

LA PRODUCCIÓN MUSICAL DE JUAN HIDALGO

Por Lothar Siemens

La personalidad creadora de Juan Hidalgo (Las Palmas de G. C, 1927) se genera y se proyecta desde la música, su vocación primera y el vehículo con el que transitaría, pasando por experiencias abiertas y siempre renovadoras, hacia expresiones distintas de tipo ya extramusical. Este devenir, contemplado desde nuestra perspectiva de hoy, explica bien su constante actitud investigadora de siempre, tantas veces calificada en su momento de provocativa, pero que en realidad se enmarca en el contexto de una búsqueda irrenunciable a través de abordar calculadamente los límites de cuantos lenguajes expresivos ha ido asumiendo el artista. Con acierto encuadra Tomás Marco a su producción sonora en el capítulo de las "músicas alternativas", entendiendo como tales a las que operan como propuestas opcionales contrastando con las corrientes principales de la composición de una época y que se sitúan en las fronteras de la investigación. Así, Juan Hidalgo ha sufrido su búsqueda estética situándose siempre en el incómodo y controvertido vértice de la vanguardia, y en esta postura se contempla su producción musical como historia consolidada ya, representativa sobre todo de una treintena de años que basculan en torno a la década de los sesenta, que es el periodo en el que gravita la mayor densidad de su impacto en la cultura internacional del siglo XX y, por supuesto, también de la española.

Se ha insistido en la trayectoria de Hidalgo a raíz de sus estudios en Francia, Suiza e Italia y de su participación con obra nueva en el prestigioso festival de Darmstadt, es decir, a partir de su producción dada a conocer desde 1957, fundamentalmente. El mismo compositor consideró en una época que su producción anterior no era catalogable y se desprendió de ella, si bien quedaron copias dispersas e incontroladas que luego nos hemos empeñado en localizar y conocer con su beneplácito. Ello nos incita a tratar aquí brevemente de ese periodo creador inicial, que a nosotros nos parece muy sugerente no sólo por la originalidad de su obra, sino también por sus actitudes y tomas de postura; un cúmulo de datos que nos perfilan el talante

abierto de un Hidalgo inclinado a un rupturismo lúdico todavía tímido, particularidad ésta que no debe ser en todo caso desdeñada. Un signo de su particular perspicacia nos lo muestra desde el tiempo en que, siendo todavía niño y aprendiz de piano, tuvo la oportunidad de escuchar en el Hotel Santa Brígida de Gran Canaria al musicólogo y compositor germano Richard H. Stein ejecutando obra propia; en un momento dado se levantó y realizó un masivo "cluster" sentando de golpe sus posaderas sobre el teclado. Al joven Hidalgo, esto le causó una honda y fascinadora impresión, y al punto decidió convertirse en compositor.

Sus principales orientadores en Las Palmas fueron los pianistas Luis Prieto y Carmen Pérez. Hidalgo fue entonces testigo del paso de Obradors por su ciudad natal y del resurgir de la Sociedad Filarmónica Las Palmas y de su orquesta bajo su batuta, tras la contienda civil española (1944-45). Finalmente estudia en Madrid y Barcelona, siendo precisamente en la Ciudad Condal donde encuentra el mejor acomodo para su desarrollo intelectual como compositor, de la mano de Xavier Montsalvatge. Las más antiguas composiciones que de Hidalgo conservamos, compuestas bajo la tutela de este maestro en torno a 1947-48, son dos. El primero es un trío con piano, cuyo primer movimiento implica un tema que abarca los doce sonidos cromáticos de la escala, aunque no tratados con técnica dodecafónica, y cuyo tercer movimiento, el tiempo intermedio "de carácter" según los cánones de la sonata clásica, es un aire de "tajaraste", género entendido entonces como danza canaria de reminiscencias aborígenes prehispánicas. El segundo es un "Allegro" de tipo neoclásico en la forma, pero interesante en el lenguaje, para violín y piano, obra que dedicó a Josefina Salvador, quien lo conservó en Valencia desde entonces y del que poseemos una fotocopia.

En 1947 se constituye en Barcelona en Círculo Manuel de Falla con ambiciones de renovar el dormido ambiente de la creación musical, aglutinando a una serie de jóvenes compositores que cobrarán más tarde un incontestable significado, y a cuyos actos acude también más tarde, esporádicamente, Juan Hidalgo. Fue entonces el Círculo un importante revulsivo apoyado por el Instituto Francés, desde el que se incorpora como estimulante e informador el compositor galo Paul Guinard. Muchos de los jóvenes compositores del Círculo se aglutinarán pronto en torno al Club 41, en el que realizan sus primeras experiencias tímidamente rupturistas Mestres-Quadreny, Josep Cercós, Juan Hidalgo y otros. Nuestro

compositor alterna entonces sus estudios en Barcelona con estancias veraniegas y periodos más largos en Gran Canaria, donde también deja su impronta.

Particularmente interesante es una de las composiciones que aborda entonces, dentro de un audaz lenguaje expresionista que nos resulta insólito y de sumo interés, la cual realiza en Las Palmas colaborando con un poeta y un pintor. Se trata de la Suite para violín y piano "Metamorfosis de la estrella", obra musicalmente autónoma inspirada en poemas (que entonces quedaron inéditos, puesto que en aquel momento eran políticamente subversivos) de Agustín Millares Sall y sobre el que realizó cuadros ilustrativos el pintor y cuñado de éste Alberto Manrique de Lara. La idea era realizar un acto consistente en lectura, concierto y exposición, el cual nunca se llevó a cabo. Alberto Manrique conserva una copia inacabada, realizada por él mismo, de la partitura de Hidalgo (puesto que su mujer, Yeya Millares, habría de ejecutar la parte de violín), y por supuesto que sus ilustraciones y los poemas se conservan también. Recientemente, el propio Hidalgo localizó en Barcelona una versión completa de esta partitura realizada para piano a cuatro manos, que bajo el simple nombre de "Suite" fue arreglada por él mismo para el ballet de Juan Tena, quien estrenó y paseó esta obra por Cataluña y otros lugares, conservándose también recortes de críticas que destacan la originalidad impactante de su música.

Juan Hidalgo se mueve durante sus estancias en Gran Canaria de aquel entonces en torno a una serie de artistas, entre los que figuran los canarios que, desplazados más tarde a Madrid, formarán el grupo El Paso. José María y Agustín Millares, con ilustraciones de su hermano Manolo, editarán en 1949 la serie de "Planas de poesía", entre cuyas páginas, con motivo del centenario de Chopín, se publicará por vez primera una breve composición para voz y piano de Juan Hidalgo: "Letrilla", sobre texto de Luis de Góngora. A partir de esos años colabora esporádicamente nuestro músico en la prensa local como crítico musical, llamando la atención por su sagacidad, su buen sentido para el análisis y por la originalidad de sus comentarios. Y colabora con la coral de María Suárez Fiol que dirige su maestro Luis Prieto, componiendo para ella dos series polifónicas que impactaron mucho entonces en el mundo musical grancanario y que, lamentablemente, se conservan incompletas: el "Tríptico" sobre poemas de Sebastián de la Nuez Caballero (mayo de 1950) y el "Poema del Atlántico" en cuatro tiempos, en el que el coro está tratado con un libre y rico sentido instrumental, ilustrando la

atmósfera de los cuatro momentos de la jornada marina plasmados por el pintor Néstor en sus geniales cuadros del mismo título. No se han podido reunir aún todas las partes de estos dos importantes ciclos corales. También se ha perdido una obra de guitarra compuesta en aquella época para Francisco Alcázar y estrenada por éste en la Galería Wiot, con motivo de una exposición pictórica.

* * *

Antes de mediar aquella década decidirá Juan Hidalgo su salida de España. Ampliará estudios en Fontainebleau con Nadia Boulanger y será luego discípulo de Marescotti en Ginebra y de Bruno Maderna en Milán, donde comienza a residir desde finales de 1955. Él mismo considera su encuentro en esta ciudad con el pianista David Tudor como uno de los acicates fundamentales que estimularon su rápida evolución, mientras Bruno Maderna le conducía certeramente por las vías de las músicas seriales (dodecafónica, serial estructural y serial integral). Es a partir de entonces cuando encuentra un nuevo camino para sus ideas y sustituye los academicismos de sus antiguas obras, de las que reniega en su fuero interno, por los que generaron la escuela dodecafónica vienesa. Transitará rápidamente a partir de esto hacia un serialismo integral de sólida estructuración constructiva, de lo que son ejemplos sus obras instrumentales "Ukanga" (estrenada en el emblemático festival de Darmstadt en 1957), "Caurga" (idem en 1958) y "Cuarteto 1958". Esta obra para cuarteto de cuerda, en la que sigue ya claramente las tendencias de Henry Cowell, John Cage y Christian Wolff, que se creía perdida, ha vuelto a ser localizada en los últimos tiempos. En todas estas composiciones se aprecia ya la tendencia a conferir a los sonidos su independencia, tratando de liberarlos de cualquier referencia a las sucesiones melódicas, y se adelanta con ello Hidalgo a las vanguardias españolas, que aún no han irrumpido.

El cronómetro viene a reemplazar al compás tradicional, buscando ahora una mayor libertad agógica, sin importar que cada ejecución asuma una fisonomía propia, distinta. La música será en su concepto "un proceso temporal-auditivo de OBJETOS SONOROS", y el juego de la distribución espacial de estos objetos será también centro de su atención, dando origen a lo largo de muchos años a una parcela de sus obras en las que la distribución de focos emisores del sonido en torno a los oyentes formarán una parte sustancial de las mismas.

Estamos a un paso muy estrecho de la afinidad con John Cage, cuyo conocimiento en Darmstadt (1957) y posterior trato en Milán y Nueva York será ya decisivo para el devenir estético de la música de Juan Hidalgo. La música no será a partir de entonces un mero producto de concierto, sino un ser vivo y cambiante, según las circunstancias de cada ejecución, que se comportará como un ente casi autónomo que se enriquece incluso con los aspectos visuales inherentes que la conforman, con la gestualidad, con tensiones y disonancias no acústicas, etc.

La eclosión del nuevo estilo asumido por Hidalgo tiene lugar en 1959, año en el que el compositor genera un importante cúmulo de obras: la serie "Armónicos" para 6, 5, 4, 3, 2 o 1 instrumento(s); "Aulaga" para piano solo; "Ciu Music Quartet" para viola, trombón tenor con sordina husch-husch, fagot y piano de cola; "Milan Piano" (que se estrenó aquel año en Las Palmas); "Offenes trio" para flauta, corno inglés y fagot; "Offenes trio" para flauta, clarinete en Sib y fagot; y "Wuppertal dos Pianos".

Fue asimismo 1959 el año en el que, a principios del verano, volvió Juan Hidalgo a Las Palmas de Gran Canaria con el compositor Walter Marchetti y la pianista Margot Pinter, organizando en colaboración con el pintor Felo Monzón y otros intelectuales unas jornadas "de Nueva Música" que constituyeron el primer festival de música vanguardista que se celebró en España, un año antes del manifiesto en pro de un cambio estético de los compositores de Barcelona. El marco de sus actos fueron el conjunto de entidades culturales de la población: El Museo Canario, la Sociedad Filarmónica, el Gabinete Literario, la Casa de Colón... El avance conceptual era muy drástico, y se debatió allí ampliamente en torno a los términos "música experimental", "música aleatoria", etc, términos que luego han caído en desuso mientras se han consolidado un sinnúmero de corrientes y criterios clasificatorios en los que toda aquella efervescencia novedosa ha encontrado distintos acomodos y ha justificado sobradamente su importancia histórica.

Entre 1960 y 1961 se atenúa el impulso productivo de Juan Hidalgo, al menos cuantitativamente. Frente a tres obras de cámara que completan la línea exploratoria de música abierta anteriormente emprendida, como "For Ben" para contrabajo de cinco cuerdas y piano de cola, "Kuutamo" para clarinete en Mi-b, trompa, violoncello y contrabajo de cinco cuerdas y "A Letter for David Tudor" para un pianista, piano y cuantos objetos sean necesarios, acontece su

incursión en el campo electroacústico. Ésta se deriva de la contratación de nuestro compositor por la ORTF de París para realizar un "stage" de seis meses (en 1961) en su Servicio de Investigación bajo la dirección de Pierre Schaeffer, uno de los dos creadores de la "música concreta" en 1950. El acercamiento de Hidalgo a las técnicas electroacústicas había tenido ya lugar en Milán, en el Laboratorio de Fonología Musical de la RAI, que dirigía Maderna. Pero ahora tendrá oportunidad de abordar directamente creaciones de este tipo. Dos son las obras que proyecta durante este nuevo periodo parisino. La primera es "Étude de Stage", para cuatro pistas en las que se organizan sonidos de música concreta que se emiten desde cuatro fuentes sonoras independientes, y es tenida por la pionera o más antigua obra electroacústica compuesta por un compositor español. La segunda es "Música para cinta", que no llegó a realizar él mismo en la práctica, pero de la que nos ha dejado el minucioso conjunto de indicaciones que componen su programa o "receta" (es decir, el equivalente a la partitura); de acuerdo con ésta, el realizador queda en libertad de optar por el tipo de sonidos que va a manejar (se habla siempre de "cualquier sonido"), por lo que cada realización se constituirá en una interpretación personal de la obra, en cierta manera. La distribución de las fuentes sonoras es como en "Étude de Stage": una al frente de los oyentes, dos laterales y otra dorsal.

Entre 1963 y 1964 retoma su experimentación camerística con "Roma dos pianos", "Aulaga 2" para clarinete y piano de cola, las cuatro "Armandías", unas para un piano y otras para dos, pero sucesivamente con 3, 4, 6 y 8 pianistas, y "JA-U-LA" para flauta, clarinete, 2 violines, 2 violas, violoncello y tumba. Proviene esta última de la época en que Hidalgo se interesó por el estudio del chino y del japonés en Roma (1964), y está inspirada en los mecanismos preceptivos de un poema de Wang Wei que explicó su profesor, Yang Feng-chi, en la pizarra. Aclara el compositor que "el mecanismo de los 28 ideogramas (4 versos de 7 ideogramas) que componen la poesía, han dado automáticamente, en tres lecturas diferentes, todos los parámetros musicales de JA-U-LA". Por lo tanto, esta obra no es un homenaje a Cage ("jaula" en inglés), según manifiesta irónicamente el compositor para contradecir cualquier opinión en tal sentido.

Pero el espíritu de John Cage está latente cuando ese mismo año de 1964 acuden Hidalgo y Marchetti a España y constituyen el grupo Zaj, cuyas numerosas manifestaciones marcan a partir de entonces uno de los capítulos más originales e impactantes del vanguardismo

español de los años sesenta. En este movimiento, del que en diversas épocas han formado parte otros compositores hispanos como Ramón Barce, Tomás Marco, Miguel Ángel Coria o Llorenç Barber, éstos reconocen fundamentalmente el reflejo de la gran personalidad central de Juan Hidalgo, de una manera indiscutible, y aquí comenzará la deriva de la personalidad creadora de nuestro músico hacia otros ámbitos extramusicales, partiendo de incursiones en la "música visual", cuya raíz estructural puede ser musical o no, en el contexto de espectáculos altamente provocativos que constituyeron entonces un importante revulsivo en el arte, en los que afloraban conexiones más o menos claras con el "happening" o con el movimiento "fluxus", a veces claramente referido al Zen japonés, etc. Observa Tomás Marco que "quizá se pueda lamentar que unas condiciones de creador sonoro importante se hayan derivado hacia hechos menos tangibles (pero no menos importantes)". Lo cierto es que, en el contexto de la proliferación creadora que configura el movimiento Zaj de Juan Hidalgo, continúan aflorando algunas obras musicales suyas junto a otras que no tienen contenido sonoro. Así, por ejemplo, "Los Holas", música-etcétera en tres tiempos para cualquier formación instrumental (1966), irónico contraluz de la "Sinfonía de Los Adioses" de Josef Haydn.

* * *

La producción puramente musical de Hidalgo se hará desde entonces más esporádica aunque, por contra, abordando cada obra con una voluntad más ambiciosa y dilatada. Resaltan en la década de los setenta "Tamarán" (1975), aludiendo al antiguo nombre aborigen de Gran Canaria, para un número indeterminado de pianos de cola; de esta obra se editó una grabación en Italia cuyo subtítulo aclara que se trata de "gotas de esperma para doce pianos": una lluvia de armónicos sueltos generados por los 12 pianistas a lo largo de más de 40 minutos. En 1976 aparece también la edición discográfica de su obra "Rose Selavy" para celesta y piano, aunque la partitura sugiere una mecánica generativa en creciente adición de instrumentos que constituye un verdadero "etcetera senza fine", en el que se incluyen fuentes sonoras con electrónica. Ambas obras orbitan en torno a una aproximación muy personal al entonces incipiente minimalismo repetitivo.

En los ochenta, la curiosidad y fascinación de Juan Hidalgo ante breves poemas japoneses le conducen a dos obras musicales de muy distinto efecto: "Zajrit" para instrumentos

de percusión (1983) y "Palpiti" o "Latidos" para un conjunto instrumental más amplio (1985). Y aunque el catálogo de las principales creaciones musicales de Hidalgo concluyen por ahora con estos títulos, es lo cierto que todavía en 1986 trabajó en el esquema de "Intermezzo", obra cuyo estreno debería haber tenido lugar en el marco del Festival de Música Contemporánea de Linz (Austria) en 1987, si bien el encargo no pudo finalmente concretarse. Se trata de una partitura para banda que habría de ser simultáneamente interpretada por cuatro agrupaciones de este tipo dispuestas linealmente y distanciadas unas de otras por un espacio de 30 metros, con lo que, por efecto de la velocidad del sonido, se producirían desfases naturales para los oyentes, situados entre y alrededor de las mismas. Es, en suma, una experiencia más en el campo de la "espacialidad" que tanto le interesara al compositor desde su época de Darmstadt y que está presente como parte esencial en un buen número de sus obras.

* * *

Casi la totalidad de la producción musical de Juan Hidalgo ha sido estrenada, varias de sus partituras editadas y muchas de ellas grabadas, incluso recientemente, a pesar de tratarse de obras compuestas en ocasiones hace más de treinta años. Pero es lo cierto que la fuerza y originalidad con que irrumpió nuestro músico en el campo creativo, así como lo diáfano de sus planteamientos y la vistosidad de sus ejecuciones, cuya realización en vivo siempre despertaron suma atención, diferencian notablemente a su producción dentro del contexto histórico por el relieve especial que cobran. Razón tiene Tomás Marco cuando se lamenta de que el creador derivara hacia un arte más integral a través del conceptualismo y prefiriera fijar su atención, durante las épocas más recientes, en otros aspectos de diversa índole, como los gestuales y los plásticos de todo tipo, porque precisamente cuando Juan Hidalgo se apartó de la creación musical en su sentido más estricto fue cuando comenzó a crecer la curiosidad por la nueva música y una mayor demanda de la misma en España. Hidalgo se ha automarginado de este campo, justo en el momento en que mejor pudo enseñar, influir y seguir profundizando. Él, sin duda fiel a sí mismo, ha preferido consumir su ambición experimentalista y escrutadora a través de otros caminos no menos importantes, y no ha tardado en merecer la atención de los especialistas de otras formas de expresión. No obstante, su papel de pionero en el campo de las nuevas músicas y su importancia como compositor en el momento álgido de las vanguardias le confieren una ubicación histórica de primer orden que hoy nadie le discute.