

100

9

Una tonada del operista D. Juan Hidalgo

por

JOSÉ SUBIRA



(PUBLICADO EN LA REVISTA LAS CIENCIAS, DE MADRID, AÑO II. NÚM. 1)



MADRID
C. BERMEJO, IMPRESOR
Santísima Trinidad, 7.—Teléfono 31199

1935

D

UNA TONADA DEL OPERISTA DON JUAN HIDALGO

por JOSÉ SUBIRÁ

En el número 3 de LAS CIENCIAS inserté nuevas noticias biográficas acerca del operista español D. Juan Hidalgo, fallecido en avanzada edad el año 1685. Vuelvo gustosamente sobre el mismo tema, dado el relieve artístico de este músico, tan admirado en su tiempo como olvidado en los actuales, y al cual dedicara el P. Ignacio Camargo un recuerdo bien laudatorio en su *Discurso theologico sobre los theatros y comedias de este siglo*, obra impresa en Salamanca el año 1689, con licencia del Ordinario, que había sido fechada en la misma ciudad el 12 de julio de 1688. Merecen repetirse las palabras del P. Camargo, cuyo tenor es como sigue: "La música de los teatros de España está hoy en todos los primores tan adelantada y tan subida de punto, que no parece que pueda llegar a más. Porque la dulce armonía de los instrumentos, la destreza y suavidad de las voces, la conceptuosa agudeza de los tonos, el aire y sazón de los estribillos, la gracia de los quiebrros, la suspensión de los redobles y contrapuntos, hacen tan suave armonía, que tiene a los oyentes suspensos y hechizados. A cualquier letrilla o tono que cantan en el teatro le dan tal gracia y tal sal, que Hidalgo, aquel gran músico célebre de la Capilla Real, confesaba con admiración que nunca pudiera él componer cosa de tanto primor, y solía decir, por chanza, que sin duda el diablo era en los patios el maestro de capilla..." Tras esto, el P. Camargo se extendía en consideraciones sobre las materias lascivas realizadas por tan bella música.

Sin embargo, fué D. Juan Hidalgo colaborador musical del peregrino ingenio D. Pedro Calderón de la Barca. No sólo ocasionalmente, sino de un modo perseverante. Y no sólo durante breves años, sino durante bastantes lustros. Consta, por lo pronto, a la vista del manuscrito musical existente en la Biblioteca del Duque de Alba, que Hidalgo puso música a la ópera *Celos aun del aire matan*, cuyo libreto anda im-

preso como comedia en las colecciones de teatro calderoniano. También fué, a buen seguro, el autor musical de la ópera *La púrpura de la rosa*, con la cual el autor de *La vida es sueño* había intentado introducir ese nuevo estilo, porque otras naciones viesan competidos sus primores, como declara la correspondiente loa. Estas dos obras datan de 1660. Unos veinte años antes, “hacia 1640”, según Rafael Mitjana en su contribución a la Historia de la Música española (“Encyclopédie de la Musique et Dictionnaire du Conservatoire”, París, pág. 2.026), había escrito Hidalgo la música para la comedia calderoniana de carácter mitológico *Ni amor se libra de amor*, integrándose esta aportación por catorce números, once de los cuales han sido transcritos por Pedrell e insertos en su *Teatro lírico español anterior al siglo XIX*, y uno de ellos, para cuatro voces con bajo continuo, sobre las palabras “Quedito, pasito,—que duerme mi dueño;—quedito, pasito,—que duerme mi amor”, ha sido reproducido por Mitjana en la susodicha publicación francesa. En 1680 figura el mismo Hidalgo como autor de la música de la comedia y la loa que el mismo Calderón escribiera por encargo de Palacio para el festejo que los Reyes hicieron aquel Carnaval; la obra en cuestión se titula *Hado y divisa de Leónido y de Marfisa*, y fué el canto de cisne de aquel insigne dramaturgo a quien tanto admiraba Ricardo Wágner un par de siglos después. Por la correspondiente música, percibió el maestro Hidalgo 1.500 reales.

Vemos, pues, al gran compositor español colaborando con Calderón hacia 1640, en 1660 y en 1680, lo cual establece jalones que van de cuatro en cuatro lustros. Aunque por la insuficiencia de nuestra historiografía musical y la pérdida de muchas obras musicales antiguas desconocemos cuáles otras colaboraciones de esos dos grandes ingenios registró pasajeramente el siglo XVII, no cabe duda que las hubo abundantes, sino frecuentes, habiéndose solazado con ellas los hombres de su tiempo y muy especialmente el mundo palatino, que tanta predilección tenía por este dramaturgo y por aquel compositor.

* * *

De Juan Hidalgo ha hablado con singular realce Lázaro Díez del Valle y de la Puerta—que fué cantor de la Capilla Real y cronista de Felipe IV—al enumerar sus méritos como arpista de la citada Capilla, como inventor de un instrumento musical al que denominó claviharpa, como eminente músico y como compositor de muy buen gusto en sus “tonos divinos y humanos”, es decir, canciones religiosas y profanas.

Varios de esos “tonos” se hallaron en posesión del eminente musicólogo y excelente maestro D. Francisco Asenjo Barbieri, quien transcribió, por cierto, una de esas piezas, hallándose en la Biblioteca Nacional el correspondiente autógrafo musical.

Se titula esta obra *Las campanas*, y está calificada bajo el epígrafe genérico “Tonada sola”, expresión que actualmente pudiera inducir a error. Ello significa que se trata de una melodía compuesta para ser cantada por un solista. Su letra elogió al monarca y probablemente fué escrita para una fiesta de Navidad. Consta de estribillo y de “estrofa”, siendo admisible que hubiese varias estrofas más, si bien el manuscrito sólo menciona una. Aunque la poesía presenta menguado interés, ofrece la peculiaridad de jugar con el vocablo “dan”, pues tiene un valor gramatical como verbo y en seguida un valor onomatopéyico mediante el cual realza su menguada fuerza expresiva. El texto dice así:

Empezó la noche; toda
sin cesar clamorearon
las campanas de su corte
al grande Filipo quarto.
Las campanas dan, dan, dan,
y darán,
y sus clamores se oirán
para el aviso y exemplo,
que de la fama en el templo
a todos los siglos dan,
dan, dan y darán.

Habiendo fallecido Felipe IV en el año 1665, este dato puede servir de indicación cronológica para afirmar que *Las campanas* data por lo menos de ese año, aunque verosímilmente pudiera ser muy anterior. En esta breve tonada acentuó Hidalgo la nota expresiva de que da fe con tanta firmeza la ópera *Celos aun del aire matan*, la cual, por cierto —digámoslo ahora para ensalzar a aquel músico tan insigne en su facultad—, merece cuidadosa atención de musicógrafos y músicos. Testimónianlo así, tras los diversos juicios ya expuestos, estos dos que vamos a transcribir. Uno va suscrito por Vicente María de Gibert, que es el sucesor de Felipe Pedrell en las crónicas musicales del diario barcelonés *La Vanguardia* y ha escrito con referencia a esa ópera española del siglo xvii: “Su lectura es un verdadero encanto. El discurso musical no desmaya, renovándose a cada paso el interés. Mi primera impresión, que un examen a fondo por persona competente sin duda confirmará, es la de una feliz adaptación nacional del género, especialmente

Tonada sola Las campanas de Juan Hidalgo.

Handwritten musical score for 'Tonada sola Las campanas de Juan Hidalgo'. The score is written on four staves. The lyrics are: 'son pe-ro la no-che so-da sin ce-no cla-mo-re a-ran las cam-pa-nas de he-cor-te al gran-de p'li-po guar-to'.

Handwritten musical score for 'Las campanas dan don dan y daran las campanas'. The score is written on four staves. The lyrics are: 'al gran-de p'li-po guar-to Las cam-pa-nas dan don dan y daran Las cam-pa-nas las cam-pa-nas dan don don y da-ran y sus clamores se oiran para da-vi-sion y ejemplo'.

f de la llama en el templo a todos los siglos
a todos los siglos don don dan don a todos los siglos don
y sus llamas se miran para dar ejemplo *f* de la
flama en el templo a todos los siglos don don lanama - rar

don don dan y da - rar

en el sentido de entreverar el recitativo del nuevo estilo con frases melódicas, a veces reiteradas a modo de estrofas de canción y con marcados jejos de canto tradicional y popular.” Otro juicio no menos laudatorio procede de un hispanista ilustre, M. Henri Collet, quien ha escrito en *Le Menestral* de París lo que, puesto en idioma castellano, dice: “A la simple lectura parece que uno se halla ante un monumento musical de primer orden, con anchos cimientos de los bajos, amplio desarrollo vocal y un interés dramático sostenido.”

* * *

Me es bien grato consignar que la Radio de Ginebra, poseedora de instrumentos musicales antiguos y deseosa de interpretar obras desconocidas de gran valor, se ha interesado vivamente al ver la música de la referida ópera, y examina la posibilidad de dar una audición de sus principales fragmentos, para lo cual se me ha consultado sobre el modo de realizar el bajo y de acompañar instrumentalmente las partes de voz. ¿Por qué esta consulta? Porque *Celos aun del aire matan*, como la tornada sola *Las campanas*, y como buena parte de las obras compuestas a partir de la innovación del canto acompañado en los albores del XVII, sino de un poco antes, traían un nuevo estilo, que contrasta con el polifónico. Caracterizábase su presentación semiográfica por un hecho que puede sorprender a los poco versados en historia musical, pero que es bien conocido de todos cuantos conocen esa materia con algún detalle o que han visto música impresa y manuscrita del siglo XVII y del siguiente. Mas aún; esa misma forma gráfica se adoptó asimismo en la música para ciertos instrumentos (por ejemplo, sonatas de violín y bajo), tanto la manuscrita como la grabada, de aquellos dos siglos. Los compositores, en vez de trazar todo el acompañamiento armónico, se limitaban entonces a consignar la voz inferior del acompañamiento (“bajo continuo”), cifrándola unas veces, mas no en todas las obras, y aun ni siquiera a todo lo largo de una misma composición. Bajo ese régimen tradicional que hoy está desterrado en absoluto, el acompañante—“clavista” o intérprete de algún otro instrumento—improvisaba los acordes sobre el bajo dado por el autor. Así, pues, el “basso generale”, según la denominación italiana a la sazón en uso, no es ni debe considerarse como una voz aislada, sino como un procedimiento sumarisimo de presentar el contenido armónico ideado por los compositores; y todavía lo vemos en los albores del siglo XIX, si bien limitado tan sólo, por lo común, a los recitados “secos” de las óperas y oratorios. En consecuen-

cia, quien a la vista de esta modalidad gráfica creyera hallarse ante obras defectuosas e incompletas que, según la vulgar expresión, carecen de gatillo, cañón y baqueta como la escopeta del cuento, mostraría una ignorancia supina, puesto que ni aun la mala fé puede poner en circulación tal comentario, porque fatalmente habría de volverse contra aquél que lo formulase de un modo avieso.

Cuando, en presencia de obras presentadas así, se hacen transcripciones destinadas a lo que se denomina "música práctica", o, dicho de otro modo, para que puedan ponerse en circulación entre los ejecutantes, es necesario revestir esas obras con un acompañamiento armónico, puesto que ya está perdida la práctica de improvisarlo al piano; y eso que se han escrito modernamente algunos tratados sobre la materia, de igual modo que se escribieron otros en siglos anteriores, siendo entre los contemporáneos uno de los más difundidos el titulado *Anleitung zum Generalbass-Spielen (Harmonie-Übungen am Klavier)*, de Hugo Riemann, obra que alcanzó varias ediciones en Alemania y se ha traducido a diversos idiomas, entre ellos el nuestro, bajo el título *Bajo cifrado*. Pero cuando se trata de aportaciones puramente musicológicas, conviene prescindir de tales aditamentos, como hicieron Pedrell, y el mismo Mitjana en las transcripciones de esa índole que ilustran su citada aportación histórica. Así procedió también Barbieri al transcribir *Las campanas*, como lo efectué yo al transcribir *Celos aun del aire matan*; dando fe de aquello el facsímil del autógrafo conservado en la Biblioteca Nacional, y que reproducimos en este número. Estimo pertinente llamar la atención sobre este punto, por tratarse de un fenómeno que no suelen conocer los versados en música, si sólo han visto ediciones estampadas de un siglo acá, pues con estas aclaraciones se explicarán la aparente insuficiencia del texto musical adjunto.

Otra cosa puede sorprender en el mismo texto, y es la referente al valor de las notas. Predominan blancas y redondas, lo cual, no obstante advertirse al principio que se trata del compás de 3 por 2—y que, por tanto, cada blanca tiene el valor de una parte—, podría inducir a considerar que *Las campanas* ha de llevarse con una lentitud incomprendible. Era usual ese predominio de la "notación blanca" desde mucho antes del siglo XVII, y subsistió hasta bien entrado el XVIII; pero los transcritores modernos, en vez de mantenerla, suelen reducir los valores a la mitad y aun a la cuarta parte, con lo cual la grafía facilita la interpretación expresiva, poniéndola de acuerdo con las normas semiográficas usuales en la presente época. Sin embargo, Barbieri, por pertenecer a otra generación, no siguió esta práctica, que hoy es tan co-

riente, como lo demuestra el citado Riemann entre otros muchísimos, y mantuvo el aspecto visual de la "notación blanca", lo mismo en la tonada adjunta que en su valiosísimo *Cancionero musical de los siglos XV y XVI*, editado en 1890, y de igual modo hubo de mantenerla D. Jesús Aroca en su *Cancionero musical y poético del siglo XVII*, transcrito en notación moderna del códice que tuvo por amanuense a Claudio de la Sablonara,

Recibí por mano del Sr. Alonso Ortiz furriel de la Real Capilla de cien reales de vellón los cuales me da a cuenta de los de quarenta y dos que corre a cargo de D. Francisco Clavijo en M. a L. de diciembre de 1643 años —
Juan Hidalgo

La iconografía musical española, tan escasa cuando se trata de músicos anteriores al siglo XIX, no suministra, al menos que yo sepa, ninguna efigie del maestro Juan Hidalgo. En cambio, es fácil hallar autógrafos suyos. Y, como complemento de este artículo, dedicaré unas líneas al que se reproduce en la presente página, cuyo original conserva también la Biblioteca Nacional entre los papeles de Barbieri. En él declaraba Hidalgo haber recibido por mano del furriel de la Real Capilla cien reales a cuenta del año 1643 y a cargo de D. Francisco Clavijo.

¿Quién era Francisco de Clavijo? Perteneció a una dinastía de músicos notables. Era su padre el famoso Bernardo Clavijo del Castillo, de quien se dice que enseñó música en la Universidad de Salamanca entre 1594 y 1604, y de quien consta que brilló más tarde como organista y maestro de música de la Capilla Real, falleciendo en Madrid el año 1626. En 1588 había publicado en Roma un libro de motetes a cuatro y ocho voces. Después compuso muchas obras, tanto religiosas como profanas, destinadas para la corte en su casi totalidad, las cuales fueron consumidas por las llamas al incendiarse el regio alcázar en 1734. El poeta Vicente Espinel, gran amigo suyo, lo elogió como ejecutante. Equivocadamente se le ha creído autor de la música puesta a la pri-

mera ópera española: *La Selva sin amor*, de Lope de Vega, porque llevaba ya tres años en la tumba don Bernardo Clavijo cuando se estrenó esa ópera ante la corte de Felipe III, en 1629.

También descollaron como artistas dos hijos suyos: aquel Francisco a quien se refiere el recibo citado y Bernardina. Esta última, como arpista, obtuvo gran estimación entre sus contemporáneos, y rivalizó, en consecuencia, con Juan Hidalgo, cuyos merecimientos como arpista han sido objeto de máximos elogios. Francisco Clavijo sucedió a su padre en el cargo que éste había desempeñado en la Real Capilla.

De este modo se enlazan en pleno siglo xx, a la vista de un documento del xvii, dos apellidos inolvidables para los amantes de la música española: Clavijo e Hidalgo.

