



Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes
Escénicas

ISSN: 1794-6670

revistascientificasjaveriana@gmail.com

Pontificia Universidad Javeriana
Colombia

Restrepo Mesa, Sergio

APROXIMACIÓN AL TEATRO MUSICAL Y A LA MÚSICA CONCEPTUAL A TRAVÉS DEL ANÁLISIS
ESTÉTICO, ESTILÍSTICO Y ESTRUCTURAL DE LOS HOLAS, MÚSICA-ETC. 1966 EN TRES
TIEMPOS, DE JUAN HIDALGO

Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas, vol. 1, núm. 2, abril-septiembre, 2005, pp.
240-267

Pontificia Universidad Javeriana
Bogotá, Colombia

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=297023446004>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica

Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal

Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

Sergio Restrepo Mesa*
APROXIMACIÓN AL TEATRO
MUSICAL Y A LA MÚSICA
CONCEPTUAL A TRAVÉS DEL
ANÁLISIS ESTÉTICO, ESTILÍSTICO
Y ESTRUCTURAL DE *LOS HOLAS,*
MÚSICA-ETC. 1966 EN TRES
TIEMPOS, DE JUAN HIDALGO

Resumen

La correcta recreación musical de obras que no responden a cánones tradicionales de composición e interpretación, como en el caso del teatro musical y de la música conceptual, implica una profunda comprensión de sus características inherentes. Adoptando como ejemplo el análisis estético, estilístico y estructural de *Los holas*, de Juan Hidalgo, pretendo en este artículo hacer una aproximación a las propiedades del antes mencionado repertorio lo cual me permitirá la elaboración de conclusiones que se referirán a la catalogación, crítica e interpretación de esta obra.

Palabras clave: Juan Hidalgo, teatro musical, música conceptual, arte conceptual, ZAJ.

Abstract

The correct recreation of musical works, which do not belong to traditional standards of composition and interpretation, as in the case of Music Theater and Conceptual Music, involves a deep understanding of the work's inherent characteristics. Taking as an example the esthetic, stylistic and structural analyses of Juan Hidalgo's *Los holas*, I intend

* **Sergio Restrepo Mesa**, Profesor, Departamento de Música, Facultad de Artes, Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá, D.C., Colombia.

in this article, to examine the characteristics of the above mentioned repertoire, which will allow me to come to conclusions related to the cataloguing, criticism and interpretation of this work.

Keywords: Juan Hidalgo, Music Theater, Conceptual Music, Conceptual Art, ZAJ.

Para lograr una correcta catalogación, crítica y, más importante aun, interpretación de una obra musical se hace indispensable la profunda comprensión de las características inherentes de la misma. Discernir lo que Theodor W. Adorno considera "la ley formal de las mismas obras,"¹ implica necesariamente una aproximación analítica estética, estilística y estructural máxime, pero no exclusivamente, cuando éstas no responden a cánones tradicionales de composición e interpretación musical.

En una obra como *Los holas, música-etc. 1966 en tres tiempos* (Ejemplo 6) de Juan Hidalgo (compositor nacido en Las Palmas de la Gran Canaria, España, el 14 de octubre de 1927), que por sus características particulares se encuentra desvinculada de los parámetros habituales de composición y que a su vez carece de tradición interpretativa, se hace evidente la importancia del acercamiento a sus propiedades específicas para lograr una propuesta que hará posible su atenta recreación musical.

El valor de *Los holas* dentro del repertorio de la música contemporánea en particular y del arte español en general radica en su ubicación como ejemplo de una obra musical como arte conceptual dentro de la obra de Hidalgo, el más internacional de los artistas españoles dentro de los movimientos de vanguardia europeos,² precursor de la renovación musical española³ y pionero en el campo del arte conceptual español.

La ambición experimentalista que ha llevado a Hidalgo por los caminos de diversas disciplinas artísticas ha generado un mayor interés hacia su obra por parte de los especialistas del arte que el de los profesionales de la música,⁴ lo que significa un vacío en el conocimiento y comprensión de la tarea artística de un gran compositor en el campo de las nuevas músicas. La

sistemática subestimación, desde el punto de vista analítico, experimentada por las "músicas alternativas"⁵ así como la común falta de conocimiento por parte de los interpretes y los músicos en general sobre las premisas del arte conceptual resultan en la falta de interés por estas manifestaciones musicales, acrecentándose así el vacío de conocimiento sobre este campo del arte.

A partir de ejemplos musicales y artísticos cercanos estilística y cronológicamente a la obra de Hidalgo, haciendo obligada referencia a John Cage y su concepción del arte y la música, a la "música como teatro," al arte conceptual y a la música dentro del campo de las vanguardias artísticas, intentaré la contextualización y la comprensión de los fenómenos artísticos que alimentan de forma directa a Hidalgo y a la relación existente entre los *Los holas* y otros ejemplos musicales y artísticos del mismo compositor. Así, la comprensión del contexto y el uso de premisas musicales generales permitirá la fiel observación de los elementos musicales y teatrales constituyentes de *Los holas*, los cuales, a través de un detallado análisis, permitirá la elaboración de conclusiones que se referirán directamente a la catalogación, crítica, y más importante aun, interpretación de esta obra.

I. Antecedentes: John Cage, la "música como teatro," y el arte conceptual

John Cage

Hidalgo, en carta dirigida a Dick Higgins el 30 de marzo de 1966, escribe sobre Cage y las repercusiones que para su carrera artística significó su primer encuentro con el compositor norteamericano:

la primera vez que walter [Marchetti] y yo conocimos a cage fue en darmstadt en el 58. hasta esa fecha éramos admitidos por los que cultivan el "estilo internacional europeo". después de eso (especialmente después de nuestro concierto en milán en el 59 (incluyo programa) fuimos "decollaged" (viva vostell) por los partidarios del "estilo internacional europeo."⁶

Así queda manifiesta la influencia de las premisas estéticas de Cage en la obra de Hidalgo, premisas que relacionan a la obra de éste con las primeras vanguardias del siglo XX. A través de Cage, quien asimila las ideas y las obras de artistas como Erik Satie,⁷ Luigi Russolo, Marcel Duchamp y Kurt Schwitters, estudiando su estética y tomando prestadas sus ideas artísticas y filosóficas para luego crear su propia identidad musical,⁸ Hidalgo se pone en contacto con el arte conceptual. La relación de la obra de Hidalgo con el Dadá, una de las más influyentes corrientes artísticas de comienzos del siglo XX en el arte conceptual, queda manifiesta en la carta dirigida por Hidalgo a Higgins el 24 de abril de 1967:

en el volumen VII, número 1, primavera del 67 de la ANTIOCH REVIEW hay un artículo largo y bastante bueno sobre zaj[⁹]. se llama "El NUEVO DADA en la MUSICA española" por el Dr. Edmund Haines.¹⁰

Las premisas estéticas de Cage y su obra hacen hincapié en el valor del azar, no como una extensión del campo de posibilidades, sino como la estructura misma de la obra,¹¹ valor dado tempranamente dentro del panorama musical europeo por Hidalgo siendo uno de los pioneros en la práctica de estas proposiciones estéticas en el viejo continente. Una de las ideas más radicales de Cage en cuanto al valor del arte reside en la valía de la obra como una ilustración estética,¹² abriendo así el camino al silencio como elemento sonoro irrefutable en su música. En la obra de Cage el silencio es música que puede ser escuchada y que, delimitado en la obra por el interprete, reivindica a los sonidos del ambiente como suyos. 4'33" (1952)¹³ se presenta como paradigma de este pensamiento como un ejemplo de arte por substracción y reclama como suya la frase del arquitecto y diseñador Mies van der Rohe "Menos es más." Así se difunden las fronteras entre la música, los sonidos y los fenómenos no musicales, como señala Enrico Fubini, "revelándose el material sonoro al sujeto sin ninguna mediación formal"¹⁴ devolviendo la libertad al oyente y haciendo de este partícipe y parte de la obra,¹⁵ característica fundamental y generadora de la obra de Hidalgo.

La "música como teatro"

Las premisas operantes en la creación de la música teatral, en la que la que el sonido, la acción del interprete y el papel del público son algunos de los protagonistas del fenómeno dramático, fueron por primera vez establecidas por Cage en relación con sus ideas estéticas en *Sounds of Venice* y *Water Walk* (ambas de 1959).

Desde entonces el teatro ha sido relacionado con la música desde el punto de vista de Cage, creando así en 1960 *Theatre Piece* y *Cartridge Music*, obras en las que la anarquía dramática iguala a la ausencia de propósito musical.¹⁶ Para Cage no hay una distinción significativa entre música y teatro, haciendo de la acción y los gestos del interprete el campo de la acción dramática.¹⁷ A partir del mismo año de la creación de *Sounds of Venice* y *Water Walk* se dio origen al uso de pequeños textos verbales como partitura de obras musicales, practica que permitió el desarrollo, por posibilidades expresivas inherentes al azar, de la acción musical como fenómeno dramático.¹⁸

El arte conceptual

El valor de la palabra escrita y su permanencia en soportes lingüísticos como libros, textos, textos-poéticos, textos-partituras, cartones, invitaciones y cartas y el origen de algunas de las obras de Hidalgo a partir de estos textos legitiman la valía del concepto sobre el objeto en su obra. Podemos hablar así de la obra de Hidalgo como arte conceptual, arte que "pone el acento en el contenido conceptual de la obra frente a la realización material de la misma."¹⁹ El papel jugado por Duchamp en la gestación del arte conceptual obedece a la reducción de la actividad creadora por parte del artista, como anota Nikos Stankos, "a un nivel asombrosamente rudimentario: a la decisión, única, intelectual y en gran medida sometida al azar,"²⁰ en la que "concepción y sentido tomaron la delantera sobre la forma plástica, lo mismo que el pensamiento sobre la experiencia de los sentidos."²¹ El proceso evolutivo del arte conceptual dentro del campo de la acción dio como resultado, a partir de 1953, año de la muerte de Stalin, el *happening*²² y el *performance*,²³ basado en las premisas Hegelianas y Heideggerianas de Herbert Marcuse como reacción contra el proceso democrático liberal y contra los grupos obreros

quienes estaban comprometidos con las situaciones vigentes. Los jóvenes artistas del *happening* ven en la tarea psíquica y no en la social la construcción de una sociedad saludable por lo que se inicia así una aproximación a conceptos relacionados con las filosofías orientales.²⁴

En España el terreno se daba propicio para la gestación y desarrollo de estas manifestaciones artísticas debido a las condiciones adversas generadas por el "Régimen,"²⁵ tomando como ejemplo la situación vivida en 1966, año de composición de *Los holas*, en la que una nueva ley de prensa ofrecía la supresión de la censura previa, pero la mantenía a posteriori resultando en la sanción de algunos editores y la clausura de algunos medios.²⁶ Las diferentes manifestaciones artísticas sufrían la censura lo que motivó una actitud extrema en contraposición a una postura represiva por parte del "Régimen." Significativas al respecto son las cartas dirigidas por Hidalgo a Higgins el 12 de marzo de 1967 y el 24 de abril de 1967 respectivamente:

nuestro último gran concierto en el Teatro Beatriz fue prohibido después de la primera función por las autoridades*, dijeron que era "peligroso" y "anárquico" (estimulaba la anarquía del público). fue una noche maravillosa, el teatro estaba completamente lleno, gritaban, aplaudían y hablaban todo el tiempo. [...]

JUAN

* en principio teníamos que haber repetido el concierto cuatro veces.²⁷

noticias: la policía nos ha estado molestando recientemente. no nos entienden nuestras actividades van muy bien, de momento sin peligro.²⁸

Otra característica del arte conceptual desarrollada a partir de los años 1960 fue el uso extremo del minimalismo, entendido como premisa estética más no como fenómeno técnico, desmantelando sus estrategias y utilizando una apariencia concisa, limpia y directa.²⁹ El uso de estas tácticas es un denominador común en la obra de Hidalgo, manteniendo una mínima complejidad y haciendo uso de elementos mínimos, sin embargo, descubriendo un lenguaje codificado en el que se superponen paradoja e ironía.

II. Juan Hidalgo: desde Ukanga (1957) hasta Roma dos pianos (1964)

Hidalgo, como creador que constantemente relaciona su vida con el arte, se manifiesta a sí mismo como manierista,³⁰ aceptando como suya la definición que de este fenómeno artístico hace Gustav Rene Hocke: "El manierismo es, pues –en el sentido general de la psicología de los impulsos–, el gesto específico de una determinada forzosidad expresiva."³¹ Esta posición ante el arte y la vida explica su actitud experimentadora y escrutadora que en algunos casos puede ser confundida con la provocación, siendo en realidad sus obras el resultado de una búsqueda constante en los límites de los lenguajes expresivos.³²

Según el mismo Hidalgo, su aprendizaje musical se divide en "Cuatro tiempos,"³³ refiriéndose a las diferentes etapas de su formación y actitud ante la música: El primer tiempo consiste en el pánico experimentado cuando niño ante el profesor Luis Prieto García durante su primera lección de música en el Colegio Viera y Clavijo de Las Palmas de Gran Canaria. El segundo tiempo consiste en sus primeras lecciones de piano con el mismo Luis Prieto García a la edad de dieciséis años y el paso por la Academia Frank Marshall en Barcelona en 1945. El tercer tiempo consiste en el encuentro, también en la Academia Frank Marshall, con Xavier Montsalvatge quien anima a Hidalgo a asumir el oficio de compositor. Durante estos años, en Madrid y con la guía de Pablo Garrido,³⁴ Hidalgo indaga en el lenguaje dodecafónico estructurando así su pensamiento musical. El cuarto tiempo consiste en su peregrinaje, entre 1952 y 1957, por Madrid donde estudia piano con Gabriel Abreu, por París donde continua sus estudios de piano con Pierre Lucas y composición con Nadia Boulanger y por Ginebra donde estudia piano con Louis Hiltbrand y la composición con Marescotti. Sobre su relación con Hiltbrand y la importancia de esta para su futura carrera artística Hidalgo escribe:

Pero fue allí, en Ginebra y gracias a mis conversaciones con mi maestro y amigo Hiltbrand donde finalmente tuve claro que lo mío era la imaginación.³⁵

Sus años de peregrinaje continúan por Milán donde estudia composición con Bruno Maderna terminando su "recorrido" en 1957 en Darmstadt donde finalmente se consideró compositor. Dentro

de este cuarto tiempo incluye también su encuentro en 1956 con David Tudor y en 1958 con Cage, decisivos en el establecimiento de sus directrices estéticas. Más tarde su obra toma diversos caminos dentro de la amplia amalgama de las artes, fusionando las nuevas ideas con su pensamiento estrictamente musical. Sus primeras obras musicales vanguardistas, *Ukanga* (1957)³⁶ y *Caugara* (1958), enmarcadas dentro del lenguaje musical de vanguardia desarrollado en los ejes musicales centroeuropeos, se encuentran dentro del cuarto tiempo del aprendizaje musical de Hidalgo.

Ukanga, estrenada en el festival de Darmstadt el año de su composición y *Caugara*, estrenada en el mismo festival en 1958, exhiben los valores espaciales y revelan la independencia de los sonidos liberándolos de cualquier significante melódico, característica propia de la futura obra musical de Hidalgo. *Ukanga* se presenta como una obra basada en la técnica ultraserial en la que cinco grupos instrumentales, distanciados uno del otro según un esquema planteado por el compositor, emiten sonidos inconexos, dando al espacio una importancia tan constituyente como la del tiempo.

En *Caugara* se presenta de igual manera el valor del espacio pero, como producto de una temprana reflexión, en la mitad de la partitura Hidalgo abandona el sistema serial para continuar según sus impulsos intuitivos. Así Hidalgo se convierte en uno de los primeros compositores europeos en advertir en la rigurosidad del ultraserialismo el origen de su propia autodestrucción. Hidalgo dice sobre su pérdida de interés por el sistema serial:

Menos estricta que *Ukanga*, aunque también trabajé 'estrictamente' el material sonoro de más o menos la mitad de la composición. A partir de esa mitad, pensé que la fidelidad estricta a un tabú o procedimiento técnico cualquiera no tenía razón de ser. Decidí entonces seguir 'a ojo' hasta el final, inventando nota por nota una estructuración del material que, terminada esa segunda mitad, resultó ser, paradójicamente, tan homogéneo como el de la primera.³⁷

El nacimiento de su nuevo estilo musical, estimulado por sus primeros contactos con Tudor y Cage, en el que asume el azar como la estructura misma de la obra se presenta con *Cuarteto 1958* (1958)³⁸ para cuarteto de cuerdas. El sistema temporal aleatorio en

el que los sonidos ocurren en el tiempo, más no son el resultado de éste, será desarrollado durante 1959 en las obras *Armónicos*, *Aulaga*, *CUI Music Quartet*, *Milán Piano*, *Offenes Trio* y *Wuppertal dos pianos*.

Entre 1960 y 1961 Hidalgo se encamina hacia nuevas tendencias artísticas al relacionar la música con el potencial teatral del gesto y del silencio, encaminándose en esta línea con *For Ben* (1960), *Kuutamo* (1961) y la obra *A Letter for David Tudor* (1961), éste último un ejemplo característico del uso de las palabras como indicaciones a manera de partitura en acertijo abriendo así un sinfín de posibilidades y magnificando la valía del azar y la teatralidad en su música (Ejemplo 1).

A LETTER FOR DAVID TUDOR

**FORTHNIGHT ONEROUS NEGATION LIKENESS
RAMROD IVY
JUVENILE VORACIOUS COD
PLAGIARIST DESIGN STARRY ACQUISITION
QUAFF
BAKE
KINDNESS WORTHY
GENTLE XANTHOS YULETIDE
UNQUENCHABLE EXAMINER
MECHANICS
ZOOLOGICAL
HARPOON
TENPINS**

Ejemplo 1. Juan Hidalgo, *A Letter For David Tudor*. Transcripción mecanografiada del manuscrito.

Este uso de la libertad significó el interés del Fluxus en incorporar a Hidalgo en sus filas, objetivo no logrado por este movimiento debido a las diferencias con el artista Silvano Busotti, como lo manifiesta Hidalgo en carta dirigida a Higgins el 30 de marzo de 1966:

En el 62, en milán, recibimos [refiriéndose a él y a Marchetti] primera información de fluxus. fluxus nos pidió obras para festivales pero maciunas eligió como "manager" de fluxus al conocido bussotti y marchetti y yo salimos del fluxus del pretencioso bussotti.³⁹

Las exploraciones de Hidalgo también tuvieron lugar en el campo de la música electrónica, acercándose tempranamente a las técnicas electroacústicas en Milán en el laboratorio de Fonología Musical de la RAI y componiendo durante 1961 en París, en el Service de la Recherche de la Radiotelevisión Française (RTF) dirigido por P. Schaeffer, su *Étude de stage* y en Milán su *Música en cinta*, convirtiéndose en el primer español en acercarse a la composición electroacústica.⁴⁰ Entre 1963 y 1964, después de un momentáneo distanciamiento de la creación musical, Hidalgo retoma sus experiencias indagatorias en la exploración del tiempo, el sonido y el espacio con las obras *Roma dos pianos* (1963),⁴¹ *Aulaga 2* (1964), las dos *Armandinas* (1964) y *JA-U-LA* (1964).⁴² En *Roma dos pianos* Hidalgo establece la manipulación de los sonidos en espacios temporales determinados por un texto, limitando así la temporalidad proporcionando un espacio para la reflexión.

III. Juan Hidalgo: las nuevas ideas y ZAJ

Las palabras proféticas expuestas ya en el siglo XIX por Hegel, en las que habla de la muerte del arte y su deslizamiento hacia la filosofía, se manifiestan en el quehacer de las vanguardias artísticas ya que, como explica Fubini "la obra vanguardista o –mejor dicho– el modo de obrar de las vanguardias ha sido filosófico por excelencia."⁴³ La obra de Hidalgo se enmarca dentro de esta concepción de un arte filosófico exponiendo puntos sensibles a la meditación y reflexión a través de su actividad artística. Aunque su obra nace de la tradición vanguardista europea, su imaginario sonoro y artístico se transforma a partir de su relación con Tudor y Cage, relacionando su actividad con las experiencias artísticas norteamericanas.⁴⁴ Su concepción de la música como un "proceso temporal auditivo"⁴⁵ y como un ser vivo demuestra su afinidad con la concepción musical de las vanguardias norteamericanas y la motivación que estas dan a Hidalgo a la exploración del lenguaje artístico como vehículo que permita manifestar ideas filosóficas. Así, en 1964 y bajo las premisas de Cage, Hidalgo, junto a Marchetti, crea en España el grupo ZAJ,⁴⁶ cuyas manifestaciones artísticas marcan un capítulo de fundamental importancia en el devenir artístico de las vanguardias artísticas españolas. ZAJ se presenta como un grupo de vanguardia radical y experimental cuya estética tiene como objetivo fundamental el rechazo de la sacralización del objeto artístico y de los circuitos convencionales de difusión de la obra de arte. Los conciertos

ZAJ consistían en una sucesión de breves acciones o *etcéteras* basados en gestos, frases escritas, silencios y exhibición de objetos descontextualizados (bolsas, mesas, sillas o vasos) producto de la exploración de nuevos lenguajes situados en los límites del arte en busca de la reflexión activa del público a través de la apertura de nuevas vías de entendimiento.⁴⁷ El uso de la paradoja y la ironía en los eventos realizados por ZAJ se pone al servicio de las acciones artísticas, como en el caso de *6 minutos para 2 intérpretes y 3 posiciones con contacto corporal* (1966), motivando la meditación y la reflexión (Ejemplo 2).

6 MINUTOS PARA 2 INTÉRPRETES Y 3 POSICIONES CON CONTACTO CORPORAL

o

3 posiciones y sus inversas para 2 mujeres ó 2 hombres ó 1 hombre y 1 mujer

2 interpretes, A y B, decidirán realizar 3 posiciones distintas de cualquier tipo y con cualquier contacto corporal

cada una de ellas durará 1 minuto

las 3 restantes serán, en el mismo orden y con la misma duración, las ya realizadas, teniendo en cuenta que B ocupará el lugar de A y viceversa

(el uso de objetos accesorios es libre e ilimitado)

Madrid, 31 octubre 1966

Ejemplo 2. Juan Hidalgo, *6 minutos para 2 intérpretes y 3 posiciones con contacto corporal*. Transcripción mecanografiada del manuscrito.

En la nota al programa del concierto del domingo 22 de octubre de 1967 ofrecido por el grupo KOAN de Juventudes Musicales de Madrid bajo la dirección de Arturo Tamayo en el que se interpretó *Los holas*, Hidalgo comenta sobre el término *etcétera*:

ETCÉTERA, POR QUE TAMBIÉN EN ELLOS ENCONTRARÁ USTED ALGO MÁS, Y A ESE ALGO MÁS, PRECISAMENTE, LO LLAMO ETCÉTERA.

USÉ ESE TÉRMINO POR PRIMERA VEZ EN MADRID, EN OCASIÓN DE UN ACONTECIMIENTO ZAJ, EL 18 DE MAYO DE 1965, Y EN GENERAL LO DEFINO "DOCUMENTO PÚBLICO", COMO DIRÍAN LOS CHI-NOS (GONG AN) O LOS JAPONESES (KO AN).⁴⁸

Así se hace manifiesta la relación entre el pensamiento artístico y filosófico establecido y desarrollado por Hidalgo a partir de los *etcéteras* y la concepción que tiene sobre la experiencia el pensamiento existencialista en el que, como afirma Emmanuel Lévinas:

Toda experiencia abre contextos que no nos son dados por la experiencia de la percepción [...] existir es ante todo encontrarse con el otro (el otro, una cosa, un objeto), que no se reduce a la mirada que le echo y que no cesa de superar la comprensión que yo tenga de él.⁴⁹

Estas premisas ZAJ operaban ya en la obra de Hidalgo en ejemplos como *A Letter for David Tudor* (1961), obra estrenada junto a 4'33" de Cage en el concierto inaugural de la agrupación ZAJ,⁵⁰ y *El recorrido japonés* (1963) (Ejemplo 3).

EL RECORRIDO JAPONÉS

hacer hacer
o
hacer
con cualquier objeto (1)
o cosa (2)
un recorrido cualquiera
de duración indeterminada
o hacer hacer
o
hacer
con cualquier objeto (1)
o cosa (2)
un recorrido cualquiera
de duración indeterminada
o
a determinar para cada ejecución
delante de un público
si así se desea
oculta
o
abiertamente

(1) un solo objeto
(2) una sola cosa

roma, febrero 1963

Ejemplo 3. Juan Hidalgo, *El recorrido japonés*. Transcripción mecanografiada del manuscrito.

Además del valor de los *etcéteras*, los *ambientes* (Ejemplo 4), manifestaciones artísticas sin instalación permanente en donde el proceso y la relación con el público estaban limitados a un espacio y tiempo determinados, significan la participación de los asistentes como parte del objeto artístico. Los *ambientes* están directamente relacionados con los *etcéteras* generando entre ambos una unidad de reflexión y meditación. Los ejemplos de estos *ambientes* datan de 1965 y 1966, año en el que Hidalgo compone *Los holas*, subtitulándola, al igual que a la mencionada obra musical, como *etcéteras*.⁵¹

PAN (un etcétera)
dar a cada cual un pan pequeño
madrid, marzo 1966

LAS MARGARITAS (un etcétera)
entregar a cada cual una margarita
madrid, mayo 1966

UNA FLOR (un etcétera)
llevar una enorme flor consigo, mostrarla, exponerla por algún
tiempo y volvérsela a llevar
madrid, septiembre 1966

MONEY, una sutil destrucción
dar con la mano derecha a otra mano derecha y recibir en la mano
derecha de la otra mano derecha unas cuantas monedas
así, a cada cual
un etcétera
londres, septiembre 1966

Ejemplo 4. Juan Hidalgo, *Pan*, *Las margaritas*, *Una flor* y *Money*. Transcripción mecanografiada del manuscrito.

IV. Juan Hidalgo: Los holas, música-etc. 1966 en tres tiempos

Descripción

La primera audiovisualización de *Los holas* tuvo lugar en el Ateneo de Madrid, el 23 de noviembre de 1966, en un concierto del Aula de Música que organizó y dirigió Gerardo Gombáu, compositor y director a quien está dedicada la obra en la edición impresa.⁵²

La descripción que hace el compositor mexicano Luis Sandi de la interpretación de *Los holas* llevada a cabo en 1973 durante el Primer Festival Hispano-mexicano de Música Contemporánea nos da una idea aproximada, si bien se pueden reconocer ciertas divergencias con la partitura, de la puesta en escena de esta obra:

La "obra" consistía en lo siguiente: se abrió el telón mostrando el escenario vacío; salió el director de la obra, Carlos Cruz de Castro, saludó al público, se volvió hacia su atril, puso en él un reloj y dejó pasar un minuto antes de volverse al público y saludar de nuevo tres veces; pasado otro minuto llamó al foro a un cornista, con gran ademán le marcó su entrada, el cornista dio una nota breve y a una indicación del director se sentó; el director dejó pasar otro minuto, llamó a un violinista, le pidió su nota, lo hizo sentar; dejó pasar otro minuto, llamó a un baterista, le pidió su nota, lo hizo sentar; dejó pasar otro minuto, llamó a la pianista, la hizo sentar, le pidió su nota; dejó pasar otro minuto, llamó a una chelista, la hizo sentar, le pidió su nota; dejó pasar otro minuto, llamó a la flautista, le pidió su nota, la hizo sentar; dejó pasar otro minuto, con majestuoso gesto pidió a todos sus notas, que naturalmente no formaban ningún acorde, las tocaban una vez fuerte, otra vez suave, una vez fuerte, otra vez suave y se volvió el director a dar las gracias al público y felicitó a la flautista: la obra había terminado.⁵³

La anterior descripción puede ser complementada, atendiendo preferentemente a la parte visual más no a su significado, por el comentario hecho para la prensa mexicana por el crítico Luis Fernández de Castro sobre *Los holas* durante esta misma interpretación:

En el resto del programa, se escucharon: "Los Holas" del español Hidalgo, para conjunto instrumental. Una curiosa sucesión de acordes brevísimos y silencios largos: es una serie de "holas" de salutación entre el director y cada músico que llega, más un visitante imprevisto, todo perfectamente cronometrado.⁵⁴

Se presenta así a *Los holas* como un irónico contraluz de la sinfonía *Los adioses* de Haydn,⁵⁵ haciendo uso de íconos históricos musicales como mensajes codificados susceptibles de un proceso de reflexión. Sobre otros aspectos característicos de *Los holas*, en los que cabe una profunda meditación, se refiere Hidalgo:

LOS HOLAS (MADRID, 1 DE MAYO DE 1966], SON UNA "MÚSICA-ETCÉTERA EN TRES TIEMPOS, PARA UN DIRECTOR Y UN NÚMERO ILIMITADO DE INSTRUMENTISTAS".

MÚSICA, POR QUE EN ELLOS HAY, COMO EN TODA OTRA COSA, MÚSICA.

ETCÉTERA, POR QUE TAMBIÉN EN ELLOS ENCONTRARÁ USTED ALGO MÁS, Y A ESE ALGO MÁS, PRECISAMENTE, LO LLAMO ETCÉTERA.

USÉ ESE TÉRMINO POR PRIMERA VEZ EN MADRID, EN OCASIÓN DE UN ACONTECIMIENTO ZAJ, EL 18 DE MAYO DE 1965, Y EN GENERAL LO DEFINO "DOCUMENTO PÚBLICO", COMO DIRÍAN LOS CHI-NOS (GONG AN) O LOS JAPONESES (KO AN].

HALLARÁ, PUES, MÚSICA EN SENTIDO TRADICIONAL, POR QUE USO LO QUE HABITUALMENTE ENTENDEMOS POR SILENCIO (SÉAME PERMITIDO RECORDAR QUE EL SILENCIO SILENCIO NO EXISTE DENTRO DEL MUNDO FÍSICO DE PERPETUA ACTIVIDAD EN QUE VIVIMOS) Y SONIDOS. SONIDOS PRODUCIDOS POR INSTRUMENTOS TRADICIONALES DE CUALQUIER TIPO, FAMILIA Y ESPECIE. (NÓTESE QUE MUCHOS PERSISTEN EN LLAMAR MÚSICA SÓLO A ESE TIPO DE ACTIVIDAD SONORA).

ACTUALMENTE, SIN EMBARGO, PARA UNOS CUANTOS, CUALQUIER ACTIVIDAD, INCLUSO EL PENSAR O EL NO PENSAR, ES MÚSICA, ACTIVIDAD QUE NECESARIAMENTE PRODUCE MICRO O MACROSONIDOS. ACTIVIDAD EN SENTIDO POSITIVO O NEGATIVO.

SE PODRÍA DECIR TAMBIÉN, QUE PARA ESTOS CUANTOS, TODO LO QUE SUENA ES MÚSICA, Y QUE COMO SIEMPRE TODO SUENA, SIEMPRE TODO ES MÚSICA.

ASÍ, DURANTE LA INTERPRETACIÓN DE LOS HOLAS EN ESTE CONCIERTO, TODO Y TODOS SONAREMOS Y TODO Y TODOS SEREMOS MÚSICA.⁵⁶

Queda así establecida una relación directa con las premisas estéticas planteadas por Cage al reivindicar el valor de “todo es música,” siendo otro claro ejemplo de esta concepción en la obra de Hidalgo su *música intestinal* y *música genital* (Ejemplo 5), y del arte por sustracción potencializando el papel del silencio, de la música como teatro y del *etcétera*.

MÚSICA INTESTINAL
los intestinos nos suelen dar buenos conciertos
madrid, febrero 1966

MÚSICA GENITAL
haciendo el coito, óigalo todo
madrid, febrero 1966

Ejemplo 5. Juan Hidalgo, *Música intestinal* y *Música genital*. Transcripción mecanografiada del manuscrito.

Características

El termino *experimental* puede ser empleado en el caso de *Los holas* si hacemos referencia a la explicación que sobre este término da Cage:

[...] con tal que no se entienda como descripción de un acto que haya de juzgarse después en términos de éxito o fracaso, sino simplemente como descripción de un acto cuya forma de manifestarse desconocemos.⁵⁷

Los holas se aleja del teatro musical europeo, que tiende hacia una continuación de las tradiciones dramático-musicales, acercándose a su vez al teatro musical americano el cual crea sus propias convenciones apoyándose en la experimentación y en la búsqueda de nuevos lenguajes.⁵⁸ El azar, la intuición y la suerte, elementos constitutivos de las manifestaciones artísticas propias de la agrupación ZAJ, se presentan como elementos estructurales de *Los holas*. El silencio, delimitado dentro de un determinado espacio temporal por la actividad organizadora del director, hace del público y su actividad durante la obra parte de ésta. Así el silencio, relacionado con el comentario hecho por el antropólogo Manuel Delgado: “Terrible paradoja, únicamente

puedo explicar aquello que no entiendo, mientras que solo callar podría permitirme expresar lo poco que sé, las escasas cosas auténticas y reales que he tenido la oportunidad de aprender”⁵⁹ y la repetición, como expresión del infinito en relación directa con los *etcétera* como atisbo hacia el infinito, establecen un claro punto de contacto entre *Los holas* y la premisa existencialista: “Si ese sentido me desborda, me supera, no por eso tengo que concluir que me encuentro ante el absurdo o en la hora de mi propia muerte. Se trata más bien de la *experiencia del encuentro de un infinito* (todo aquello que no soy) *y de un finito* (mi espíritu).”⁶⁰

Comparación

Las premisas estilísticas y estéticas presentes en *Los holas* operan a través de toda la obra de Hidalgo desde sus primeras incursiones en la música de vanguardia. Ya temprano, en 1957, Hidalgo reflexiona sobre el valor del espacio en igualdad de condiciones con respecto al tiempo estableciendo claros parámetros espaciales en la producción de los sonidos, independientes entre sí, en *Ukanga*. Al igual que en *Los holas* la distancia e independencia entre los sonidos constituirá un elemento fundamental en el valor dramático de estos dentro de la totalidad de la obra musical. La aparente libertad temporal presente en *Cuarteto 1958* y en *Roma dos pianos* se entiende, como en *Los holas*, como el espacio delimitado por el reloj en el que los sonidos ocurren. La importancia del texto en el establecimiento de los parámetros músico-gestuales, del azar, de la intuición y de la suerte se encuentran presentes tanto en *Los holas* como en *A Letter for David Tudor* (Ejemplo 1), formando además la estructura misma de acciones como *El recorrido japonés* (Ejemplo 3) y los *ambientes* (Ejemplo 4). La reivindicación del “todo es música,” producto del ilusorio silencio, relaciona a *música intestinal* y *música genital* con el papel protagónico pero ignorado del público en la recreación de *Los holas*. En la concepción de *Los holas*, al igual que en *6 minutos para 2 intérpretes y 3 posiciones con contacto corporal* (Ejemplo 2), la ambigüedad, la paradoja y la ironía establecen premisas filosóficas sensibles a la comprensión a partir de mensajes codificados.

Análisis

Aun cuando en apariencia la partitura de *Los holas* difiere considerablemente de la escritura musical tradicional, en ella encontramos las indicaciones que establecen los parámetros de producción sonora. Así se hace posible el análisis musical de la obra basado en materiales musicales como son la forma y los motivos. Debido al valor de la palabra y su relación con lo conceptual como preceptor del resultado audiovisual, se hacen sensibles de análisis como generador fundamental de la obra los aspectos relacionados con el pensamiento. Así estructuraré la observación y el posterior análisis de *Los holas* en tres diferentes niveles, estos, relacionados con los elementos establecidos en el título y subtítulo de la obra. Estos tres niveles, el de pensamiento o filosófico formulado en el título de la obra como "ETC.," el de estructura y forma formulado como "TIEMPOS," y el de los materiales motivicos formulado como "HOLAS" y "MÚSICA," serán abordados de manera decreciente, desde lo general como es el pensamiento hasta lo particular como es el motivo. Para ilustrar cada una de las observaciones y posterior análisis de la obra haré en todos los casos referencia a la partitura numerada (Ejemplo 6).

"ETC.," o nivel de pensamiento o filosófico

Se genera, a nivel conceptual, una tendencia hacia el infinito en oposición a la unidad (líneas 02-04: "PARA UN DIRECTOR Y UN NÚMERO ILIMITADO DE INSTRUMENTISTAS") estableciendo una relación directa con la paradoja dios-hombre: eternidad-momentaneidad propia del pensamiento existencial. Esta tendencia hacia el infinito se verá limitada por la condición humana (líneas 05-08: "LA DURACIÓN TOTAL DE ESTA OBRA SERÁ IGUAL EN MINUTOS AL NÚMERO TOTAL DE EJECUTANTES DISPONIBLES") en contraposición con la unidad distanciada del tiempo representada por el director (línea 08: "DIRECTOR EXCLUIDO") estableciendo otro punto de contacto con el pensamiento existencialista. Ante esta situación el autor propone una actitud de distancia ante el absurdo que significa la posición del instrumentista con respecto al director quien se encuentra por fuera del tiempo (líneas 26-28: [el instrumentista] "CON CALMA EJECUTARÁ, CUANDO EL DIRECTOR LO INDIQUE, LA NOTA MÁS GRAVE DE SU INSTRUMENTO"). La repetición como generadora de estructura en relación con el minimalismo (líneas

22–30: “A UNA SEÑAL CONVENIDA DEL DIRECTOR [...] SALDRÁ UN MÚSICO QUE SE SENTARÁ O COLOCARÁ DELANTE DE SU ATRIL VACÍO [...] ASÍ HASTA QUE TODOS LOS INSTRUMENTISTAS SE ENCUENTREN EN EL PODIUM”; líneas 38–41: “EL DIRECTOR PODRÁ AD LIBITUM REPETIR ESTE ACORDE”), y la estimulación de producción de armónicos (líneas 39–40: “REPETIR ESTE ACORDE SIEMPRE “FORTÍSIMO””) establecen otra relación con la tendencia hacia el infinito.

“TIEMPOS,” o nivel de estructura y forma

El tiempo se presenta como un elemento abierto en su concepción (líneas 05–08: “LA DURACIÓN TOTAL DE ESTA OBRA SERÁ IGUAL EN MINUTOS AL NÚMERO TOTAL DE EJECUTANTES DISPONIBLES”), sin embargo en su realización se limitará, por lo tanto se presentará de manera cerrada, como consecuencia de las decisiones anteriores a la interpretación tomadas por el director (líneas 09–14: “EL DIRECTOR DISTRIBUIRÁ LA DURACIÓN TOTAL DANDO A CADA TIEMPO UNA DURACIÓN PARCIAL ADECUADA Y CONTROLARÁ CRONOMÉTRICAMENTE DURANTE LA EJECUCIÓN ESTAS DURACIONES PARCIALES”) permitiendo la generación de proporción en el establecimiento de la forma. El tiempo general se presenta como elemento estructural en el cual se dan los materiales de la obra, agrupados en tres tiempos particulares, de los cuales las pausas forman parte como límites, (líneas 15–20: “PRIMER TIEMPO [...] “PAUSA;” líneas 21–31: “SEGUNDO TIEMPO [...] PAUSA;” líneas 32–41: “TERCER TIEMPO”). Se establece un crescendo continuo (líneas 12–20: “PRIMER TIEMPO:” director en silencio y en concentración; líneas 21–31: “SEGUNDO TIEMPO:” un sonido a la entrada de cada instrumentista; líneas 32–41: fortísimos ad libitum) a través de la estructura de “TRES TIEMPOS” (Línea 01) de la obra como producto del desarrollo de los materiales cinéticos, no-sonoros y sonoros. Se establece la ambigüedad entre los conceptos de “TIEMPO” como momento y/o como sección.

“HOLAS” y “MÚSICA,” o nivel de materiales motivicos

Motivo 1: “HOLAS” o saludos del director e instrumentistas (línea 16: “SALE EL DIRECTOR, SALUDA”), los cuales dependen de la voluntad del director (líneas 22–25: “A UNA SEÑAL CONVENIDA DEL DIRECTOR [...] SALDRÁ UN MÚSICO QUE SE SENTARÁ O COLOCARÁ DELANTE DE SU ATRIL”). Estos saludos ocurren en el tiempo más no están establecidos por este. Contienen un claro valor teatral, dramático y de reflexión. Generan la macroforma al establecer el inicio y el fin de cada uno de

los "TRES TIEMPOS"⁶¹ así como la forma interna del "PRIMER TIEMPO." Se presenta como un motivo *minimal*, en cuanto a la repetición de un elemento, relacionado con la tendencia hacia el infinito.

Motivo 2: silencio-concentración (líneas 16-19: "SALE EL DIRECTOR [...] Y SE CONCENTRA DURANTE UN CIERTO TIEMPO"), relacionado directamente con las ideas "todo es música" y "Menos es más" conteniendo un claro valor teatral, dramático y de reflexión. Establece la forma y es desarrollado a través de los "TRES TIEMPOS," permutando su valor según los sonidos que lo delimitan. Ya que en el "PRIMER TIEMPO" se da un silencio total, en el "SEGUNDO TIEMPO" el silencio-concentración se encuentra rodeado de sonidos simples y en el "TERCER TIEMPO" se encuentra rodeado de sonidos complejos y en fortísimo, éste adquiere paulatinamente durante la obra un creciente valor dramático.

Motivo 3: sonido-calma (líneas 26-27: "A UNA SEÑAL CONVENIDA DEL DIRECTOR [...] Y CON CALMA EJECUTARÁ, CUANDO EL DIRECTOR LO INDIQUE"), relacionado con actitud existencial ante la paradoja. Sensible a ser desarrollado a través del "SEGUNDO TIEMPO" y "TERCER TIEMPO" acentuando en ellos el valor del silencio-concentración. Se desarrolla como timbre durante el "TERCER TIEMPO" (líneas 33-37: "A UNA SEÑAL DEL DIRECTOR TODOS LOS INSTRUMENTISTAS EJECUTARÁN EN ACORDE Y "FORTÍSIMO" LA NOTA MÁS GRAVE DE SU INSTRUMENTO"), generando acorde rico en armónicos, abierto con relación a su concepción, pero cerrado en cuanto a la limitación que significa la disponibilidad de instrumentos y el sonido más grave de éstos, determinando antes de la interpretación de la obra el acorde resultante.⁶²

Por encima de los anteriores niveles se encuentra el compositor como supremo creador, estableciendo los parámetros de pensamiento, formales y motivicos de los cuales dependerá en su totalidad el actuar y la toma de decisiones del director, y por lo tanto, el de los instrumentistas. Además del valor del "ETC." como invitación a la reflexión producto de una experiencia artística, la actitud irónica característica de Hidalgo se encuentran manifiestas en las notas del manuscrito (línea 54: "EL AUTOR LES INVITA A EXPERIMENTARLO;" líneas 50-55: "SI DIRECTOR E INTÉRPRETES REALIZAN SUS PARTES CONCENTRADOS Y SERIAMENTE * [...] * LÉASE EN BUEN CASTELLANO "SIN CACHONDEOS"").

02 **PARA UN DIRECTOR Y UN NÚ-**
03 **MERO ILIMITADO DE INSTRU-**
04 **MENTISTAS**

05 **LA DURACIÓN TOTAL DE ESTA OBRA**
06 **SERÁ IGUAL EN MINUTOS AL NÚME-**
07 **RO TOTAL DE EJECUTANTES DISPONI-**
08 **BLES DIRECTOR EXCLUIDO**

15 **PRIMER TIEMPO**

16 SALE EL DIRECTOR, SALUDA, SE GI-
17 RA HACIA LOS ATRILES Y SILLAS VA-
18 CIOS Y SE CONCENTRA DURANTE UN
19 CIERTO TIEMPO

20 PAUSA

21 **SEGUNDO TIEMPO**

22 A UNA SEÑAL CONVENIDA DEL DIRECTOR
23 Y SIGUIENDO UN ORDEN PREVIAMENTE ESTABLECIDO SALDRÁ UN MÚSICO QUE SE SENTARÁ O COLOCARÁ DELANTE DE SU ATRIL
24 VACÍO Y CON CALMA EJECUTARÁ, CUANDO EL
25 DIRECTOR SE LO INDIQUE, LA NOTA MÁS GRAVE DE SU INSTRUMENTO.

29 **ASÍ HASTA QUE TODOS LOS INSTRUMEN-**
30 **TISTAS SE ENCUENTREN EN EL PODIUM**

31 **PAUSA**
32 **TERCER TIEMPO**

33 A UNA SEÑAL DEL DIRECTOR TO-
34 DOS LOS INSTRUMENTISTAS EJECU-
35 TARÁN EN ACORDE Y "FORTÍSSIMO"
36 LA NOTA MÁS GRAVE DE SU INSTRU-
37 MENTO
38 EL DIRECTOR PODRÁ AD LIBITUM

- 39 **REPETIR ESTE ACORDE (SIEMPRE**
 40 **"FORTÍSSIMO") CUANTAS VECES CREA**
 41 **CONVENIENTE**
- 42 **NOTA 1**
- 43 **EL AUTOR, A PESAR DE LA ALEATORIE-**
 44 **DAD DE ESTA OBRA Y GRACIAS A UN NO**
 45 **TAN RECIENTE PROCEDIMIENTO COMPOSI-**
 46 **CIONAL DE SU INVENCION, CONTROLA TO-**
 47 **DAS LAS POSIBILIDADES MUSICALES Y**
 48 **EXTRAMUSICALES DE ESE TRABAJO**
- 49 **NOTA 2**
- 50 **SI DIRECTOR E INTÉRPRETES REALI-**
 51 **ZAN SUS PARTES CONCENTRADOS Y**
 52 **SERIAMENTE * LES SORPRENDERÁ EL EFEC-**
 53 **TO ALCANZADO**
- 54 **EL AUTOR LES INVITA A EXPERIMENTARLO**
- 55 *** LÉASE EN BUEN CASTELLANO "SIN CACHONDEOS"**

Ejemplo 6. Juan Hidalgo, *Los holas*. Transcripción mecanografiada de la partitura manuscrito. Partitura numerada para efectos de análisis. Biblioteca Española de Música y Teatro Contemporáneos. Fundación Juan March, 1966.

V. Conclusiones

El valor de la acción, el espacio y el gesto y el papel dramático del sonido en contraposición con el ilusorio silencio⁶³ en la recreación audiovisual de *Los holas* hacen de esta obra un ejemplo de teatro musical mínimo en el que música y dramaturgia se dan de forma simplificada. Lo fundamental de la acción como parte de la obra así como el papel protagónico del público en la interpretación y recreación de ésta relaciona de manera sutil a *Los holas* con manifestaciones artísticas como el *happening* o el *performance*.

Los holas se presenta, hasta la fecha de su composición, como un sutil resumen de todas las ideas estilísticas y estéticas presentes en el arte conceptual y en la producción artística y musical de Hidalgo lo que ubica a esta obra en un lugar preponderante dentro del repertorio de la música conceptual.

Justificado en y a partir de la contextualización, observación, comparación y análisis de *Los holas* estableceré a continuación algunos posibles parámetros que permitirán realizar una correcta recreación audiovisual de la obra: 1. Por la importancia de la acción en la concepción de la obra es indispensable una detallada planificación, por parte del director y de los interpretes, de los parámetros dramáticos y gestuales que serán llevados a cabo durante la interpretación. 2. La función del director consiste en este tipo de música, como señala Cage, "[...]en dar ambas, estructura y forma, de proveer la morfología de la continuidad y la división de la totalidad en partes."⁶⁴ 3. Acentuar el valor de la pausa como espacio para la reflexión y la participación del público a partir del silencio. 4. Exactitud en la intervención de los instrumentistas producto no de la subdivisión del tiempo por parte del director más si por su gesto, como recomienda Cage, representando un reloj humano.⁶⁵ 5. La máxima distancia física posible entre los instrumentistas permitiendo así la independencia e individualización de los sonidos, sobre lo que Cage anota "permite a los sonidos partir de sus propios centros e ínterpenetrarse de una manera que no está limitada por las convenciones de la armonía europea."⁶⁶ 6. Distancia entre director e instrumentistas tanto física como de actitud estimulando así el valor teatral de la obra. 7. Ya que el saludo se presenta como un material motivico importante, acentuar su interpretación. 8. No subestimar el valor de la afinación no obstante la obra presente a las alturas como producto del azar. Una correcta afinación estimulará la resonancia de los armónicos generando una armonía rica en timbres y matices. 9. Minuciosa elección de las entradas de cada instrumentista y de la subdivisión temporal por parte del director ya que este tendrá conocimiento previo sobre la duración y los sonidos que estructurarán a la obra. 10. Potenciar la estructura interna de cada tiempo y el crescendo continuo de toda la obra.

NOTAS

¹ Theodor W. Adorno, *Sobre la música*. (Barcelona: Piados, 2000) 90.

² Juan Hidalgo, *De Juan Hidalgo: 1957-1997*. (Las Palmas de Gran Canaria: Centro Atlántico de Arte Moderno; Ayuntamiento, 1997) 11.

³ *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Dir. Emilio Casares Rodicio. 10 vols. (Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, 1999) vol 6. 289.

⁴ *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana* vol 6, 289.

⁵ Término acuñado por Tomás Marco en su libro *Historia de la música española. Vol. 6: El siglo XX*. Madrid: Alianza Editorial, 1983.

⁶ Hidalgo, "Para Dick Higgins." 30 de marzo de 1966. *Correspondencia ZAJ-Dick Higgins (1966-1973)*. <<http://www.uclm.es/artesonoro/ZAJ/corres.HTM>>.

⁷ Como una prueba de esto cito a *Le Piège de Méduse* (1913), comedia lírica en un acto de Erik Satie, que fue incluida en el *Satie Festival*, festival organizado por Cage en el Black Mountain College en 1948. Tomado de, Nancy Prloff, "The right to be myself, as long as I live! As if I were a sound" 'El derecho de ser yo mismo, mientras esté vivo! Como si yo fuera un sonido.' Postmodernism and the Music of John Cage. *UbuWeb*. <http://www.ubu.com/papers/perloff_nancy.html>.

⁸ Prloff.

⁹ ZAJ, creado por Hidalgo y Marchetti, es un grupo de vanguardia radical y experimental fundamental en el desarrollo del arte conceptual español.

¹⁰ Hidalgo, "Para Dick Higgins." 24 de abril de 1967.

¹¹ Enrico Fubini, *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*. (Madrid: Alianza Editorial, 1998) 470.

¹² Richard Kostelanetz ed., *John Cage*. (Toulouse: Privat, 1987) 195.

¹³ Ver, Cage, John. *4'33"*. New York: Edition Peters, 1960.

¹⁴ Fubini 467.

¹⁵ En la publicación *Die Reihe* no 5 (1959) Cage anota: "I said that since the sounds were just sounds this gave people hearing them the chance to be people, centred within themselves where they actually are, not off artificially in the distance as they are accustomed to be, trying to figure out what is being said by some artist by means of sounds" 'He dicho que, ya que los sonidos eran solo sonidos, esto daba a las personas que los escuchaban la posibilidad de ser personas, centradas consigo mismas donde en realidad están, no artificialmente en la distancia donde están acostumbradas a estar, intentando desifrar que ha sido dicho por un artista por medio de sonidos.' Tomado de, Paul Griffiths, *Modern Music, the Avant Garde since 1945*. (New York: George Braziller Inc., 1981) 124.

¹⁶ Griffiths 125.

¹⁷ Reginald Smith Brindle, *The New Music: The Avant-Garde since 1945*. (London: Oxford University Press, 1975) 146.

¹⁸ Kostelanetz ed., *Writings about John Cage*. (Michigan: The University of Michigan Press, 1993) 261.

¹⁹ José Ma. Faerna García-Bermejo y Adolfo Gómez Cedillo, *Conceptos fundamentales del arte*. (Madrid: Alianza Editorial, 2000) 41.

²⁰ Nikos Stangos, *Conceptos de arte moderno*. (Madrid: Alianza Editorial, 1989) 212.

²¹ Stangos 212.

²² "El *happening* son las representaciones más o menos espontáneas en las que se combinan elementos del teatro y de las artes visuales y a menudo se requiere de la participación del público." Tomado de, García-Bermejo y Gómez Cedillo 41.

²³ "El *performance* son las representaciones similares a los *happenings* pero más programadas y en general sin intervención del público." Tomado de, García-Bermejo y Gómez Cedillo 41.

²⁴ José Antonio Agúndez García, *10 happenings de Wolf Vostell*. (Merida: Editorial Regional de Extremadura, 1999) Introducción.

²⁵ Por "Regimen" me refiero aquí al del General Franco en España durante los años 1939 y 1975.

²⁶ Fernando García de Cortazar y José Manuel González Vesga, *Breve historia de España*. (Madrid: Alianza Editorial, 1999) 615.

²⁷ Hidalgo, "Para Dick Higgins." 12 de marzo de 1967.

²⁸ Hidalgo, "Para Dick Higgins." 24 de abril de 1967.

²⁹ Stangos 215.

³⁰ Hidalgo, *De Juan Hidalgo: 1957-1997*.

³¹ Hidalgo, *De Juan Hidalgo: 1957-1997*.

³² Hidalgo, *De Juan Hidalgo: 1957-1997*.

³³ Hidalgo, "Cuatro tiempos." *Revista de Occidente* no 151. (Diciembre de 1993) 108-111.

³⁴ Pablo Garrido, compositor chileno, era durante los años 1950 el único impulsador de la música dodecafónica en Madrid. Tomado de, *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana* vol 6, 289.

³⁵ Hidalgo, "Cuatro tiempos" 111.

³⁶ Ver, Hidalgo, Juan. *Ukanga*. Madrid: EMEC, 1973.

³⁷ *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana* vol 6, 292.

³⁸ Ver, Hidalgo, Juan. *Cuarteto 1958*. Madrid: EMEC, 1995.

³⁹ Hidalgo, "Para Dick Higgins." 30 de marzo de 1966.

⁴⁰ *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana* vol 6, 290.

⁴¹ Ver, Hidalgo, Juan. *Roma dos pianos*. Madrid: EMEC, 1980.

⁴² Aunque la traducción de JA-U-LA al inglés es Cage, Hidalgo en el catálogo general de su obra *De Juan Hidalgo: 1957-1997* menciona la relación de esta obra con la manipulación de un poema chino y excluye la referencia o la dedicatoria a Cage. Tomado de, Hidalgo, *De Juan Hidalgo: 1957-1997*.

⁴³ Fubini 462.

⁴⁴ *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana* vol 6, 295.

⁴⁵ *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana* vol 6, 293.

⁴⁶ Hidalgo y Marchetti constituían, junto a Ramón Barce quien en 1967 abandona la agrupación incorporándose entonces Esther Ferrer, al grupo ZAJ. Tomás Marco y José Luis Fernández Castillejo también colaboraron en sus actividades. Tomado de, *Enciclopedia Microsoft® Encarta® en línea 2002*. Enciclopedia Microsoft® Encarta®. 1997-2002. <<http://encarta.msn.es>>.

⁴⁷ Hidalgo, *De Juan Hidalgo: 1957-1997*.

⁴⁸ Hidalgo, *De Juan Hidalgo: 1957–1997*.

⁴⁹ Denis Huisman, *El existencialismo*. (Madrid: Acento Editorial, 1999) 89.

⁵⁰ El 21 de noviembre de 1964 se llevó a cabo el primer concierto ZAJ, titulado “concierto de teatro musical,” en el Colegio Mayor Menéndez Pelayo, Madrid. Intervinieron Juan Hidalgo, Walter Marchetti y Ramón Barce. Sin embargo la actividad pública de la agrupación ZAJ comienza el 19 de noviembre de 1964 con el primer traslado ZAJ por calles y plazas de Madrid. Intervinieron Juan Hidalgo, Walter Marchetti y Ramón Barce. Tomado de, *Concierto de teatro musical*. <<http://www.uclm.es/artesonoro>>.

⁵¹ Hidalgo, *De Juan Hidalgo: 1957–1997*.

⁵² Hidalgo, *De Juan Hidalgo: 1957–1997*.

⁵³ Sandi termina esta descripción emitiendo juicios negativos sobre el valor de la obra y la capacidad de Hidalgo como compositor y advirtiendo sobre el peligro que esta música representa para los interpretes en el caso de este concierto, en su mayoría, estudiantes.

⁵⁴ Luis Fernández de Castro: “Música electrónica y teatro musical, en el festival Hispano-Mexicano; Todo un éxito.” 1973.

⁵⁵ “A la numero 45 se le denomina Sinfonía *La despedida*. Según una comodísima historia, Haydn la escribió como alusión indirecta al príncipe Esterházy, en el sentido de que ya era hora de trasladarse nuevamente de su palacio veraniego a la ciudad y dar así a los músicos la oportunidad de volver a ver a sus familias; el presto final se interrumpe y convierte en un adagio en cuyo transcurso un grupo de instrumentos tras otro concluye su parte; los ejecutantes se levantan y abandonan la escena, hasta quedar solo los dos primeros violones que tocan los compases de cierre.” Tomado de, Donald J. Grout y Claude V. Palisca, *Historia de la música occidental*, 2. Nueva edición ampliada. (Alianza Editorial, S.A. Madrid, 2001) 643.

⁵⁶ Notas al programa del concierto del domingo 22 de octubre de 1967 ofrecido por el grupo KOAN de Juventudes Musicales de Madrid, bajo la dirección de Arturo Tamayo, dentro del II Festival de Música de América y España llevado a cabo en Madrid entre el 14 y el 28 de octubre de 1967. tomado de, Hidalgo, *De Juan Hidalgo: 1957–1997*.

⁵⁷ John Cage, *Silence: Lectures and Writings by John Cage*. (Connecticut: Wesleyan University Press, 1967) 12.

⁵⁸ Smith Brindle 152.

⁵⁹ Transcrito por David G. Torres de una conferencia sobre antropología y *performance* en el artículo “La vigencia oculta de la *performance*.” *Revista Lápis* no 132. (1997) 14.

⁶⁰ Huisman 90.

⁶¹ En la partitura impresa, en el lugar de las pausas entre los “SEGUNDO TIEMPO” y “TERCER TIEMPO” (líneas 20 y 31) se lee “DIRECTOR SALUDA Y PAUSA..”

⁶² Este acorde resultante, utilizando como ejemplo la plantilla instrumental de un acostumbrado ensamble de música contemporánea (flauta, oboe, clarinete, fagot, trompa, trompa, trompeta, trombón, piano, dos violines, viola,

violonchelo y contrabajo), aproximadamente sería: A₂, E₂, F₂, Bb₁, B₁, C, E, c, d, e, g, bb, c¹.

⁶³ Un importante ejemplo de música dramática en la que los sonidos, los instrumentos y los instrumentistas ejercen el papel de protagonistas es *Kontakte* de Karlheinz Stockhausen, obra en la que los músicos reaccionan ante lo que oyen a través de los altavoces. Tomado de, Griffiths, *Historia ilustrada de la ópera*. (Barcelona: Paidós, 1998) 336.

⁶⁴ Cage 38.

⁶⁵ Cage 40.

⁶⁶ Cage 39.

BIBLIOGRAFÍA

Adorno, Theodor W. *Sobre la música*. Barcelona: Paidós, 2000.

Agúndez García, José Antonio. *10 happenings de Wolf Vostell*. Mérida: Editorial Regional de Extremadura, 1999.

Cage, John. 4'33". New York: Edition Peters, 1960.

– *Silence: Lectures and Writings by John Cage*. Connecticut: Wesleyan University Press, 1967.

Faerna García-Bermejo, José M. y Adolfo Gómez Cedillo. *Conceptos fundamentales del arte*. Madrid: Alianza Editorial, 2000.

Fubini, Enrico. *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*. Madrid: Alianza Editorial, 1998.

García De Cortázar, Fernando y José Manuel González Vesga. *Breve historia de España*. Madrid: Alianza Editorial, 1999.

Griffiths, Paul. *Historia ilustrada de la ópera*. Barcelona: Paidós, 1998.

– *Modern Music, the Avant Garde since 1945*. New York: George Brazillier Inc., 1981.

Grout, Donald J. y Claude V. Palisca. *Historia de la música occidental*, 2. 2ª ed. Madrid: Alianza Editorial, 2001.

Hidalgo, Juan. *6 minutos para 2 intérpretes y 3 posiciones con contacto corporal*. Manuscrito. 1966.

– *A Letter For David Tudor*. Partitura manuscrito. 1961.

– *Cuarteto 1958*. Madrid: EMEC, 1995.

– "Cuatro tiempos." *Revista de Occidente*. no 151 (Diciembre de 1993): 108–111.

– *De Juan Hidalgo: 1957–1997*. Las Palmas de Gran Canaria: Centro Atlántico de Arte Moderno; Ayuntamiento, 1997.

– *El recorrido japonés*. Manuscrito. 1963.

– *Juan Hidalgo de Juan Hidalgo (1961–1991)*. Valencia: Pre-Textos, 1991.

– *Los horas*. Partitura manuscrito. Biblioteca Española de Música y Teatro Contemporáneos. Fundación Juan March, 1966.

- *Música intestinal y Música genital*. Manuscrito. 1966.
- *Pan, Las margaritas, Una flor y Money*. Manuscrito. 1966.
- *Roma dos pianos*. Madrid: EMEC, 1980.
- *Ukanga*. Madrid: EMEC, 1973.
- Huisman, Denis. *El existencialismo*. Madrid: Acento Editorial, 1999.
- Kostelanetz, Richard, ed. *John Cage*. Toulouse: Privat, 1987.
- *Writings about John Cage*. Michigan: The University of Michigan Press, 1993.
- Marco, Tomás. *Historia de la música española. Vol. 6: El siglo XX*. Madrid: Alianza Editorial, 1983.
- *Historia general de la música. Vol. 4: El siglo XX*. Madrid: Istmo, 1985.
- Perloff, Nancy. "The right to be myself, as long as I live! As if I were a sound." *Postmodernism and the Music of John Cage*. *UbuWeb*. <http://www.ubu.com/papers/perloff_nancy.html>.
- Smith Brindle, Reginald. *The New Music: The Avant-Garde since 1945*. London: Oxford University Press, 1975.
- Stangos, Nikos. *Conceptos de arte moderno*. Madrid: Alianza Editorial, 1989.
- Torres, David G. "La vigencia oculta de la performance." *Revista Lápiz* no 132 (1997): 14–22.
- XXX. "Juan Hidalgo Codorniú." *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Dir. Emilio Casares Rodicio. 10 vols. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, 1999.
- Programas del Ateneo de Madrid. *Conciertos del Aula de Música: "Última Obra"*. Madrid: Aguirre Campano, 1966.
- Concierto de teatro musical*. <<http://www.uclm.es/artesonoro>>.
- Correspondencia Zaj-Dick Higginns (1966-1973)*. <<http://www.uclm.es/artesonoro/ZAJ/corres.HTM>>.

Artículo recibido el 14 de marzo de 2005

Artículo aprobado el 19 de abril de 2005