería producidos por una especie de llave atornillada con los que las notas estaban perfectamente afinadas (North, 1986, p. 119).

John Shore es considerado como el trompetista inglés más famoso de su era, accediendo al servicio del rey en 1687 como constructor de trompetas, y en 1688 como trompetista de la corte. Años más tarde, entre 1707 y 1752, se convirtió en *Sergeant-Trumpeter*. John alcanzó este cargo relevando a su también familiar –no se sabe con seguridad si hermano o tío– William Shore, que estuvo en dicho puesto entre 1700 y 1707 y que, a su vez, el propio William sucedió al padre de John, Matthias Shore. Es interesante señalar que el sucesor como *Sergeant-Trumpeter* de John Shore fue Valentin Snow, que ejecutó los primeros papeles de los oratorios de Händel durante muchos años (Tarr, 1988, p. 134).

Existen crónicas que recogen aspectos de la carrera trompetística de John Shore. Por ejemplo, en 1695 se retiró momentáneamente de la interpretación del instrumento por causa de una parálisis que sufrió en el labio –curiosamente, el mismo año en el que falleció su amigo Henry Purcell–, retomando la praxis de la trompeta en 1697. Asimismo, el compositor de origen alemán Gottfried Keller, fallecido en 1704, escribió tres sonatas para trompeta en 1699 dedicadas a la Princesa Anne de Dinamarca y que fueron interpretadas por John. Otros compositores también escribieron obras para la saga de los Shore, como las que se indican: una suite de Jeremiah Clarke, una sonata de James Paisible (1650-1721), cuatro sonatas de Godfrey Finger (1660-1723), otras tres de Daniel Purcell, una sonata de John Eccles (1668-1735), otra de John Barrett (1674-1735) y otras sonatas de William Corbett (1680-1748) –de las que destacamos dos de ellas escritas en mi– (Tarr, 1988, pp. 135-136).

La cimentada amistad que la saga de trompetista de la familia Shore mantuvo con Purcell, en especial Matthias y John, permitió, en cierta manera y con mucha probabilidad, que el propio compositor dedicara más partes a la trompeta en sus obras. Como veremos más adelante, en muchas de las obras con trompetas de Purcell, el propio compositor da la misma importancia –tanto musical, como de tesituras– a las dos trompetas, es decir: la segunda voz no se encuentra subyugada a la primera de manera evidente. Esto refuerza la idea de que Purcell confiaba en el talento, tanto de Matthias, como en el de John y, posiblemente, hasta incluso en el de William Shore. Resulta al menos curioso resaltar que muchos de los grandes compositores barrocos, que destacaron en la escritura de partes de trompeta, contaron con grandes intérpretes de nuestro instrumento a su lado y, a la postre, traspasaron la barrera profesional para convertirse en amigos. Por ejemplo, se sabe por las crónicas que Bach fue muy amigo de Gottfried Reiche en su periodo de Leipzig (Guillén, 2014, p. 69) y, también, de los trompetistas a los que se les atribuye el estreno del *II Concierto de Brandenburgo* en su época de Köthen: Johann Ludwig Schreiber y Johann Christoph Krahl (Purcell y King, 1960). Asimismo, el mismo Händel mantuvo una cercana relación con el ya citado *Sergeant-Trumpeter* de Su Majestad, Valentine Snow (1700-1770) que también interpretó, como ya conocemos, muchas de las dificultosas partes de trompeta de las obras de este compositor. A modo de curiosidad, exponemos en este texto unas declaraciones recogidas de Händel en 1752 sobre su propia música a propósito del maestro de Westminster: “Si Purcell estuviera vivo sin duda alguna compondría música mejor que esta” (King, 1996, p. 9). Hay muchos indicios que hacen creer que la oda para el cumpleaños para la reina Anne, *Eternal Source of Light Divine*, compuesta por el propio Händel y con algunos maravillosos pasajes de trompeta, fue un homenaje indirecto de este

a Purcell, cuya obra era conocida y admirada por el compositor de origen germano (King, 1996, p. 183).

CRONOLOGÍA DEL EMPLEO DE LA TROMPETA POR PURCELL

La obra del maestro inglés fue muy extensa y variada, a pesar de su corta vida: “Purcell mostró idéntico talento al escribir tanto para las óperas, como para la iglesia, el teatro, sus mecenas reales o patrones más humildes” (King, 1996, p. 9). Dentro del prolífico florilegio temático que desarrolló, sus primeras piezas de las que se tienen constancia su fecha de composición datan de 1679, cuando contaba con unos 20 años –muchas fuentes exponen que empezó a componer incluso antes– (King, 1996, p. 58). En este lustro, que corresponde a la segunda mitad de la década de los 70 del siglo XVII, se supone que Purcell escribió, aproximadamente, un 10% de su producción. En la siguiente década de los 80, que fue su periodo más fecundo, se registra más del 60% de sus composiciones y, en la de los 90 creó más del 25% del conjunto de sus piezas durante algo más de un lustro.

Si observamos el repertorio con trompeta de Purcell, la primera obra que incluye este instrumento data de 1690, *The Yorkshire Feast Song* –las partes de trompeta de la Z.335, de 1687, son un añadido posterior que supuestamente no realizó el maestro británico–. Es decir, en su primer lustro compositivo, desde 1675 a 1680 y en gran parte de toda la década de los 80, Purcell presuntamente no empleó la trompeta en casi ninguna de sus obras –si se computara la Z.335–. Hay que recordar que el citado Matthias Shore formó parte de la orquesta real ya iniciada esa década (1682), por lo que, como ya se hizo anterior alusión y con mucha seguridad, la amistad que profesó a Purcell, le insufló a este el gusto y la consideración por la trompeta. Igualmente, John Shore accedió profesionalmente a la corte como trompetista en 1688. Purcell comenzó a incluir trompetas en sus piezas, curiosamente, dos años después de que John se dedicara activamente a la trompeta, en 1690. Por lo que no se antoja descabellado plantear la hipótesis de que, con bastante seguridad, la figura de John Shore –y, también, la de su padre– fueran cruciales en la escritura de Purcell para nuestro instrumento ya que, a pesar de su expresa dificultad, existían trompetistas que podían ejecutar estas obras. En la época más prolífica para la literatura de la trompeta de Purcell –algo más de 5 años (1690-1695)–, se contó con los ya comentados servicios artísticos y amistad de los Shore.

Año	Obras	Nº de Trompetas	Tonalidad	Nº de piezas con trompetas ese año
1687	Z.335?	2?	D	1? (Las trompetas son añadido posterior)
1690	Z.333	2	D	3
	Z.627	2	C y D	
	Z.320	2	D	
1691	Z.338	2	C	2
	Z.628	2	C y D	
1692	Z.328	2	D	2
	Z.629	2	C y D	
1693	Z.321	1 (2?)	C	1 (la 2ª trompeta es un añadido posterior)
1694	Z.323	2	D	5
	Z.232	2	D	
	Z.578	1	C	
	Z.632	1	D	
	Z.850	1	D	
1695	Z.342-3	1	C	6
	Z.630	1	C y D	
	Z.574	1	C	
	Z.58b	4	F. T. ¹⁰	
	Z.860	4	F. T.	
	Z.600 (1692/95)	4 / 1 –en do–	F. T. y C	

Tabla 1. Fechas, número de catalogación, cantidad de trompetas por pieza, número de obras escritas por año con trompetas, junto a las tonalidades en la que se compusieron.

¹⁰ Cuando se señala “F. T.” se hace referencia a las *Flat Trumpets* (en la partitura aparecen dos bemoles).

Si descartáramos la Z.335, observamos que nuestro instrumento se empieza a incluir al comienzo de la década de los 90. Es por ello que se entienda como poco extenso todo el conjunto de obras con trompetas del maestro inglés, ya que feneció cinco años después de la primera partitura donde las incluyó. Posiblemente, si Purcell hubiera conocido antes a la saga de los Shore, el número de obras con trompetas hubiese sido mucho más cuantioso. No obstante, la calidad y las características artísticas que presentan las partes de trompeta son evidentes.

Cuando Purcell emplea trompetas en sus obras, usualmente, incluye una o dos y, en pocas ocasiones, cuatro –cuando es así, estas eran *Flat Trumpets*–. Por otro lado, como se puede observar en la tabla, alrededor del 50% de las piezas con trompetas de Purcell están escritas en re, frente al 40%, aproximadamente, que fueron orquestadas en do. En torno al 10% fueron compuestas para *Flat Trumpets*¹¹ –sin computar, de manera categórica, todas las partituras donde se emplean varias tonalidades de trompetas–. Asimismo y de forma estimada, en el 50% de estas obras se presentan 2 trompetas, en el 35% de ellas se instrumenta solo una y alrededor del 15% a cuatro trompetas. En los dos últimos años de vida de Purcell (1694-1695), este compuso 11 de las 20 partituras que contienen trompetas, época en la que John Shore se encontraba en pleno apogeo. Igualmente, en la década de los noventa, durante sus seis últimos años de vida, el maestro británico realizó 19 obras de las 20 en las que aparecen trompetas¹².

Asimismo, la primera pieza con trompetas de Purcell dedicada a la corte fue la Z.320, siendo la Z.627, también, la primera obra con trompetas que configuró como una semi-ópera, ambas datadas en el año 1690 (Wallace y McGrattan, 2011, p. 166). En la anterior tabla se puede observar que el autor inglés inició sus instrumentaciones con dos trompetas, no siendo hasta 1693 cuando empleó tan solo una. Junto a lo expuesto, es meritorio señalar que las *Flat Trumpets* las orquestó en su último año de vida –si se estima que la Z.600 fue escrita en ese año de 1695–. Esto fue así, probablemente, por la pericia interpretativa que John Shore ya tenía en ese momento con este tipo de instrumento. Las crónicas, como se verá más adelante, señalaban a este como un especialista en la trompeta de varas.



Imagen 1. Réplica de Matthew Parker de una *Flat Trumpet* inglesa¹³.

OBRAS DE PURCELL QUE CONTIENEN TROMPETAS

En este ensayo de catalogación de las obras de Purcell donde se emplean trompetas se recogen: una oda, semi-óperas o música para la escena, además de música sacra coral, de temática profana para la celebración de cumpleaños, partituras incidentales y una pieza instrumental. La tesitura de las partes de trompeta no es tan aguda como las empleadas por Bach –aunque, como ya sabemos, la obra del maestro de Eisenach fue posterior a la del británico–. Purcell, en su música para la iglesia o para la escena, de manera ocasional, llegó

¹¹ Las obras en las que se interpretan las *Slide-Trumpets* suelen tener pasajes menores, insertándose dos bemoles en la armadura en todas las partituras originales donde aparecen estos instrumentos.

¹² Reiteramos que esta aseveración se basa si la Z.335 hubiera sido instrumentada originalmente con trompetas.

¹³ Imagen tomada de la página web: <https://www.matthewparkertrumpets.com/> [Consultado el 04/02/2019]. Se cree que este modelo –que es una recreación actual– fue el que se empleó en la *Music for the Funeral of Queen Mary* y que, con mucha probabilidad, fue la que interpretó la saga de los Shore.

hasta el parcial 16 (Tarr, 1988, p. 136). No obstante, Händel continuó, aproximadamente y de manera similar, con el techo de altura de los parciales de la trompeta a los que llegó Purcell –entre los armónicos 16 y 18–, por lo que la música inglesa barroca no se direccionó tanto hacia el *clarino* extremo como sí implementaron Telemann o el citado Bach en Alemania.

En las partituras originales de las voces de trompeta de Purcell, aparecen muy pocos ornamentos, a pesar de que está reconocido por muchos eruditos de la música antigua que era usual el empleo de notas de adorno en la ejecución de los cantantes o instrumentistas de la época (King, 1975). Según una crónica recogida de un ensayo con música de Purcell, el contratenor Jemmy Bowen¹⁴ decía lo siguiente: “Una vez, ensayando música del Sr. Purcell, algunos de los músicos le pidieron que yo hiciera algunas ornamentaciones en uno de los pasajes. Sin embargo, el Sr. Purcell dijo: ‘Oh, déjalo en paz. Seguro que él lo adornará de manera más natural de lo que nosotros podamos sugerirle’” (Aston, 1902, pp. 225-233). Es por ello que Purcell escribía algunos adornos, pero, de igual manera, parece ser que daba libertad a los intérpretes para que ellos mismos los elaboraran. De hecho, algunas de sus partituras originales para trompeta están provistas de algunos de esos señalados adornos –especialmente, trinos– o señales, que se antojan como obligadas, junto a las que se crearan bajo la inspiración del intérprete.

A continuación, estructuraremos las obras reseñadas en seis apartados: Odas ocasionales, Música para cumpleaños y canciones de bienvenida –donde organizaremos las obras, dependiendo de a quién estuvieren dedicadas–, música sacra coral, semi-óperas y música para la escena, música instrumental y, por último, música incidental.

A) Odas Ocasionales

Aun no siendo la única oda con trompetas que Purcell escribió durante su carrera compositiva, hemos destacado a esta Z.328 en este apartado independiente para, así, organizar el repertorio a partir de los fines y las temáticas bajo las que se compuso.

Ode for St. Cecilia's day –Z.328–

Data de 1692 y está articulada en 13 secciones o movimientos (King, 1975, pp. 1-7)¹⁵. Es también conocida como *Hail! Bright Cecilia*, siendo su libretista Nicholas Brady¹⁶, y presentándose con la siguiente instrumentación: voces (soprano, dos altos, tenor, bajo y coro mixto –soprano, 2 altos, tenor y bajo–), dos oboes¹⁷, dos trompetas en re, timbal, violín 1º, violín 2º, viola, bajo y continuo (Rimbault, 1848). Este Z.328 es considerado como la primera obra conocida donde se incluyen dos trompetas en una pieza coral inglesa, presentando unos contrastes entre voces e instrumentos similares a los empleados usualmente en los conciertos¹⁸. *Hail! Bright Cecilia* fue escrita con la intención de ensalzar la figura de la propia santa, no siendo esta la primera partitura que el maestro británico dedicó a la patrona de la música. Con anterioridad, y con este mismo fin a modo de ofrenda, Purcell compuso *Welcome to all the pleasures* (1683), *Laudate Ceciliam* (1683), *Raise, raise the voice* (1685) y, finalmente, este Z.328¹⁹ ya con las dos trompetas (King, 1996, p. 50).

En Londres, desde 1683 y cada 22 de noviembre, la Sociedad Musical celebraba actos conmemorativos en honor a la festividad que señalamos. *Hail! Bright Cecilia* se estrenó en la *Stationers' Hall* de la ciudad, obteniendo un gran éxito²⁰. Tanto gustó la pieza que se volvió

¹⁴ J. Bowen “The Boy” fue un contratenor de la época que coincidió con Purcell (Lowerre, 2009, p. 103).

¹⁵ Existe una versión que adjunta dos números más al final de la pieza, siendo el 15 muy similar al 13.

¹⁶ N. Brady (1659–1726) fue un poeta irlandés que desarrolló su labor en Westminster (Hugh, 1911, p. 375).

¹⁷ En copias tempranas, y en algunos movimientos, los dos oboes alternan o se cambian por dos flautas de pico (como en los 3 y 10) y, también, se añade una flauta baja en otro número de la obra.

¹⁸ Este dato se presenta en el siguiente catálogo: (Stainer y Bell, 2017, p. 9).

¹⁹ El catálogo de Purcell por el que nos guiaremos será por el de Franklin B. Zimmerman (1923-).

²⁰ *The Gentleman's Journal, o Monthly Miscellany* (noviembre de 1692), citado en (Rimbault, 1849, p. 2).

a tocar el mismo día de su debut y, según el prólogo de la edición de esta partitura – realizado por Edward F. Rimbault en 1848–: “[...] en la repetición de la obra, el propio Purcell cantó con mucha gracia” (Rimbault, 1849). Se supone que haciendo alusión a algunos episodios de la obra con voz, aunque hay algunas fuentes que niegan este hecho y otras que lo cercioran.

Las partes de *Hail! Bright Cecilia*, en las que Purcell incluye música para las trompetas, son las que a continuación se detallan²¹:

a) “Overture”. Esta primera parte es extensa y se divide en seis secciones:

-*Maestoso*: a modo de introducción –de solo diez compases– se incluyen las dos trompetas que, junto al timbal, dan una majestuosa entrada a la obra²².

-*Canzona*: que será reutilizada más tarde en *Birthday Ode for Queen Mary*, y en la que también se emplean dos trompetas. Continúa al anterior número expuesto, planteándose su organigrama compositivo en forma de fuga.

-*Adagio*: sin trompetas, pero al terminar este fragmento se vuelve a repetir la *Canzona* –ya con trompetas– y, seguidamente, otra vez el *Adagio* –sin trompetas–.

-*Allegro* (3/8): se desarrolla una fanfarria con motivos que se repiten en cada una de las trompetas, de manera progresiva y en algunos pasajes, acompañadas timbales y orquesta.

-*Adagio*: breve y sin trompetas, desembocando en la repetición del *Allegro* (3/8) que sí que lleva, nuevamente, las dos trompetas.

A nivel técnico se puede observar el empleo de gran parte de la tesitura de la trompeta en esta obra –este aspecto es plausible en casi todas sus partituras escritas para trompeta de Purcell–. A modo de ejemplo, destacamos que en esta “Overture”, la trompeta primera se mueve en dos octavas y media, desde el La3 a al Re6 (Wallace y McGrattan, 2011, p. 167).

b) “The Fife and all the Harmony of War” –Nº 11, Solo de Alto–. El texto que se presenta en el solo de alto es el siguiente: “En vano resuenan el pífano y la fanfarria de batalla para despertar las pasiones, ya que tus dominantes sonidos componen y hechizan (*The fife and all the harmony of war, in vain attempt the passions to alarm, which thy commanding sounds compose and charm*)” (Rimbault, 1849, pp. 59-64). Es por ello que no resulte extraño que en este número se construyan unas llamadas a dos trompetas con carácter fanfárrico –inherente al propio instrumento y al texto–, conjuntamente con el continuo y, nuevamente, acompañadas de los timbales. Asimismo, las vigorosas trompetas se muestran respondiendo de manera excelsa al alto solista en diversos momentos. A nivel de notaciones trompetísticas, Purcell señaló en algunos Re5 y La5 del manuscrito original de la primera trompeta el término *loud* que, según parece, exigían el resaltar esas notas (Wallace y McGrattan, 2011, p. 167).

c) “Hail! Bright Cecilia” –Nº 13, Gran Coro–. También se incluyen las dos trompetas en re acompañadas de timbales, dando magnificencia a este último movimiento las intervenciones de ambas junto a la masa coral en su inicio. Le continúa un quinteto titulado “With Rapture of Delight”, sin trompetas. Seguidamente, el mencionado quinteto se concatena con el Coro Final y, las trompetas, con una escritura muy similar a la del primer Gran Coro de este último número, resuelven la obra con el resto de la orquesta y voces.

B) Música para cumpleaños y canciones de bienvenida:

Dentro de este apartado haremos una escisión de la música con este fin que contiene trompetas, dedicadas a los regentes James II, Mary II, duque de Gloucester y otra ocasional.

²¹ La versión por la que nos vamos a guiar en este Z.328 va a ser la de (Rimbault, 1849).

²² Las dos voces de las trompetas están dobladas por los dos oboes en esta “Overture”.

b.1.) Música de esta índole con trompetas dedicadas al rey James II

James II de Inglaterra y VII de Escocia (1633-1701) fue rey de Inglaterra entre 1685 y 1688 y, entre sus acciones, quiso mantener todos los puestos de la corte entre los que también se computaban a los músicos. En relación con los trompetistas de la corte, en el mes de mayo del año de su coronación (1685), James II nombró al citado Gervase Price como Sergeant-Trumpeter del Reino de Inglaterra y, al mes siguiente, a los otros 16 trompetistas que formaron parte del ya mencionado Wind Musick: “El hecho de que los cuatro grupos de trompetas fueran nombrados antes que el resto de los músicos reales es un claro indicio de su importancia en la corte, ya que su función ceremonial era una parte esencial del protocolo” (King, 1996, p. 99). Purcell dedicó una pieza presuntamente con trompetas a James II, la Z.335, aunque, según muchas fuentes, estas partes de trompetas no fueron escritas por él.

Royal Welcome Songs for King James II – Z.335 –

Esta obra data de 1687 y, al parecer, Purcell instrumentó dos trompetas en re en el segundo número, “Sound the trumpet”, que es precedido por una bellísima “Symphony”. En esta mencionado número, junto a las cuerdas, continuo y las trompetas, se muestran sendos solos de alto y bajo, además de la respuesta musical a estos del coro. No obstante, a pesar de que el título de esta sección puede parecer evidente, aquellas partes de trompeta fueron halladas solo en un manuscrito de entre todas las fuentes primarias encontradas. De hecho, por esta causa y por el estilo de la propia escritura de las partes de trompeta del citado documento, se cree que no fueron compuestas por el propio Purcell, siendo un añadido. Las referidas voces de trompeta están doblando a los violines, por lo que se muestran muy elaboradas y líricas (King, 1975, p. 7). A pesar de la dudosa autoría de estas partes para trompetas por parte de del compositor inglés se ha estimado señalar esta obra en este registro. Purcell, en los últimos años de su corta pero prolífica vida artística, compuso muchas *Welcome Songs* dedicadas a eventos de la realeza. Esta Z.335 se interpretó por primera vez en octubre del año 1687, después de que James II llegara de Oxford a su corte. A pesar de que el propio Purcell tituló a esta pieza como *Welcome Songs*, es posible que esta partitura fuera destinada para la celebración del cumpleaños del rey, ya que su natalicio se celebraba el día 14 del mismo mes de octubre (King, 1996, p. 103).

La orquestación que adapta el maestro británico es de cuatro voces solistas (alto, dos tenores y bajo), coro mixto (soprano, alto, tenor y bajo), dos voces de violín, viola y continuo. El texto es anónimo, aunque algunas fuentes le dan la autoría a Nahum Tate²³. En el escrito podemos observar que también se hace alusión a la percusión, no apareciendo ninguna parte con estos instrumentos en la partitura. Este hecho avala la hipótesis de que estas voces de trompeta que presentamos, posiblemente, no fueron escritas por Purcell, a pesar de que en el texto se referencia tanto a nuestro instrumento, como a la percusión. El texto del número “Sound the trumpet, beat the drum” al que hacemos mención es el siguiente: Resuene la trompeta, redoble el tambor, César y Urano vienen. Apura a las musas para que los reciban, pídeles que vuelen con premura para darles la bienvenida a casa con laurel y mirto. (*Sound the trumpet, beat the drum, Caesar and Uranus come. Bid the Muses haste to greet 'em, Bid the Graces fly to meet 'em with laurel and myrtle to welcome them home*). (King, 1990).

b.2.) Música de esta índole con trompetas dedicadas a la reina Mary

Mary II de Inglaterra (1662-1694) fue reina desde 1688 hasta su fallecimiento, junto a su esposo William III, siendo considerada como una regente firme y eficaz (Keates, 2015, pp. 10-32). En su periodo monárquico se recogen crónicas que indican el empleo activo de la trompeta. Por ejemplo, en su coronación, sonaron las trompetas de manera solemne, apareciendo en los archivos de la *Jewel House* de Londres la siguiente entrada donde se

²³ Nahum Tate (1652-1715) fue un poeta irlandés que escribió libretos que Purcell musicó (Bennet, p. 98).

alude a la adquisición de unas trompetas de plata: “[...] para entregar al *Sergeant-Trumpeter* para la proclamación del Príncipe y la Princesa de Orange como Rey y Reina y a devolver nada más concluida la ceremonia” (King, 1996, p. 99). Para la reina Mary, Purcell dedicó cuatro composiciones con trompetas dentro de la temática que estamos tratando: Z.320, Z.338, Z.321 y Z.323 –canciones de bienvenida o cumpleaños–.

Arise My Muse –Z.320–

Esta obra fue estrenada el 30 de abril de 1690, cumpleaños de Mary II, como un encargo a Purcell para la celebración del mismo, siendo su texto de Thomas D’Urfey (1653-1723). Además de las voces de dos violines, violas, continuo, dos flautas y dos oboes, aparecen dos trompetas en re –junto a las voces solistas y coro–. Según Robert King, en 1690 “[...] se produjo una aportación en la instrumentación orquestal de las Odas de Purcell, con la adición de instrumentos de viento madera y de trompetas a la textura de cuerdas establecida” (King, 1992). La realidad fue que con el uso de las trompetas, las obras compuestas desde ese año brillaron con mayor realce tímbrico y, a la postre, mostraban esa relación simbólica que siempre mantuvo el sonido del instrumento con lo fastuoso y la magnificencia, muy al hilo de lo relacionado con la corona.

Hay que señalar, con respecto a este Z.320, que Purcell comenzó a componerlo justamente un mes después de su *The Yorkshire Feast Song*, que se estrenó el 27 de marzo del mismo 1690 –esta oda también emplea trompetas, como se podrá ver más adelante–. Por ello, parece ser que Purcell acabó *Arise My Muse* con mucha prisa, dejando parte del poema sin incluir en la obra y omitiendo las trompetas y oboes en el coro final, aspecto que era previsible y de esperar por la grandiosidad con la que concluye la pieza (Wood, 1995, p. 139). Asimismo, hay que indicar que la “Symphony” de entrada de la Z.320 fue reutilizada un año más tarde en su semi-ópera *King Arthur* (Keates, 1995, p. 199). A continuación indicamos las partes de la Z.320 donde se orquestan a las dos trompetas.

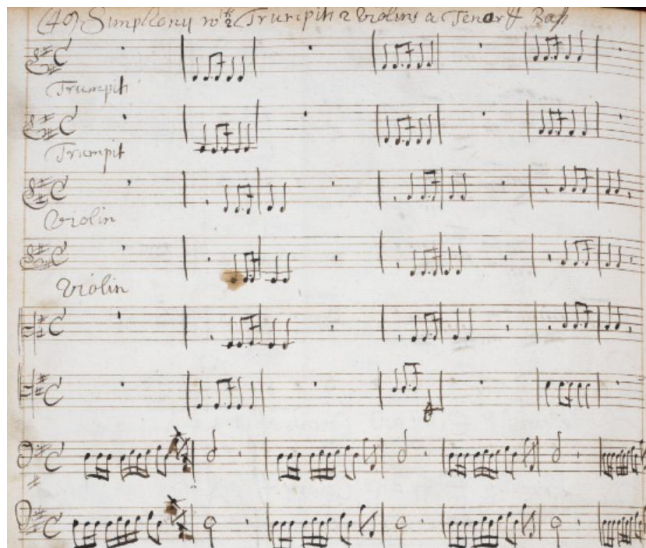


Imagen 2. Extracto de la primera página de un manuscrito de *Arise, my muse*, con las voces de trompeta en los dos primeros pentagramas²⁴.

a) “Symphony”. Esta introducción la dividiremos en dos breves secciones:

-*Primera sección*: Al comienzo de la pieza, que es de estilo francés, se muestran ambas trompetas con mucha pomposidad en sus inicios para, compases después, desarrollar un

²⁴ Extracto de la British Library -Digitised Manuscripts- [Consultado el 08/02/2019]. http://www.bl.uk/manuscripts/Viewer.aspx?ref=r.m.20.h.8_f085v

diálogo musical más elaborado a lo largo de esta breve sección. Es interesante señalar que ambas voces de trompeta presentan una importancia similar a nivel de ejecución. Este factor, junto al ya citado diálogo elaborado de ambas voces, aparece en otras intervenciones que realizan las dos trompetas a lo largo de la oda (King, 1975, pp. 8-10).

-*Segunda sección, 6/8*: de manera continua se expone este ritmo con subdivisión ternaria, iniciándose sin trompetas durante sus primeros 13 compases. Después de ello, y para finalizar la “Symphony”, se vuelven a instrumentar dos trompetas al final de esta sección, con las mismas características de literatura que en la primera parte de este movimiento.

b) “Chorus: Ritornello”. Ocuparía el tercer movimiento de esta breve oda. El coro comienza elegantemente este corte y las trompetas se insertan al final del mismo, con un juego rítmico muy vivo, estando mayoritariamente armonizadas por terceras.

c) “Tenor-Bass: Chorus”. Este cuarto corte de la oda comienza con un estiloso coloquio musical entre las voces de tenor y bajo, sobre el rítmico acompañamiento del continuo. Al final del mismo, entra el coro que es recalcado por las dos trompetas.

d) “2 Altos: Chorus: Ritornello”. Este sexto movimiento es el último donde aparecen las trompetas. Se comienza con un nuevo diálogo entre dos altos, bajo el amparo armónico del continuo, y se prosigue con la entrada del coro para, así, finalizar en el ritornelo con la unión a la masa musical de las dos trompetas, cuyas voces aparecen escritas con entradas canónicas, ambas con igual importancia y ponderación.

Welcome, welcome Glorious Morn –Z.338–

Esta bonita oda fue compuesta para la celebración del cumpleaños de la reina Mary del año 1691, siendo el autor del texto desconocido. Además del cuerpo de cuerdas, con el que solía dotar Purcell sus composiciones para orquesta, se incluyen nuevamente a dos oboes y a dos trompetas en do –además de las voces solistas (soprano, alto, tenor y bajo) y el coro–. Ambas trompetas, con una plausible importancia en la ejecución de las dos voces, aparecen en las secciones de la oda que a continuación señalamos:

a) “Symphony”. La obra se inicia con un arranque fanfarrónico y muy alegre, contándose con las dos trompetas junto a la orquesta. Tras 16 compases en compasillo, se inserta un episodio en 3/4 en el que, nuevamente, las trompetas repican las frases de la cuerda junto a los oboes.

b) “Full of Wonder and Delight”. Tras cuatro secciones sin la intervención de las trompetas, estas se vuelven a incluir al final de este movimiento, a modo de ritornelo.

c) “Sound all Ye Spheres”. Este es el último coro de la pieza. Comienza con un tenor solista, el continuo y las dos trompetas, que anuncian el tema. Progresivamente, va añadiéndose el conjunto al completo orquestal y coral en un contrapunto aumentado, acabándose esta pieza de manera pomposa y brillante (King, 1996, p. 145).

Según Bruce Wood, profesor emérito de la Escuela de Música de la Universidad de Bangor (U. K.), este Z.338 no muestra el avance en la técnica de instrumentación orquestal que Purcell implementó en su anterior *Dioclesian* –que, más adelante, estudiaremos y que data de mayo de 1690–, salvo en el novedoso ritornelo escrito para trompetas y oboes sin cuerda (Wood, 1995, p. 140). Asimismo, resulta curioso que Purcell no hubiera incorporado a los timbales, ya que las entradas de las trompetas, en ocasiones, hacen prever que se pudieran haber instrumentado, tal y como hizo supuestamente en la ya vista *Oda a Santa Cecilia*. No obstante, también es cierto que Purcell escribió en muy pocas ocasiones partes de timbal, siendo estas voces añadidas por otros autores posteriormente (King, 1996, p. 162).

Celebrate this Festival –Z.321–

Esta oda, escrita para celebrar la fiesta de cumpleaños de la reina Mary en 1693, continúa con la usual orquestación de Purcell –además de las voces solistas y coro–, junto a

una trompeta en do²⁵. El trompetista que se encargó de estrenar esta obra fue John Shore, y su maestría y control del instrumento se puede observar en el *obbligato* del solo de bajo del número “While, for a righteous cause” (King, 1996, p. 154). El texto pertenece a Nahum Tate y en él se hace alusión expresa a nuestro instrumento en una de sus secciones, como más adelante podremos comprobar.

En la partitura que tratamos, previsiblemente, Purcell incluyó solo a una trompeta. Sin embargo, en la edición de la obra del compositor inglés que llevó a cabo la ya mencionada *Purcell Society*, en el comienzo de la pieza –concretamente, en la “Symphony” y la “Canzona”– y en el “Chorus” final, se insertaron dos voces de trompeta. En esta segunda voz de trompeta se observan armónicos que eran imposibles de ejecutar con una trompeta natural de la época. Hay hipótesis que subrayan que esta voz estaba destinada para un oboe y no para una segunda voz de trompeta (King, 1975, pp. 13-17). Por lo que es posible que el añadido de la segunda trompeta por parte de la edición de la *Purcell Society*, estuviera fundado en la semejanza evidente que muestra la “Symphony” y “Canzona” de este Z.321 con el *Maestoso* inicial de la “Overture” de la *Oda al día de Santa Cecilia*, del mismo autor – hay que recordar que aquella está en do y esta última en re-. Como ya sabemos, muchos autores barrocos repetían fragmentos de algunas de sus obras en otras –cosa que también hizo Purcell en algunas de sus piezas–, pero esta acción no presenta una contundencia expresa para entender la inclusión de esta segunda parte de la voz de trompeta en el Z.321, tal y como se hizo en el Z.328. Las partes de la oda que tratamos donde se inserta la trompeta son las siguientes:

a) Obertura. Este inicio está compuesto por dos secciones:

Symphony: la trompeta aparece al comienzo de la pieza, siendo muy similar a la de la *Oda al día de Santa Cecilia*. Su carácter ceremonial y brevedad provocan una distinción expresa, digna para el evento real.

Canzona: la participación de la trompeta es muy parecida también a la que inicia el Z.328, aunque con un compás menos en su parte final y cadencial. Continúa de forma directa a la anterior “Symphony”.

b) “Celebrate this festival”. Al final de esta sección, y reforzando la masa coral, la trompeta canta la melodía principal, consiguiéndose una sensación sublime. Al término de esta parte se presenta el “Britain now thy cares beguile” que va sin trompeta. A modo de ritornelo, y una vez finalizado el “Britain now”, se vuelve a concatenar la música con el “Celebrate this festival” donde, nuevamente, la trompeta dibuja la melodía principal energicamente –como se hizo al inicio del movimiento–.

c) “’Tis sacred, bid the trumpet”. Esta es la cuarta sección de la oda, donde la trompeta y la soprano son protagonistas, bajo el manto armónico del continuo. Nuestro instrumento, con unos tresillos muy atractivos que mueven la música de manera muy interesante, responde a la soprano. En este fragmento del texto podemos observar que se hace mención a la propia trompeta: “Es veredicto sagrado, ordena a la trompeta que cese. Cesa, trompeta, cesa (*’Tis sacred, bid the trumpet cease. Cease, trumpet, cease*)” (Rimbault, 1849, pp. 25-27).

d) “While, for a righteous cause he arms”. No vuelve aparecer la trompeta hasta este número 11 de la obra, interviniendo junto al bajo solista y la presencia del continuo. La trompeta responde al solista con unas frases muy elaboradas en algunos episodios, a la vez que pomposas. La dificultad de este movimiento es expresa y, aunque no se mueve por un registro *clarino* extremo, sí que puede resultar fatigoso por la larga intervención de la propia trompeta.

e) “Kindly treat Maria's day” -Chorus-. En esta última parte, la trompeta, junto a los oboes y los violines, refuerzan la melodía y el conjunto del coro, dándose así un elegante final.

²⁵ Esta obra es la primera en la que Purcell incluye solo a una trompeta, aunque existe una versión con una segunda que, con total seguridad, no fue añadida por el maestro inglés.

Come ye Sons of Art Away –Z.323–

Escrita también para la celebración del cumpleaños de la reina Mary en 1694. Asimismo, es conocida como *Ode for Queen Mary's Birthday* y el texto lo realizó, probablemente, Nahum Tate. Esta fue la sexta y última oda de Purcell dedicada a la reina – la cuarta con la inclusión de trompetas–, ya que Mary II falleció ese mismo año –Purcell murió al siguiente–. La instrumentación de la pieza es la siguiente: cuerpo de cuerdas, continuo, dos flautas de pico, dos oboes, dos trompetas en re y timbales, además del coro mixto y soprano, alto y bajo solistas (King, 1992). El Z.323 está compuesto por 9 movimientos y la trompeta aparece en 3:

a) Obertura. Este comienzo está estructurado en las siguientes secciones:

Symphony: presenta solo una trompeta en re, siendo esta obertura reutilizada en la obra “The Indian Queen”.

Canzona: la trompeta realiza un despliegue melódico más interesante que en sus primeros compases.

Adagio: en esta sección no hay trompeta y la *Canzona* no se repite después de este *Adagio*, como era usual en otras odas de Purcell.

Algunas ediciones modernas, han insertado una segunda trompeta en esta obertura, pero esta acción seguramente no la realizó Purcell, ya que los armónicos graves de la segunda trompeta no eran posibles de ejecutar con las trompetas inglesas de la época. En este sentido hay que reseñar que la única copia que se conserva de esta obra es de 1765, unos 70 años después del fallecimiento de Purcell y, con mucha seguridad, difiere de la que fue la original. Seguramente, este inicio de la obra estaba pensado para una trompeta y un oboe y no para dos trompetas, como pasó en la ya comentada oda *Celebrate this Festival* (King, 1996, p. 161).

b) “Come ye sons of Art, away”. Este es el coro de inicio que continua a la obertura. Al final del mismo, el maestro británico inserta dos trompetas en re que doblan, junto al oboe, las voces de los altos.

c) “Sound the trumpet, 'til around”. Aunque este número no lleva trompetas, por lo que expresa el texto, se ha considerado interesante reseñarlo en este ensayo de catálogo. Según las crónicas, los trompetistas que estrenaron esta obra fueron los prestigiosos Matthias y William Shore, amigos del compositor (King, 1992a). El humor irónico inglés parece ser que fue utilizado por Purcell en este movimiento, ya que en la parte del inicio del texto se expone: “Sonad la trompeta por todas partes. Hacer que su sonido rebote hasta las orillas (*Sound the trumpet till around. You make the listening shores rebound*)” (King, 1992a). Sin embargo, no se emplean trompetas y se hace un atisbo de alusión al apellido de los instrumentistas –por lo de *shores* (orilla)–.

d) “See Nature, rejoicing, has shown us the way”. Octava y última sección de la oda, en la que se pueden volver a escuchar a las dos trompetas. Se presupone que en este movimiento sí que aparecen los timbales, aunque esta característica no está del todo clara. Las dos trompetas en este último coro lucen con presencia, dando un empaque evidente al final de la obra.

b.3.) *Música de esta índole con trompetas dedicadas al duque de Gloucester*

La obra dedicada con el fin que tratamos estaba destinada para el duque de Gloucester, el joven príncipe Guillermo (1689-1700), hijo de George de Dinamarca y Anne de Gran Bretaña –que años más tarde sería reina, entre 1702 y 1707– (White, 2007, pp. 75-83).

The Duke of Gloucester's Birthday Ode –Z.342/3–

También conocida como *Who can from joy refrain?*, fue la última oda ocasional escrita por Purcell antes de su prematura muerte, siendo estrenada el 24 de julio de 1695 en el *Richmond House*, por motivo del sexto cumpleaños del joven príncipe. Esta obra contiene

una trompeta en do con mucho protagonismo ya que, según las crónicas, al príncipe Guillermo le gustaba mucho los toques de guerra propios del instrumento, siendo interpretado en su estreno por el trompetista John Shore (King, 1992).

Existen varias versiones de esta obra en las que se añaden números con trompeta. A continuación, mostraremos todas las secciones con trompetas que se han hallado:

a) “Overture” –Nº 1–. La trompeta se muestra muy rítmica en su inicio. Más tarde, y en compás de 6/8, su escritura presenta motivos compuestos por dos semicorcheas seguidos de dos corcheas, dándose así ese carácter bélico inherente al instrumento. En el ritornelo se repite esta última sección, por supuesto, con la trompeta. Esta obertura es la misma que empleó Purcell en *Timon of Athens*, pero transportada un tono bajo, a do mayor.

b) “Who can from joy refrain?” –Nº 2–. En algunas versiones, en este número con un fno solo de alto y al llegar al *Largo*, se incluyen unas notas de trompeta.

c) “Sound the Trumpet and beat the warlike Drum” –Nº 6–. No es hasta este corte donde de nuevo aparece la trompeta, que responde dulcemente al solo de alto. El texto de esta sección hace alusión clara hacia nuestro instrumento: Que resuene la trompeta y los redobles del tambor de guerra; el príncipe estará coronado con laureles antes de que sea adulto. ¡Ah! ¡Qué agradable y bello será cuando la trompeta llegue a su oído! (*Sound the Trumpet and beat the warlike Drum; The prince will be with laurels crown'd before his manhood comes. Ah! How pleas'd he is and gay, when the Trumpet strikes his ear!*). (King, 1992).

d) “Chaconne” –Nº 7–. Con una arpegiada intervención, la trompeta desarrolla su parte junto a la orquesta.

e) “Allegro” –Nº 8–. Esta sección no se muestra en muchas de las versiones y fuentes consultadas. La intervención de la trompeta, en su primera parte, es muy similar a la de la “Chaconne”, pero mucho más elaborada y virtuosística. Se finaliza este movimiento, nuevamente, incluyendo a la trompeta que remata muchos finales de frase de manera lírica y manteniendo diálogos con la cuerda y otros instrumentos de viento.

b.4.) Música ocasional de esta índole con trompetas

Dentro de la música ocasional con el propósito de enaltecer la celebración de un cumpleaños o canciones de bienvenida con trompetas, mostraremos el Z.333. El fin de esta obra no está relacionado con ningún acontecimiento de la familia real.

The Yorkshire Feast Song –Z.333–

Esta obra fue encargada a Purcell para conmemorar la cuarta edición de la reunión anual que se celebraba en Londres, conformada por la nobleza del condado de York –*The Society of Yorkshiremen*– y que se convirtió en una costumbre a lo largo del siglo XVII desde 1687. En dicha reunión, los asistentes acudían a un acto solemne en la iglesia para, después, ir a una fiesta de hermanamiento (Cummings, 1878, pp. 2-3). Esta oda se estrenó en el *Taylors 'Hall* el 27 de marzo de 1690, siendo su libretista Thomas D'Urfey, y conocida también como *Of old when heroes thought it base*. Según Bruce Wood, esta pieza fue la primera obra configurada con una instrumentación completa para orquesta barroca, dentro de la historia de la música inglesa. Con esta pieza, la escritura para trompeta en Inglaterra dio un paso más, apareciendo esta de manera más independiente y, probablemente, de manera inédita en la historia de los compositores británicos, tanto dentro de la orquesta como en sus episodios más concretos (Wood, 1995, p. 139). El Z.333 está instrumentado con el habitual cuerpo de cuerdas, dos oboes, dos flautas de pico, el coro y las voces solistas, junto a la novedad de los timbales y las dos trompetas en re²⁶. Las partes de la obra donde aparecen las trompetas son:

a) “Symphony” –Nº 1–. Está dividida en dos secciones:

²⁶ Como ya se ha visto, el empleo de timbales en muchas de las obras de Purcell está en tela de juicio, ya que en la gran mayoría de los casos se sospecha que fueron añadidos después de su fallecimiento.

Primera sección: de once compases en compasillo, en la que se presenta una obertura tipo *canzona* con arpeggios que se mueven por el tema principal y con un gran protagonismo de las dos trompetas.

Segunda sección: en ritmo ternario, esta sección tiene estructura imitativa y su carácter festivo es evidente. Las dos trompetas son también grandes protagonistas en esta parte, teniendo la misma importancia de ejecución en ambas voces. Este primer movimiento está estructurado estilísticamente bajo los cánones de las oberturas francesas de la época (Wallace y McGrattan, 2011, p. 166).

b) “Duet” –Nº 3–. Después de una vigorosa entrada de las trompetas en forma de canon, y con el fondo de la orquesta, se muestra un delicioso dueto entre los solistas –bajo y alto– donde las trompetas no intervienen. No será hasta el Nº 8 cuando se vuelve a repetir la “Symphony” al completo, con sus respectivas trompetas.

c) “Duet” –Nº 9–. En este número se presenta un dueto con dos altos solistas, respondiendo las trompetas a las frases de las voces de forma canónica. En este número las trompetas “[...] dan sutiles giros a la música, moviéndola y llenándola de contrastes” (King, 1992).

d) “Sound trumpets, sound” –Nº 13–. Nuevamente, el texto hace referencia a nuestro instrumento. Después de una introducción del alto solista, acompañado por el continuo en un compás de 3/4, las dos trompetas –con diferentes voces– tocan al unísono con los violines, engalanadas con los timbales y dando un majestuoso final a este movimiento.

e) “Sound all to him” –Nº 14–. Se comienza con un recitativo del bajo que se intercala con el coro y unas llamadas fanfárricas de las dos trompetas y los timbales. Sin duda un final con un presente halo de estilo y grandeza que remata de manera solemne a esta bonita oda.

C) Música sacra coral

Purcell comenzó en la música como niño corista, al finalizar el gobierno republicano de Oliver Cromwell en 1658. Después de ello, se desarrolló la restauración en Gran Bretaña de la monarquía y de la iglesia anglicana. El propio Cromwell castró durante su gobierno a la música en la iglesia, permitiendo solo que se cantaran salmos o cantatas bíblicas, prohibiéndose otro tipo de música en los diferentes templos, inclusive la instrumental (King, 1996, p. 17). Con el fin del gobierno puritano, paulatinamente, volvió a florecer la música escrita para la iglesia en el país, aunque no fue empresa fácil por la remembranza de problemas políticos y sociales que continuaban pululando en las primeras décadas del incipiente y nuevo periodo monárquico.

Supuestamente, Purcell ingresó en el Coro de niños de la Capilla Real en torno a 1667, con unos 8 años de edad. En 1679 se le concedió el puesto de organista en la Abadía de Westminster. La fabulosa cantidad de producción compositiva del maestro inglés se puede observar en sus primeros cinco años como organista, en los que escribió unas 150 obras de corte sacro. En general, la gran mayoría de sus piezas de este género fueron escritas antes de 1685 (King, 2002), aunque las que contienen trompetas se compusieron después de ese año. Las obras sacras de Purcell con trompetas son las Z.232 y la Z.58b. Con esta aseveración se puede volver a incidir en el posible asesoramiento y amistad de los Shore con el compositor y que, presuntamente, se llevó a cabo con mayor estrechez en sus últimos seis años de vida.

Te Deum Laudamos and Jubilate Deo in D –Z.232–

Te Deum et Jubilate for Voices and Instruments fue compuesto en 1694. Ese mismo año, el compositor no escribió una oda para el día de Santa Cecilia, pero sí realizó para la misma fecha este Z.323, que se estrenó en la iglesia de St. Bride de Fleet Street (King, 2002). En su anterior obra, *O Lord, grant the King a long life*, Z.38 –datada en 1685– y, concretamente, en su número “O prepare thy loving mercy”, Purcell parece que anticipaba muchas de las frases que, casi 10 años más tarde, empleó en este *Te Deum* (King, 1996, p. 92). En Z.232,

además de la usual orquesta junto a los solistas y coro, se empleó dos trompetas en re que se alzan por encima del conjunto. Las partes de la obra donde se interpretan las trompetas son:

a) “Te Deum Laudamus”. Desde el comienzo de esta parte de la obra, las dos trompetas cantan de manera excelsa, respondiendo a la orquesta. Este *Te deum* posee varios espacios donde las trompetas no tocan, dando paso a los recitativos, solistas y a la orquesta. No obstante, las voces solistas junto al coro se insertan en varios episodios de esta primera y, en algunas de sus zonas, son acompañadas dulcemente por las trompetas.

b) “Jubilate Deo”. Comienza enérgicamente esta segunda sección de la obra con el continuo y solo una trompeta –en el mismo tono, re–, interviniendo esta elegantemente junto al contratenor solista. Más adelante, se incluye la segunda trompeta justamente cuando se incorpora el coro. En las zonas donde el contratenor solista se queda únicamente con el continuo, la trompeta primera le responde con mucha majestuosidad, apareciendo la segunda solamente en las intervenciones corales y en algunos momentos orquestales. En la parte central de esta sección, las trompetas descansan, volviendo ambas a aparecer en la zona final, en compasillo binario y junto al coro, con el que se acaba este “Jubilate”.

Himno: Thou Knowest Lord, the secrets of our hearts –Z.58b–

De este himno existen dos versiones: una de ellas se cataloga como Z.58b, estando datada antes de 1683 –supuestamente sin trompetas–, y la otra, datada en el año 1695 –y que es casi igual en música–, que se cataloga como Z.58c, estando incluida en *Music for the Funeral of Queen Mary*. En esta última no solo aparece la masa coral en la instrumentación sino, además, se incluyen 4 *Flat Trumpets* (King, 1996, p. 192). A pesar de que en la Z.58b Purcell, presuntamente, no instrumentó trompetas, se ha entendido incluirla en este ensayo de registro porque hay algunas ediciones más modernas que sí lo hacen. En la Z.58c, las *Flat Trumpets*, que como conocemos tenían la capacidad de ejecutar pasajes cromáticos, doblan las partes de las voces.

En Inglaterra, desde los primeros años como monarca de Carlos II, y en los comienzos de la restauración de la música en la iglesia, cuando los coros aún no estaban consolidados o no proporcionaban un resultado sonoro digno, se incluía una trompeta de varas para reforzar voces. A modo de ejemplo, en la Abadía de Westminster, desde 1661 hasta 1667, se contrató a un trompetista para doblar las voces agudas del coro, consiguiéndose así que la agrupación tomara más cuerpo y afinación –este sistema también lo adoptaron catedrales de la época como las de Durham, Carlisle y York– (King, 1996, p. 19). De forma anexa a lo que estamos tratando, es preciso señalar que hay obras sacras corales de Purcell donde se nombra a la trompeta, pero no se emplea en la instrumentación de la orquesta. Esto es porque los textos son bíblicos y, en ocasiones, Purcell no busca una concomitancia simbólica o ilustrativa entre escritura literaria e instrumentación –Händel sí solía incluir trompetas en sus obras si estas se nombraban en la literatura sobre la que componía–. También es posible que la amistad con los Shore, en la época en la que se compusieron estas piezas, aún no estuviera consolidada de manera más cercana. A continuación señalamos algunas de estas partituras, entre otras, cuyo texto habla de la trompeta, no siendo esta instrumentada por Purcell en la orquestación:

-*Blow up the trumpet*, Z.10. Las 7 voces solistas, en el brillante comienzo de esta obra, se alternan como si fuera una fanfarria. Es decir, el juego de voces imita a una agrupación de metales.

-*O Praise God in his Holiness*, Z.42. En su texto se expone: “Alabadle con el sonido de la trompeta (*Praise him in the sound of the trumpet*)”. Es evidente la alusión a nuestro instrumento, aunque no se emplea.

-*Begin the song, and strike the living lyre*. Aun no teniendo trompetas, su texto dice: “Con el terrible sonido de la última trompeta (*In the last trumpet’s dreadful sound*)”.

Music for the Funeral of Queen Mary –Z.860–

Esta obra, escrita en 1695, se interpretó por primera vez en el funeral de la reina Mary, el mes de marzo del mismo año. La monarca falleció el 28 de diciembre de 1694, pero su citado funeral no se celebró hasta la fecha indicada con anterioridad. La instrumentación que presenta esta partitura es: coro mixto, órgano y las cuatro trompetas de varas –en algunas versiones más modernas se añade un tambor sordo a la “Marcha” de inicio– (King, 1994). Gran parte de la pieza está en do menor y algunos momentos en mi b mayor. Los músicos que ejecutaron las cuatro trompetas de varas en esta obra, durante el funeral de la reina, fueron: John Shore, su tío William, Teophilus Fitz y Edmund Flowers. Además de las posibilidades musicales que ofrecían estos instrumentos, especialmente el mayor cromatismo y la probabilidad de incluirlas en obras compuestas en tonalidades menores dándose así una sensación de tristeza, melancolía o nostalgia como es el caso de este Z.860, la trompeta de varas se relacionaba con la simbología del sacabuche, inherente a los ritos fúnebres, obviándose así la alegría y lo triunfal que, metafóricamente, se vinculaba a la trompeta natural convencional (King, 1996, p. 166).

Aunque muchas fuentes han tergiversado los acontecimientos musicales llevados a cabo en el funeral de Mary II, se supone que los trompetistas y percusionistas reales acompañaron y escoltaron el ataúd de la difunta a su paso, en procesión, por las calles de la ciudad: “[...] debieron de interpretar marchas funerarias o, quizás, las trompetas mantuvieron un simbólico silencio” (King, 1996, p. 165). No obstante, se construyeron unas réplicas de estas trompetas en el año 1993 y, por su estructura y forma, parece que hubiera resultado imposible haberlas tocado mientras se marchaba junto al féretro. Por ello, junto a la simbología que pudo haberse buscado con el acompañamiento físico de estas trompetas en la procesión –sin ser tocadas–, lo más seguro es que los propios trompetistas hubieran interpretado la “Marcha” y la “Canzona” junto al continuo en la propia Abadía de Westminster, consiguiéndose de esta manera el efecto deseado de recogimiento, zozobra y congoja –desde esta hipótesis, también se cree que los timbales son un añadido posterior a la partitura– (King, 1996, p. 166). Para los coros de la obra, el propio autor inglés modificó algunas piezas que ya compuso hacía algo más de 10 años, y algunas las acompañó por las ya citadas “cuatro tristes trompetas de varas”, introduciéndose también a estas en las mencionadas “Marcha” y “Canzona” (King, 1996, p. 166). Las partes de la obra donde aparecen las 4 trompetas son:

a) “Marcha”. Supuestamente y como ya se ha hecho alusión, esta pequeña obertura fue interpretada, o bien, delante del féretro, o durante su procesión de entrada en la abadía –sin que los trompetistas marcharan junto al ataúd mientras ejecutaban los instrumentos– (King, 1996, p. 167). No obstante, en algunos manuscritos aparece el siguiente subtítulo en la partitura: “La marcha funeraria de la Reina sonará antes de su carroza” (King, 1975, p. 68). Según la biografía de Purcell realizada por Robert King, la marcha está compuesta sobre cinco frases de dos compases cada una, realzando la belleza armónica de las mismas, junto al ritmo dactílico que las estructura (breve-larga-breve-larga) (King, 1996, p. 167).

b) “Thou Knowest Lord, the secrets of our hearts” –Anthem (Himno)–. Según Thomas Tudway, en este movimiento también se instrumentaron las cuatro trompetas de varas. Por una parte, porque las voces se adecúan a los instrumentos y, por otra, porque está en la misma tonalidad de la “Marcha” y de la “Canzona” (King, 1996, p. 168). La estructura de este movimiento es acórdico, con una armonía que produce una emoción latente como toda la obra al completo. Coincide en música con la ya comentada Z.85b.

c) “Canzona”. Según Thomas Tudway (King, 1996, p. 165), antiguo corista de la Capilla Real que estuvo presente en el funeral, este movimiento se tocó después del ya comentado “*Thou Knowest Lord, the secrets of our hearts*”. Las frases musicales de este tercer número “[...] se basaban en la misma música de la marcha, pero en esta ocasión hábilmente transformadas en un contrapunto a cuatro partes que mostraba influencias italianas” (King, 1996, p. 169). Este movimiento presenta ese contrapunto con entradas

escalonadas, comenzado por la segunda trompeta –la cuarta trompeta está escrita en clave de fa–.

D)Semi-óperas y música para la escena

El total de las óperas y semi-óperas de Purcell asciende a siete. En todas ellas, salvo en *Dido and Eneas* (1689) –su única obra considerada como una ópera en su totalidad– y *The Tempest* (1695), el maestro británico introdujo trompetas en la orquesta. La influencia operística italiana recibida por el profesor de Purcell, John Blow, fue transmitida a su alumno, aspecto que este último desarrolló con gran calidad y precisión creativa. De hecho, esta aseveración se puede entrever en el uso del recitativo monódico por parte de nuestro autor, propio de las composiciones del italiano Caccini, entre otras características, y que, de manera magistral, Purcell mixturó con los avances propuestos desde la música inglesa. De igual manera, la impronta de la música escénica francesa llegó a las composiciones de este género de nuestro autor, implementando recursos rítmicos propios de la ópera gala en algunas de sus obras de este corte, aunque lo melódico ponderaba con mayor consideración en las semi-óperas de Purcell (Arias, 2002, p. 42). Junto a ello, y gracias a la restauración monárquica, las mascaradas inglesas se prestaban como un medio artístico ideal para el entretenimiento de la sociedad londinense.

Además de los datos que hemos dado, lo cierto es que Purcell desarrolló su música para la escena bajo el canon general del estilo inglés del siglo XVII, que se basada de forma global en los dramas, pero expresados en un lenguaje hablado: ni tan rápido o seco como el estilo italiano, ni tan estilizado como el francés (Arias, 2002, p. 44). De hecho, en muchas de estas obras, sus protagonistas eran actores, ya que no cantaban sino que solamente recitaban las partes habladas con un expreso histrionismo. Es digno señalar que este repertorio fue escrito por Purcell en su última y troncada década compositiva (1690-1695), lo que hace entender que se encontraba de pleno en su época de madurez creativa. Como podremos observar, la gran mayoría de sus semi-óperas son iniciadas por unos cortes instrumentales que se denominan: *First Music* y *Second Music*.

The History of Dioclesian –Z.627–

La semi-ópera *The History of Dioclesian*, también reconocida como *Dioclesian* o *The Prophetess* fue estrenada el mes de mayo de 1690 en *Dorset Garden*. Está estructurada en cinco actos y el libreto fue adaptado de un drama de los escritores ingleses Philip Massinger (1583-1640) y John Fletcher (1579-1625) por Thomas Betterton (c. 1635-1710), que fue un destacado actor londinense. La trama, metafóricamente, se funda en la dicotomía producida por el enfrentamiento entre el amor y el deber, estructurada en diversas historias de luchas de poder de la antigua Roma. En esta obra, además del cuerpo de cuerdas, continuo, flautas, oboes y timbales, se insertan dos trompetas en do y en re –junto al coro y las voces solistas–. Parece ser que fue la primera semi-ópera que compuso el autor y las partes donde hay trompetas son las que se señalan:

Second Music: antes de la presentación del Acto I, Purcell introduce las dos secciones instrumentales ya comentadas –*First Music* y *Second Music*–. En la primera de ellas no hay trompetas, pero en la segunda en sus dos breves secciones:

Primera sección: en compás binario, se muestra un juego de preguntas y respuestas entre las dos trompetas en do y los dos oboes.

Segunda sección: escrita en 3/4, exponiéndose las voces de nuestro instrumento en do con más brío y presencia, supuestamente, acompañadas de los timbales. Seguidamente, le continúa el Acto I, donde no hay trompetas.

ACTO II. Las trompetas en este segundo acto aparecen en los episodios que se indican:
-“**Symphony**”: en el comienzo de este segundo acto, las dos trompetas en do –y los timbales– aparecen desde el inicio con entradas canónicas que van desarrollando las frases

que exponen, justamente al finalizar la soprano. Al entrar las trompetas el tempo baja de velocidad, aumentando repentinamente a los cinco compases siguientes, exhibiéndose un bello y elegante discurso.

-“Chorus”: después de un breve dueto –donde no aparece nuestro instrumento– y junto a la entrada del coro, las trompetas en do vuelven vigorosas.

-“Let the soldiers rejoice”: este número está precedido por un pequeño pasaje protagonizado por los oboes que dan paso a un aria del contralto y rematado por el coro. Acto seguido, en el ritornelo, entran las dos trompetas en do, nuevamente, con entradas canónicas. Al finalizarse este episodio, se continúa con un dueto que es seguido por el coro –sin trompetas–. Al acabar el dueto se repite el anterior ritornelo de las trompetas. En el Acto III no aparece nuestro instrumento.

ACTO IV: comienza este acto con la “Butterfly Dance”, donde no hay trompetas.

-“Trumpet Tune”: en este número ternario se muestra la idiosincrasia de la trompeta con la intervención de ambas, en re, junto a los timbales y el continuo, dado su carácter pomposo.

-“Sound Fame”: este aria de contralto está adornado de manera muy virtuosa por una trompeta en re, que responde a las frases solistas de la voz. A nivel trompetístico es el pasaje de mayor importancia técnica y musical en toda la obra. Seguramente, fuera John Shore el que lo interpretara por primera vez, dada su gran dificultad y precisión. En este número “Sound Fame”, Purcell implementa recurrentes innovaciones de la música italiana en la inglesa. Prueba de ello es esta parte obligada de trompeta en el aria protagonizada por el alto a la que hacemos alusión (Wallace y McGrattan, 2011, p. 167).

-“Chorus”: justo al finalizar el anterior aria, entra el coro de manera excelsa y a sus 27 compases de intervención, se insertan nuevamente las dos trompetas en re que toman el protagonismo junto al mencionado coro. Le continúa una breve sección coral en re menor y, al acabar esta, se vuelve a repetir la entrada de las dos trompetas en este coro. Al concluir este episodio, se vuelve a reiterar el “Trumpet Tune” de este mismo acto, con las trompetas en re.

ACTO V: en los primeros cuatro números de este acto no hay trompetas.

-“Paspe”: en este número –quinto corte de este acto–, en compás de 3/2, nuevamente entran las dos trompetas en do a modo de intermedio musical.

-“Triumph Victorious Love”: después de diez números sin la intervención de las trompetas, en este corte vuelven a aparecer, en do. Se trata de una chacona configurada en un trio de voces solistas con una intervención coral posterior. Aquí, el carácter de las trompetas es fanfarrónico y de espectacular escritura antifonal, que otorgan un estilo ceremonial a este final de la pieza, intercalándose con pasajes de cuerdas y momentos solísticos de las voces.

King Arthur –Z.628–

Esta semi-ópera, también conocida como *The British Worthy* y estructurada en cinco actos, fue compuesta en 1691. El texto es obra de John Dryden (1631-1700) y su primera representación se llevó a cabo en *Dorset Garden* de Londres, en mayo o junio del año de su composición, consiguiendo un gran éxito (Purcell y Taylor, 1843). No se conserva ningún ejemplar original y completo de la pieza, por lo que las ediciones de hoy en día son reconstrucciones (King, 1996, pp. 145-146). Por lo que, como podremos observar más adelante, existen varias versiones de la obra, como consecuencia de haberse recogido extractos desde diferentes fuentes, las cuales serán reseñadas dentro de lo que se ha podido cotejar. A nivel creativo, Purcell presenta aquí una clara alternancia entre la declamación y las piezas musicales (Arias, 2002, p. 44). En su trama se tratan las batallas entre los britanos del Rey Arturo, que eran los nativos que habitaron la isla de Gran Bretaña, y los sajones, de origen germánico (Purcell y Taylor, 1843, pp. 10-14). En la orquestación, el compositor inserta, además del cuerpo de cuerdas, continuo, oboes solistas y coro, a dos

trompetas en do –estando estas en re en la obertura de la pieza–, y que se muestran en los siguientes números:

ACTO I: las trompetas no aparecen ni en la *First Music* ni en la *Second Music*.

-“Overture”: la obertura con trompetas aparece en algunas ediciones y en otras no. La copia del músico y editor inglés Benjamin Goodison (1736-1789) presenta esta partitura con trompetas (King, 2001), mientras que la de *Collection of Ayres for the Theatre* optó por otra música distinta a aquella que no contenía a nuestro instrumento. En todo caso, la que recoge Mr. Goodison es casi igual que la obertura de *Arise My Muse*. En ella, las trompetas en re, al estilo francés, se muestran solemnemente durante los 21 primeros compases de la misma –en algunas versiones se repite este fragmento–. En la siguiente sección se continúa con un 6/8 y, a sus 13 compases, vuelven a participar las dos trompetas.

-“Come, if you dare”: después de la obertura se presentan cinco números –o tres, según la versión– que son tacet para las trompetas, no apareciendo estas hasta este movimiento en el que nos encontramos, estando ambas en do. Después del número “I call to woden’s hall”, protagonizado por el continuo con el tenor solista y el coro rematando, se inserta este “Come, if you dare”. El carácter de esta sección es vivo y con tendencia modal, en 3/4, mostrando unos pasajes canónicos donde la trompeta I, oboe I y violín I, comienzan una frase que es replicada por otra similar, dos compases después, estando esta última ejecutada por la trompeta II, oboe II y violín II. Entre los Actos II al IV no aparecen las trompetas.

ACTO V: a continuación, presentamos dos versiones recogidas de este acto donde se incluyen dos “Trumpet Tune” distintos –ambos con trompetas–, que son seguidos por otros números diferentes en cada una de las ediciones que se muestran:

Versión de Consort of Trumpets:

-“Trumpet Tune”: los ocho primeros cortes de este acto no contienen ninguna trompeta en esta versión y, después de ello, se inserta en este noveno movimiento. La autenticidad de la escritura de la voz de trompeta en este “Trumpet Tune” no está totalmente clara, apareciendo nuestro instrumento en la edición de *The Purcell’s Society*. Sin embargo, en algunas partes de la tesitura empleada en esta versión, aparecen armónicos que no serían posibles tocar con una trompeta natural. No obstante, la parte de trompeta –que está doblada por la de violín– es muy bonita, orquestándose una sola voz de nuestro instrumento en do.

-“Symphony”: después del aria de bajo solista “Ye blust’ring brethren of the skies” –sin nuestro instrumento–, y que continúa al anterior “Trumpet Tune”, se presenta este número con una sola trompeta en do –hay versiones en las que se insertan dos trompetas–. Estas voces son muy elaboradas y virtuosas (King, 1975, p. 50).

Versión de Warlike Consort:

-“Trumpet Tune”: en los primeros cinco cortes de este quinto acto, y según esta versión, no aparece la trompeta. En el sexto se inserta este otro “Trumpet Tune” que es totalmente distinto al de la anterior versión, además de que se muestran dos trompetas en do. Igualmente, la autenticidad de la escritura de las voces de trompeta en este movimiento por parte de Purcell no es segura. Este número está en compás ternario, mientras que el de la anterior versión estaría en binario.

-“Saint George”: después del anterior número, y en esta versión, se presenta un aria de tenor o soprano, con dos trompetas en do flanqueando artísticamente al solista.

-“Our Natives not alone appear”: en este coro, con el que se acaba la obra, se insertan las dos trompetas en do. Las dos trompetas coronan la música de este coro final, doblando casi en su totalidad las voces de los violines.

Hay que señalar que hay grabaciones que incluyen las dos versiones expuestas –con ambos “Trumpet Tune” y todos los números mostrados–, terminándose con una chacona sin trompetas (King, 1975, p. 51).

The Fairy Queen –Z.629–

Esta semi-ópera está conformada por un prólogo y cinco actos. El autor del texto es anónimo, estando el argumento de la obra basado en *El sueño de una noche de verano* de Shakespeare. Al transcurrir la trama en un mundo de fantasía, la historia en la que desenvuelve esta ópera resultó un entretenimiento ideal para la época, siendo estrenada el 2 de mayo de 1692 en el coliseo *Queen's Theatre de Dorset Garden* (King, 1996, p. 149). En esta pieza músico-escénica Purcell incluyó pequeñas mascaradas entre actos, como si de *intermezzos* italianos se tratara. La orquestación se conforma con el cuerpo de cuerdas, continuo, oboes, timbales, coro y solistas, junto a dos trompetas (en do en algunos números y en otros en re). Las partes de esta obra donde aparecen las trompetas son las siguientes:

ACTO I: las trompetas no aparecen ni en la *First* ni *Second Music* que preceden a este Acto I.

-“Overture”: la primera trompeta inicia esta obertura potentemente, siendo respondida por la segunda junto a la orquesta –ambas en re–. Más adelante, se comparten motivos entre las dos voces de trompeta, durante este inicio en compás de compasillo. Después de esta breve intervención se inserta un 6/8, donde las trompetas no aparecen hasta pasados diez compases, a modo de *canzona*. Como ya se ha podido comprobar, esta estructura fue muy empleada por Purcell en muchas de sus oberturas. En este primer acto no vuelven a aparecer las trompetas.

ACTO II: en el “Prelude” inicial de este segundo acto no se incluye a nuestro instrumento, pero sí en el número que le continúa –en algunas versiones se insertan más movimientos antes de la exposición del “Echo”–.

-“Echo”: solo en este movimiento de este segundo acto se instrumenta una trompeta en do y al unísono con el oboe. Aparecen muchas marcas en la partitura señalándose las palabras *loud* y *soft* con las que, presuntamente, se pretendía conseguir el efecto de eco. En algunas representaciones actuales, se emplea una segunda trompeta que toca las partes donde se indica *soft*, pero fuera del palco –para que suene a lo lejos–, mientras que la primera interpreta las partes que son señaladas con *loud*, apareciendo así el sonido mucho más presente en el desarrollo musical (King, 1975, p. 54). De esta manera se consigue de forma más patente la sensación de eco. En el tercer acto no se orquestan trompetas.

ACTO IV: en este acto se insertan dos trompetas en re en los siguientes números.

-“Symphony”: este comienzo de este cuarto acto presenta las siguientes secciones:

Primera sección: en compás cuaternario se expresan 15 compases donde las trompetas realzan la pomposidad que, posiblemente, el autor quiso transmitir.

Segunda sección, Canzona: titulada así en la partitura original y en la que se continúa con el compás de compasillo y se insertan entradas independientes de las trompetas, dándose una sensación acústica más dinámica.

Tercera sección: al finalizar la *Canzona* se llega a un “Largo” en 3/2 donde no hay trompetas.

Cuarta sección, Allegro: nada más finalizar la parte anterior, en compás de 6/8, se vuelven a incluir a las trompetas con brío y entradas en forma de canon.

Quinta sección: aquí se intercala un “Adagio” de doce compases en compasillo y, al finalizar este, se repite la anterior cuarta sección con el “Allegro” en su totalidad, ya con las trompetas.

-“Entry of Phobeus”: después la anterior “Symphony” discurre un aria de soprano solista, rematado por el coro. Este episodio es continuado por un dueto de altos y, seguidamente, se inserta el número que estamos tratando con dos trompetas muy rítmicas.

-“Hail Great Parent”: es el *Chorus* final de la canción homónima. En sus primeros compases no se incluye a nuestro instrumento, pero en el citado y contiguo coro se vuelven a introducir a las dos trompetas con mucha potencia y estilo. En el resto de este acto no vuelven a aparecer las trompetas.

ACTO V: comienza con un “Prelude” que está compuesto por dos canciones y una danza de entrada donde no se muestran las trompetas. En otras versiones aparecen más números sin trompetas, hasta llegar a la “Symphony” que a continuación veremos.

-“Symphony”: se presentan dos trompetas en do con unas entrelazadas frases muy rítmicas que, a su vez, están estructuradas canónicamente. Después, aparecen 10 compases de espera para nuestro instrumento y, al terminar estos, se vuelve a insertar las anteriores frases en canon de las dos trompetas. Esta última acción de 10 compases de espera y las mismas frases de trompeta se vuelven a repetir otra vez más. En esta última vez, la primera voz de la trompeta se refuerza con la voz de oboe I y la segunda voz de la trompeta con la de oboe II.

-“Thus the Gloomy World”: este movimiento se concatena con la anterior “Symphony” y en él solo aparece una trompeta en do que acompaña a esta canción de alto solista. Este corte en concreto es muy completo para la trompeta, tanto técnica como musicalmente, siendo el número que, *a priori*, presenta mayor interés interpretativo para nuestro instrumento.

-“Hark! The ech’ing Air”: después de cuatro movimientos en t́acet, este número, que es protagonizado por la soprano solista y el remate musical del coro, también presenta una trompeta en do a modo de introducción a la solista.

-“They shall be as happy”: después de una chacona y una serie de números sin trompetas, en este movimiento sí se incluye a nuestro instrumento. En este caso, a dos trompetas en do que consuman las últimas frases musicales de la pieza.

Timon of Athens, The Man-Hater –Z.632–

El libreto de esta pieza, basado en su homónimo escrito por Shakespeare, fue revisado y desarrollado por el afamado dramaturgo y escritor inglés Thomas Shadwell (c. 1642-1692), en el año de 1678, aunque Purcell lo musicó en 1694 (Purcell y Gore, 1882). La trama del texto narra algunas de las historias de Timon, un rico caballero ateniense. La orquestación empleada es la usual en sus semi-óperas, aunque utilizando únicamente una trompeta en re. Nuestro instrumento aparece tan solo en un número de la totalidad de la pieza:

-“Overture”: con la que comienza la obra y donde la trompeta, con un vigor expreso y al estilo francés, llena de ritmos punteados los primeros compases. Igualmente, se divide en dos secciones: una de ellas en compasillo y a la francesa, y la otra en 6/8 y una escritura muy viva. Hay mucha interacción rítmica entre las voces de este movimiento, demostrando Purcell, así, una afinidad temprana por el estilo contrapuntístico. De esta manera, el efecto inicial de esta semi-ópera resultó sofisticado para la época, además de muy alegre. Por lo general, las oberturas orquestales de este tipo se iniciaban con un movimiento lento y se acababan con un allegro, pero aquí Purcell comenzó con un aire más vivo y rápido, cerrando la propia obertura con un “Adagio” muy conmovedor. Al poco tiempo, en 1695, esta obertura fue reescrita por el maestro británico para ser nuevamente usada en *The Duke of Gloucester’s Birthday Ode*.

The Indian Queen –Z.630–

Esta ópera semi-trágica en cinco actos fue el proyecto de mayor envergadura realizado por Purcell en 1695, siendo estrenada ese mismo año en el Teatro Real londinense *Drury Lane*. Su temprana muerte no le permitió terminar la obra, siendo su hermano Daniel quien concluyó el Acto V. El libreto es una revisión de la obra homónima de John Dryden.

La parte de trompeta fue estrenada por John Shore, siendo considerado este papel en la obertura en tres partes del Acto III, por parte de muchos especialistas, como el culmen de la literatura para trompeta escrita por Purcell (King, 1996, p. 174). Junto a su habitual orquestación, el maestro británico incluyó tan solo a una trompeta –en do y re–. Las partes de esta ópera donde se incluye a la trompeta son las siguientes:

ACTO I: la trompeta no aparece ni en la *First Music* ni en la *Second Music*.

-“Overture”: después de dos secciones orquestales, una trompeta en do se inserta a modo fanfarrónico y con motivos musicales inherentes al instrumento –este pasaje de trompeta es titulado por algunos eruditos como “Trumpet Tune”–. Al final del primer acto, cuando se acaba todo el “Prologue”, se vuelve a repetir esta parte –o “Trumpet Tune”– con trompeta.

ACTO II: nuevamente, se emplea solo una trompeta en do.

-“Symphony”: este comienzo del segundo acto se puede dividir en las siguientes secciones que mostraremos, donde una trompeta tiene unas intervenciones que precisan de una técnica desarrollada:

Primera sección: la trompeta es doblada por el oboe I, mostrándose ambos en los primeros diez compases de este número.

Segunda sección, Canzona: la trompeta adopta una voz más solística que en la anterior sección siendo, a su vez, esta parte más larga que la primera.

Tercera sección, Adagio: en sus 16 compases no aparece la trompeta.

Cuarta sección, Allegro: en compás de 9/8 la trompeta, a modo de *giga*, engalana este final de la “Symphony” del segundo acto.

-“I come to Sing”: en este número para solista y coro, después de unos compases, se presenta una trompeta que toca junto al oboe I y el violín I.

-“Symphony”: una trompeta, junto al violín I, interviene en este breve intermedio musical. En muchas versiones, después de finalizar esta “Symphony” se repite el “I come to Sing”. Asimismo, en algunas grabaciones, esta “Symphony” que tratamos se repite al final del segundo acto (King, 1975, p. 64).

ACTO III: comienza con tres movimientos sin la trompeta, siendo el único corte con nuestro instrumento en re.

-“Trumpet Overture”: ya con el título de este número, podemos entrever la importancia de la trompeta en el mismo, pudiéndose dividir en dos breves secciones:

Primera sección: una trompeta vigorosa sobresale en los primeros 14 compases que componen este movimiento. Sin duda, era preciso poseer una técnica y musicalidad adecuada para interpretar de manera certera este movimiento.

Segunda sección, Canzona: después de nueve compases, la trompeta vuelve a sobresalir en el cúmulo orquestal, a modo de fugado, con entradas acéfalas que dan una potencia y color musical expreso a esta parte instrumental.

Es posible que este número fuera el último que escribiera Henry Purcell para trompeta y, sin duda, se despidió por la puerta grande. En la partitura que dejó el maestro británico, en los siguientes actos inconclusos –cuarto y quinto, además del resto del tercero–, no aparecen trompetas. Como ya se indicó, fue su hermano Daniel el que finalizó las partes de trompetas de los siguientes actos y que, en este estudio, señalaremos a continuación.

ACTO ADICIONAL: escrito por Daniel Purcell y donde se computa una trompeta en do. En esta sección de la obra se recoge los siguientes cortes con nuestro instrumento:

-“Symphony”: comenzada por una trompeta a modo de reiterar los finales de algunas frases y la estructura musical de los primeros 18 compases.

-“Sound the trumpet”: junto al solo de alto, una trompeta participa de manera muy elaborada durante la primera sección de este número.

-“Trumpet Air”: con repeticiones en las secciones –una trompeta interviene solo las segundas veces, estando tácet en las primeras–, nuestro instrumento desarrolla, en compás ternario, un elegante juego melódico que engalana a la pieza.

E) Música instrumental

En el Barroco temprano inglés, de forma global y como reminiscencia renacentista, tuvo mayor interés la música vocal que la instrumental, existiendo un escueto cúmulo de obras

compuestas por varios autores para virginal a principios del siglo XVII (Arias, 2002, p. 42). Del Barroco medio y tardío británico se recogen sonatas para nuestro instrumento de autores como John Eccles (1668-1735) o de John Blow (Purcell y King, 1960). En general, la obra instrumental de Purcell se estructura en *Consorts de Violas da Gamba* –agrupación muy popular en la Inglaterra del siglo XVII– y en Tríos-Sonatas al estilo italiano (Martínez, 2014).

Para la trompeta se ha rescatado de nuestro autor tan solo una obra puramente instrumental, la Z.850, junto a una segunda que coincide en música con la obertura de la ya comentada *Timon of Athens*. Esto haría pensar que el propio Purcell escribió dos sonatas para trompeta. Este dato se presenta como muy lógico, en primer lugar gracias a la fina y a la eficaz interpretación de John Shore y, también, porque el último periodo compositivo de Purcell coincidió con el inicio de la época dorada de la trompeta en el Barroco (Tarr, 1988, p. 135). Según la musicóloga americana Mary Helen Rasmussen (1930-2008), la trompeta en Europa, entre los años 1670 y 1720, aparece en muchísimas sonatas de autores como Stradella, Torelli, Corelli, Biber, Vejhanovsky o Telemann, entre muchos otros (Purcell y King, 1960). Purcell no podía ser menos en este sentido y de ahí que en este ensayo de catálogo presentemos su Z.850, obra maestra del Barroco inglés dedicada a la trompeta.

Sonata in D –Z.850–

Esta *Sonata* fue encontrada en la Biblioteca de la Catedral de York en el año 1950 y está conformada en tres movimientos, es decir, basada en la forma tripartita de la sinfonía italiana de la época (Wallace y McGrattan, 2011, p. 167). Se desconoce su fecha de composición y, a pesar de que esta sonata se atribuye a Purcell, hay algunas fuentes que dudan de la autoría del maestro inglés. Por otro lado, y por la forma compositiva, esta pieza se entiende por algunos musicólogos como una obra de los primeros periodos creativos de Purcell. La trompeta aparece en el primer y tercer movimiento, siendo el segundo una sucesión de acordes en progresión protagonizados por la cuerda, donde el primer violín tenía la potestad para improvisar (Purcell y King, 1960). La trompeta aparece en los siguientes movimientos:

a) “Pomposo”: con motivos fanfárricos y melodías basadas en algunas progresiones muy recurrentes, este número muestra una música muy viva y alegre.

b) “Allegro”: las voces entran a la manera de un fugado, llegando a una sección con un breve desarrollo. Después de ello, el sujeto se invierte y el proceso fugado se repite con el sujeto invertido hasta que, cuando llega la entrada final, se escucha la trompeta con el sujeto restaurado en su forma original. La coda presenta recursos fanfárricos (Purcell y King, 1960).

F) Música incidental

Purcell desarrolló la teoría de los afectos en toda su obra, propia del periodo Barroco, supeditando este fin artístico a lo decorativo. Por ello, nuestro autor otorgó más importancia a la esencia de la música entendida como la transmisión de sentimientos, convirtiendo a una gran cantidad de su música incidental “[...] en algo secundario en sus obras, la cual era usada en apoyo a un respaldo escénico” (Arias, 2002, p. 44). La música incidental de Purcell se recoge en una colección de canciones manuscritas llamadas “Aires del Teatro”, publicada después de su fallecimiento (King, 1996, p. 44). Purcell compuso este tipo de música durante toda su carrera musical, añadiendo trompetas en tres de ellas: Z.600, Z.578 y Z.574.

The Libertine –Z.600–

Esta obra es conocida como *The Libertine* o *The Libertine Destroyed*, siendo compuesta supuestamente parte de ella en 1692 –probablemente, por William Turner–, aunque hay claros indicios que señalan que esta música se terminó de crear por Purcell y se estrenó en

el Teatro *Drury Lane* en 1695 (King, 1996, p. 171). Su texto fue el resultante de la reimpresión de la obra homónima escrita por Thomas Shadwell que se basaba en una melodramática versión del célebre “Don Juan” (Heinlein, 1958, p. 15). Además del cuerpo de cuerdas y continuo, junto a los solistas, Purcell empleó *Flat Trumpets* y una trompeta en do. Asimismo, antes que Purcell, el ya mencionado William Turner (1651-1740) puso música a este texto, concretamente a varias canciones y a una escena coral: dos serenatas en el primer acto –“Thou joy of all hearts” y “Chloris when you disperse your influence”–, junto a un arreglo de la melodía “Song of Devils”, que forma parte del quinto acto de la partitura (Spink, 2000, pp. 520-521). Turner fue, además de compositor, un contratenor muy valorado en su época. La obra está configurada en cinco actos, y las trompetas aparecen en los siguientes cortes del quinto:

a) “Prepare, Prepare!”: este número se puede dividir en dos secciones y se emplean cuatro trompetas de varas o *Flat Trumpets*.

-*Primera sección*: se comienza con la misma “Marcha” que se usó meses antes en la *Música para el funeral de la reina Mary*. Coinciden casi en su totalidad en música y la pretensión de Purcell era la de evocar la imagen de Don Juan, de Tirso de Molina.

-*Segunda sección*: después de la señalada “Marcha” se inserta un episodio donde las trompetas marcan rítmicamente parte de las estructuras que la propia melodía propone.

b) “To Arms, Heroic Prince”: se presenta una sola trompeta en do que reluce como *obbligato*, acompañando a la soprano solista. Esta parte presenta una dificultad técnica y musical expresa.



Imagen 3: primeros compases de “To Arms, Heroic Prince”, con la voz de la trompeta en el pentagrama superior (Fuente: Purcell y Herringman, 1876).

The Comical History of Don Quixote (Part II) –Z.578–

El texto de esta pieza es de D’Urfey, y en él se dramatiza la célebre novela de Cervantes, siendo estrenada en mayo de 1694. La música de esta obra tampoco fue escrita en su totalidad por Purcell, aunque sí la mayoría de canciones que la componen, a las que se sumaron otras tantas que fueron creadas por otros músicos ingleses del periodo de la Restauración (Nommick). Hay voces que aseveran, dada la múltiple autoría de la obra y su larga duración, que esta obra realmente son tres, es decir que se divide en tres partes. La primera y tercera parte no contienen trompetas, apareciendo tan solo una pieza con nuestro instrumento en la segunda parte, en el quinto acto –escena segunda–:

a) “Genius of England”: se trata de una canción para tenor y soprano solistas donde una trompeta en do toma también un protagonismo solístico. Este *obbligato* “[...] estaba destinado al amigo y compañero de Purcell, el trompetista John Shore, y no, como se ha sugerido en numerosas ocasiones, a su padre, Matthias, que ya hacía tiempo que había

dejado de tocar y desempeñaba el puesto, puramente administrativo, de *Sergeant-Trumpeter*” (King, 1996, p. 159). La parte de trompeta es muy viva, dura y desarrollada y, sin duda, gracias a las excelsas características técnicas y musicales del propio John Shore se pudo ejecutar y, por ende, escribir este movimiento con la precisión con la que la hizo Purcell.

Bonduca –Z.574–

También conocida como *The British Heroine* fue escrita en 1695, siendo una de las partituras teatrales de Purcell con mayor enjundia. Está compuesta por números vocales con un acompañamiento instrumental más elaborado que el típico bajo continuo básico. Según Robert King “[...] el público debió conmoverse al escuchar la arrebatadora obertura para trompeta de triste final, que parece anticipar la tragedia de la heroína de la obra” (1996, p. 176). Fue estrenada el mismo año de su composición en el londinense *Drury Theatre*, estando compuesto por 5 actos y 15 números, siendo orquestada por el usual *ensemble* empleado por Purcell, junto al coro y las voces solistas, además de una trompeta en do. La trompeta a la que hacemos alusión solo aparece en dos números del segundo acto:

a) “To Arms”: en este dueto para alto y bajo, el número XIII de la pieza, la trompeta se presenta en frases muy marciales que otorgan mucho brío a este corte. Las intervenciones de nuestro instrumento resultan casi a modo de solo, siendo necesaria una precisión presente y una plausible dirección en las frases musicales para, así, conseguir una notable interpretación.

b) “Britons, Strike Home”: en este número, que está liderado por el alto solista y los remates del coro, se presenta una trompeta que es duplicada por las voces de oboe I y violín I. Ocupa el número XIV dentro de la organización de la propia partitura. La estructura de la escritura para trompeta se globaliza en negras dentro de un compás de 3/4.

CONCLUSIONES

Purcell fue pionero en su país en la adaptación y configuración de la orquesta barroca que ya estaba en alza en parte de Europa. Gracias a los influjos italianos y franceses, el maestro fue desarrollando su técnica de orquestación, instrumentación y composición. Asimismo, Purcell ejerció el uso de la trompeta en sus partituras orquestales paulatinamente, como algunos de los compositores ingleses coetáneos a él, como John Blow o John Eccles, entre otros. Estos compositores empezaron a expandir lo que fue la época dorada de nuestro instrumento en Inglaterra, dando el primer paso y afianzando la trompeta en la orquesta y que, posteriormente, empleó de manera impecable Händel en muchas de sus obras.

La aseveración realizada por la prestigiosa musicóloga Mary H. Rasmussen a colación de la importancia que tuvo la grata realidad de que Purcell tuviera la disponibilidad de contar con un trompetista de la talla de John Shore –u otros de los de su saga–, con mucha probabilidad, hizo que el compositor británico se inspirara para escribir estas partes de trompeta tan desarrolladas y específicas. Estas atrevidas y difíciles voces toman un protagonismo esencial dentro de la literatura histórica para nuestro instrumento ya que, a partir de ellas, el desarrollo compositivo y técnico de la trompeta fue en aumento y tomando mayor auge.

Asimismo, gracias a trompetistas como los Shore, que tuvieron la audaz actitud y aptitud de avanzar basándose en la confianza del posible pleno desarrollo artístico de la trompeta, las voces del instrumento fueron siendo cada vez más importantes en las orquestaciones. Sin duda la trompeta era un instrumento que marcaba maneras en la época y gracias a los trompetistas y compositores, su timbre fue mezclándose, con un resultado más que afable, con el resto de los instrumentos orquestales.

BIBLIOGRAFÍA

Burkart, R. E. (1972). *The Trumpet in England in the Seventeenth Century with Emphasis on its Treatment in the Works of Henry Purcell and a Biography of the Shore Family of Trumpeters*. Tesis doctoral, Universidad de Wisconsin-Madison.

REFERENCIAS

Libros:

- Burke, B. (1914). *Genealogical and Heraldic Dictionary of the Peerage and Baronetage of the British Empire*. Londres: Burke's Peerage Limited.
- Hawkins, J. (2011). *A General History of the Science and Practice of Music*. Cambridge: Cambridge Library Collection.
- Haynes, B. (2007). *The End of Early Music: A Period Performer's History of Music for the Twenty-First Century*. Oxford: Oxford University Press.
- Highfill, P. H., Burnim, K. A. & Langhans, E. A. (1991). *A Biographical Dictionary of Actors, Actresses, Musicians, Dancers, Managers & other Stage Personnel in London, 1600-1800*. Illinois: Southern Illinois University Press.
- Keates, J. (1995). *Purcell: A Biography*. Boston: North-eastern University Press.
- Keates, J. (2015). *William III & Mary II. Partners in Revolution*. Londres: Penguin.
- King, R. (1996). *Henry Purcell*, Madrid: Alianza.
- Lasocki, D. (1998). *A Biographical Dictionary of English Court Musicians, 1485-1714*, Vol. 1. Aldershot: Ashgate.
- Lowerre, K. (2009). *Music and Musicians on the London Stage, 1695-1705*. Nueva York: Ashgate.
- North, R. (1986). *Roger North's Cursory Notes of Musicke (c. 1698-c. 1703): A Physical, Psychological and Critical Theory* (edit: CHAN, Mary & KASSLER, Jaime Croy). Kensington: University of New South Wales.
- Sandford, F. (1687). *The History of the Coronation of the Molt High, Molt Mighty, Molt Excellent Monarch James II*. Londres: T. Newcomb.
- Tarr, E. (1988). *The Trumpet*. Londres: Bastford Ltd
- Wallace, J. & Mcgrattan, A. (2011). *The Trumpet*. Londres: Yale University Press.
- Wood, B. (1995). *Purcell Studies*. Price, Curtis (ed.). Cambridge: Cambridge University.

Artículos, partes de libros y documentación online:

- Arias Solano, J. E. (2002). La música de Henry Purcell. *Revista Pensamiento Actual*, vol. 3, nº 4, pp. 41-45.
- Aston, A. (1902). Supplement to Cibber's Lives. *Sammelbande der Internationalen Musik-Gesellschaft*, (Barclay Squire, W.), pp. 225-233.
- Bennet, H. L. (1900). Tate, Nahum. *Dictionary of National Biography*, Londres: Smith, Elder & Co., p. 98.
- Gago, L. C. (1995). Introducción general. *Ciclo Henry Purcell y la música inglesa*. Fundación Juan March, pp. 16-24.
- Guillén Monje, J. D. (2014). El milagro de las posibilidades. La trompeta en toda la obra de Johann Sebastian Bach, el trompetista Gottfried Reiche y la trompeta natural. *Hoquet (CSMMA)* nº 2, pp. 67-91.
- Heinlein, F. (1958). Henry Purcell. *Revista Musical Chilena*, vol. 12, nº 59, pp. 11-23.
- Holman, P. & Thompson, R (2001). Henry Purcell. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (2ª Ed.). Sadie, S. & Tyrrel, J. (ed.). Londres: MacMillan, pp. 560-565.
- Hugh, C. (1911). Brady, Nicholas. *Encyclopaedia Britannica*, 4, Cambridge University Press, p. 375.
- King, A. H. (2001). Goodison, Benjamin. *Grove Music Online* [Consultado el 05/03/2019].
- Martínez, L. (2014). La música instrumental de Henry Purcell. *MusicaAntigua.com* [Consultado el 01/03/2019].

- Morrill, J. (1990). The Making of Oliver Cromwell. Morrill, J. (ed.). *Oliver Cromwell and the English Revolution* (Longman), pp. 24-49.
- Nommick, Y. (2005). El Quijote en la ópera. *Centro Virtual Cervantes*. [Consultado el 06/03/2019]. https://cvc.cervantes.es/actcult/quijote_musica/nommick.htm
- Spink, I. (2000). Purcell's Music for *The Libertine*. *Música y Letras*, vol. 81, n° 4, Oxford University Press, pp. 520-531.
- White, B. (2007). Music for a 'brave livelylike boy': the Duke of Gloucester, Purcell and 'The noise of foreign wars'. *The Musical Times*, 48, 1901, pp. 75-83.

Grabaciones:

- The King's Consort (1990). *Henry Purcell: Welcome Song for James II*. (dir.: King, Robert). Rickmansworth, UK: Hyperion [Grabación sonora].
- The King's Consort (1992). *Henry Purcell: The Complete Odes & Welcome Songs*. (dir.: King, Robert). UK: Hyperion [Grabación sonora].
- The King's Consort & New College Choir Oxford (1992). *Purcell: Odes, Vol. 8*. (dir.: King, Robert). Londres: Hyperion [Grabación sonora].
- The King's Consort (1994). *Essential Purcell*. (dir.: King). UK: Hyperion [Grabación sonora].
- The King's Consort (2002). *Henry Purcell: The Complete Sacred Music*. (dir.: King, Robert). Londres: Hyperion [Grabación sonora].

Partituras:

- Cummings, W. H. (1878). *The Works of Henry Purcell. The Yorkshire Feast Song, Vol. 1*. Londres: Novello.
- King, J. (1975). *Henry Purcell. Complete Repertoire*. Montreal: Musica Rara.
- Purcell, H. (1843). *King Arthur* (edit: Taylor, E.). Londres: Musical Antiquarian Society.
- Purcell, H. (1876). *The Libertine, A Tragedy*. Londres: H. Herringman.
- Purcell, H. (1882). *The Masque in Timon of Athens*, (edit: Gore, F.). Londres: Novello.
- Purcell, H. (1960). *Sonata in D transcribed for Solo Trumpet and Organ*. Massachusetts: Robert King Music Co.
- Rimbault, E. F. (1848). *Ode for St. Cecilia's Day* (compositor: Purcell, H.). Londres: Musical Antiquarian Society Publications.
- Rimbault, E. F. (1849). *Celebrate this Festival* (compositor: Purcell, H.). Londres: Musical Antiquarian Society Publications.

Otros:

- <https://www.matthewparkertrumpets.com/> [Consultado el 04/02/2019].
- http://www.bl.uk/manuscripts/Viewer.aspx?ref=r.m.20.h.8_f085v