



La compositora asturiana

María Teresa Prieto (1895-1982):

creación y añoranza en el México del siglo XX

Tania Perón Pérez

La compositora asturiana María Teresa Prieto
(1895-1982): creación y añoranza en el México
del siglo XX

Hispanic Music Series
ERASMUSH Group
University of Oviedo
Spain

Comité editorial

María Encina Cortizo
Ramón Sobrino
Francesc Cortés
Francisco Giménez
José Ignacio Suárez García
Miriam Perandones
Gloria A. Rodríguez Lorenzo

Consejo editorial

María Encina Cortizo
Ramón Sobrino
Emilio Casares
Matilde Olarte
Yvan Nommick
Jean-Marc Chauvel
John Griffiths
Fulvia Morabito
Consuelo Carredano
Rogelio Álvarez Meneses

La compositora asturiana María Teresa Prieto (1895-1982): creación y añoranza en el México del siglo XX

Tania Perón Pérez

Hispanic Music Series, 4



Reconocimiento-No Comercial-Sin Obra Derivada (by-nc-nd): No se permite un uso comercial de la obra original ni la generación de obras derivadas.



Usted es libre de copiar, distribuir y comunicar públicamente la obra, bajo las condiciones siguientes:



Reconocimiento – Debe reconocer los créditos de la obra de la manera especificada por el licenciador:
Tania Perón Pérez (2020) LA COMPOSITORA ASTURIANA MARÍA TERESA PRIETO
(1895-1982): CREACIÓN Y AÑORANZA EN EL MÉXICO DEL SIGLO XX.
Colección Hispanic Music Series,4. Universidad de Oviedo.

La autoría de cualquier artículo o texto utilizado del libro deberá ser reconocida complementariamente.



No comercial – No puede utilizar esta obra para fines comerciales.



Sin obras derivadas – No se puede alterar, transformar o generar una obra derivada a partir de esta obra.

© 2020 Universidad de Oviedo

© La autora

Algunos derechos reservados. Esta obra ha sido editada bajo una licencia Reconocimiento-No comercial-Sin Obra Derivada 4.0 Internacional de Creative Commons.

Se requiere autorización expresa de los titulares de los derechos para cualquier uso no expresamente previsto en dicha licencia. La ausencia de dicha autorización puede ser constitutiva de delito y está sujeta a responsabilidad.

Consulte las condiciones de la licencia en: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/legalcode.es>

Esta publicación ha sido financiada gracias a una beca FPU (2009-2013) de formación predoctoral en la Universidad de Oviedo, y al proyecto de I+D+i desarrollados por el Grupo de Investigación ERASMUSH de la Universidad de Oviedo: “Microhistoria de la música española contemporánea: ciudades, teatros, repertorios, instituciones y músicos”, MICINN-HAR2015-69931-C3-3-P.

Servicio de Publicaciones de la Universidad de Oviedo

Edificio de Servicios - Campus de Humanidades

33011 Oviedo - Asturias

985 10 95 03 / 985 10 59 56

servipub@uniovi.es

www.uniovi.es/publicaciones

I.S.B.N.: 978-84-17445-90-4



ÍNDICE

Prólogo, Emilio Casares.....	11
Preámbulo, María Encina Cortizo y Ramón Sobrino: La utilidad de lo inútil.....	15
Agradecimientos	17
Abreviaturas utilizadas	19
1. UNA VIDA PARA LA MÚSICA: DESCUBRIR LA FIGURA DE LA COMPOSITORA MARÍA TERESA PRIETO (1895-1982).....	21
1.1. La necesidad de un estudio sobre María Teresa.....	21
1.2. Fortuna historiográfica de una mujer compositora	24
1.3. La reconstrucción de una vida: reflexiones preliminares de la autora.....	36
1.4. Tras las huellas de la historia: las fuentes del estudio	38
1.4.1. Fondos españoles	38
1.4.2. Fondos mexicanos.....	39
2. LOS AÑOS INICIALES: ORÍGENES DE UNA VIDA MUSICAL (1895-1936).....	43
2.1. La personalidad de María Teresa	43
2.2. Primeros años e inicio de las lecciones musicales con Saturnino del Fresno en Oviedo (1895-1931)	47
2.3. Continuación de estudios en Madrid: la música modal de Benito García de la Parra (1931-1936).....	56
3. MÉXICO, TIERRA DE ACOGIDA (1936-1941).....	61
3.1. La saga de los Prieto en México	61
3.2. La decisión de partir: María Teresa, camino de México en 1936	64
3.3. El México del exilio: una tierra de esperanza con nuevos horizontes artísticos	67
3.4. El inicio de la nueva vida en casa de su hermano Carlos: refugio de la España exiliada y faro cultural en el México de los años cuarenta	70
3.5. El magisterio de Manuel M. Ponce (1937-1939)	75

3.6. <i>Seis Melodías</i> para voz y piano (1938-1941): buscando un nuevo lenguaje	76
3.6.1. <i>En las palmas de la noche</i> y <i>Donaire</i> (1838)	78
3.6.2. <i>Canción de cuna</i> (1941)	84
3.6.3. <i>Pastoral</i> (s.f.)	87
3.6.4. <i>Cautiva</i> (1940)	89
3.6.5. <i>Alto pinar</i> (1939)	91
3.6.6. Interpretaciones del ciclo completo	92
3.7. <i>Impresión Sinfónica</i> (1940): primera obra para orquesta	93
4. CARLOS CHÁVEZ Y LA CONSOLIDACIÓN DEL LENGUAJE SINFÓNICO (1942-1945)	97
4.1. Sinfonía nº 1: <i>Sinfonía Asturiana</i> (1942-1943)	98
4.2. El poema sinfónico <i>Chichén-Itzá</i> (1944)	105
4.3. Sinfonía nº 2: <i>Sinfonía breve</i> (1945)	110
5. NUEVOS HORIZONTES COMPOSITIVOS (1946-1949)	117
5.1. Darius Milhaud en América	117
5.2. María Teresa, alumna de Milhaud	122
5.3. <i>Variación y Fuga para orquesta</i> (1946): el camino hacia Milhaud	124
5.4. Primera presencia en España	127
5.5. <i>Oda Celeste</i> (1947): un poema sinfónico con pretexto poético	129
5.6. Regreso al intimismo vocal: de las tres canciones a las <i>Odas Celestes</i> (1947-1949) para voz y piano	134
5.6.1. <i>Oda Celeste</i> para voz y piano	136
5.6.2. <i>Cantad, pájaros</i>	137
5.6.3. <i>Mirando las altas cumbres</i>	139
5.6.4. <i>Le colibri</i> y <i>Les peupliers de Kéranroux</i>	141
5.7. <i>Adagio y Fuga</i> (1948)	144
6. INTERMEDIO DE TRANSICIÓN: EL CULTIVO DE LA MODALIDAD (1949-1953)	151
6.1. <i>Sinfonía de la Danza Prima</i> (1949-1951)	152
6.2. <i>Canciones modales</i> (1952-1957)	160
6.2.1. <i>Si ves el ciervo herido</i> y <i>Sonatina</i>	161
6.2.2. <i>De Extremadura a León</i>	166
6.2.3. <i>Esta verde hierba</i>	167
6.2.4. <i>Cristo en la tarde</i>	169
6.2.5. <i>¿Quién dijo acaso...?</i>	171
6.3. Un estreno en su ciudad natal: <i>Oración de quietud</i> (1953)	173
7. HACIA LA MADUREZ COMPOSITIVA (1954-1958)	177
7.1. <i>Suite Sinfónica</i> (1954): el misterio de la <i>Sinfonía Cantabile</i> desvelado	177
7.1.1. Análisis de la <i>Sinfonía Cantabile, Suite Sinfónica nº 1</i> (1954)	182

7.2. Primero concierto monográfico en México (1954) y nuevos estrenos en España	194
7.3. Regreso a la música de cámara: los dos primeros cuartetos (1954-1956).....	198
7.4. <i>El palo verde</i> , suite de ballet (1956): última obra sinfónica de gran formato	201
7.5. Una compositora gana el Premio Samuel Ros (1958): el <i>Cuarteto Modal</i> (1957)	206
8. EL REENCUENTRO CON LA GENERACIÓN DEL 27: RODOLFO HALFFTER Y LA BÚSQUEDA DEL DODECAFONISMO EN LA DÉCADA DE LOS SESENTA	217
8.1. La <i>Sonata Modal</i> (1960) para chelo y orquesta.....	217
8.2. María Teresa, escritora: <i>Pirulín</i> (1962).....	219
8.3. El encuentro con el dodecafonismo: Rodolfo Halffter	222
8.4. Primeras obras seriales: <i>Tema variado y fuga en estilo dodecafónico</i> (1963) y <i>Veinticuatro Variaciones para piano</i> (1964)	222
8.5. <i>Cuadros de la Naturaleza</i> (1965-1967): última obra sinfónica	236
9. SUS ÚLTIMOS AÑOS: INTROSPECCIÓN COMPOSITIVA EN LA MÚSICA DE CÁMARA (1966-1982)	239
9.1. <i>Cuatro Canciones</i> (1966-1967)	239
9.2. <i>Fuga Post-dodecafónica en Fa menor para instrumentos de aliento</i> (1968)	251
9.3. Últimas canciones y último cuarteto de cuerda (1976).....	253
9.3.1. <i>Córdoba, lejana y sola</i> y <i>Camino</i> : dos canciones sobre poemas de Lorca de 1973	254
9.3.2. <i>Caminante corazón</i> (1974)	258
9.3.3. <i>Coral</i> y <i>Cuarteto de cuerda nº 4</i> , en Fa Mayor (1976)	260
9.3.4. <i>Anoche, cuando dormía</i> (1977)	262
10. EL PROCESO PÓSTUMO DE RECUPERACIÓN DE SU OBRA Y SU MEMORIA: DE 1982 AL SIGLO XXI	265
10.1. Años ochenta y noventa: acabando un siglo	266
10.2. Recuperando la memoria de Prieto para el siglo XXI	269
11. CATÁLOGO DE LA OBRA DE MARÍA TERESA PRIETO	281
11.1. Música Instrumental	281
11.1.1. Orquesta sola.....	281
11.1.2. Concertantes orquestales.....	284
11.1.3. Conjunto instrumental.....	286
11.1.3.1. Dos instrumentos.....	286
11.1.3.2. Cuarteto instrumental (cuerda y viento)	286
11.1.4. Instrumento solo: piano	288
11.2. Música vocal.....	291
11.2.1. Voz solista y orquesta	291

11.2.2. Voz y piano	294
11.2.3. Voz y órgano.....	298
11.2.4. Coro <i>a cappella</i>	299
11.3. Listado alfabético de obras.....	300
11.4. Listado cronológico de obras	301
11.5. Discografía de obras de Prieto.....	302
12. EPÍLOGO	303
Selección Bibliográfica	307
Índice onomástico.....	317

PRÓLOGO

He tenido el honor de ser el primer musicólogo que se ocupó de esta desconocida compositora asturiana, a quien conocí en el año 1978. Durante varios meses, en este año y el siguiente, tuve la suerte de compartir muchos momentos con ella. Este fue el origen de mi ensayo sobre la compositora, que no era sino una primera mirada a una creadora que tanto me había impresionado.

Había viajado a México con intención de catalogar el inmenso archivo y biblioteca de ese prócer de la república que fue Adolfo Salazar, el mayor ideólogo musical del momento, y el crítico más importante de nuestra historia. La biblioteca era propiedad del industrial, financiero y humanista de origen asturiano, don Carlos Prieto Fernández de la Llana. La había heredado del propio Salazar, a quien la familia Prieto atendió en los últimos y difíciles años de su vida.

El mismo día en que, acompañado de mi esposa, comenzamos nuestro trabajo, dos días después de nuestra llegada a México, don Carlos nos hizo una visita. Junto a él venía una mujer alta y delgada, de una dignidad natural a pesar de sus más de ochenta años, que nos sonrió con agrado. Era su hermana María Teresa Prieto.

He de confesar que yo, que había iniciado mis estudios sobre los músicos de la Generación del 27, apenas conocía la existencia de aquella compositora. Ignoraba todo sobre ella y, desde luego, que era hermana de quien me había ofrecido aquel inmenso archivo para mis investigaciones. Fue una gran sorpresa.

Desde entonces, pasamos varios meses en la casa de San Ángel Inn, en Altavista, catalogando el legado Salazar y su biblioteca, un paraíso bibliográfico donde no faltaba ningún libro sobre nuestras músicas, que se sumaban a innumerables documentos y un inmenso epistolario, editado recientemente por la doctora Consuelo Carredano, entre Salazar y los grandes músicos, musicólogos, escritores y pensadores del momento.

Uno de los momentos más agradables de aquellos días de investigación, era el de la esperada y diaria visita matutina de María Teresa. La recuerdo bajando por la escalera central de la casa, con una amplia sonrisa y aquellos ojos pícaros con los que se acercaba con una bandejita en la que había dos cafés y unas “galettitas”, como ella decía.

María Teresa, tenía una conversación lúcida y despierta, a pesar de sus años, con agudas observaciones sobre los temas musicales de los que tratábamos y de los que normalmente ella había sido testigo, y, sobre personas, conocidas o amigas suyas. En México estaban varios eximios representantes del 27, los “trasterrados” que dirá José Gaos, como lo era la propia María Teresa. Allí sufrían un exilio forzado los Adolfo Salazar –gran amigo de ella y del resto de la familia–, Rodolfo Halffter, Jesús Bal y Gay, Rosita García Ascot, Baltasar Samper, Gustavo Pittaluga –que también pa-

só por México-, etc. Tengo que reconocer que sus puntos de vista ayudaron de manera sustancial a mis investigaciones.

No es mi intención penetrar en la personalidad de esta compositora, magistralmente estudiada en el libro de Tania Perón Pérez, y con una larga evolución que la lleva desde un primer nacionalismo al dodecafonismo que había introducido en México su amigo Rodolfo Halffter, pero sí señalar que para mí fue una fuente de información de importancia vital, si añadimos su conocimiento y convivencia con los grandes compositores mexicanos que la rodearon y fueron sus amigos. Recordemos que México está viviendo entonces una auténtica edad de oro en su música, con los Manuel M. Ponce, su profesor, o Carlos Chávez, que estrenó varias de sus obras, pero también con los protagonistas del nacionalismo mexicano y de la vanguardia postrevolucionaria de corte indigenista, como Silvestre Revueltas, José Pablo Moncayo o Julián Carrillo, quien, por cierto, vivía enfrente de su casa.

María Teresa llegará a compositora de una manera natural como gran parte de las compositoras de esta generación y la música marcará su futuro. Nació en una familia ovetense que tenía la música como su primera vocación. Recibió enseñanzas de uno de los representantes más destacados del regionalismo musical asturiano, Saturnino del Fresno, lo que la marcó vitalmente. En mucha de la música de María Teresa, está presente la “añoranza” por Asturias de la que ella me hablaba frecuentemente y que, por cierto, define a todos los que hemos denominado “transterrados”, en los que hay una continua presencia de la pérdida sufrida. Sus preguntas sobre Asturias eran frecuentes.

Su llegada a México a los cuarenta años de edad, huyendo de la Guerra Civil española, siendo acogida por su único hermano, le permitió imbuirse aún más de la música. La casa de don Carlos en San Ángel Inn, era un auténtico templo de la música. Licenciado en derecho en la Universidad de Oviedo, financiero e industrial, con múltiples puestos de relevancia social y económica en México, nunca dejó de ser músico. Violinista, actuó como concertino de la orquesta del Teatro Campoamor y dejó escritas algunas canciones. Esta vocación se completó en 1933, año en que se casará con Cécile Jacqué, una francesa que había realizado estudios de violín y de composición en la Schola Cantorum de París bajo la dirección de Vincent d'Indy.

Con sus hijos Carlos, violonchelo, y Juan Luis, violín, formaron un cuarteto de cuerda, en el que Cécile tocaba la viola. Los conciertos con asistencia de amigos y otros músicos que participaban eran sagrados. En esa casa me tocó oír, varios fines de semana de mi estancia mejicana, un concierto de cámara, con aquellos maravillosos Stradivarius, Guarnerius y Amatti, que pertenecían a la colección de la familia.

La casa de San Ángel, donde vive María Teresa, se convierte así en un polo de atracción para cualquier músico importante que llega a México. Por otra parte, don Carlos financió una gran parte de los actividades orquestales de la ciudad mejicana. Por aquella casa pasaron todos los músicos españoles y mexicanos citados, pero también Igor Stravinsky y Darius Milhaud, ambos amigos de la familia, Leonard Bernstein, Jascha Heifetz, el gran director Erich Kleiber, que estrenó su *Sinfonía Cantabile*, etc.

Este libro ha de ser celebrado por la musicología española, asturiana y mexicana. Es cierto que los recientes estudios de género han revaluado la presencia de la mujer en la historia de la música. Se han sucedido estudios sobre María Rodrigo, María de Pablos, Rosa García Ascot, Emiliana de

Zubeldia, Carmen Ibáñez, Etelvina Raga Sema, Elena Romero Barbosa, pero, también lo es, que nuestra compositora es aún poco conocida. En un reciente libro titulado, *Las mujeres de la República*, cierto que, con una función divulgadora, falta María Teresa Prieto.

El magnífico libro *La compositora asturiana María Teresa Prieto (1895-1982): creación y añoranza en el México del siglo XX*, es un modelo de biografía musical, donde el análisis de la música, fundamental en la obra, la peripecia vital de una compositora que tiene que vivir en los convulsos años de la Guerra Civil Española y la II Guerra Mundial, la multiplicidad de personajes trascendentales con los que se encuentra durante su vida, y el complejo entorno social mexicano, se interrelacionan de manera magistral. Esta realidad hace especialmente atractivo y entretenido el texto.

Somos deudores de la obra de María Teresa Prieto. Por ello, en este trabajo existe algo, porque no decirlo, de intento de reparación, de saldar una deuda histórica, felicitamos por ello a la editorial, el Grupo de Investigación ERASMUSH de la Universidad de Oviedo, y su *Hispanic Music Series*. Se ha tardado en escribir el primer libro sobre esta compositora, pero se ha hecho con tal maestría que ha merecido la pena esperar.

Emilio Casares Rodicio
Catedrático de Historia y Ciencias de la Música
Pozuelo de Alarcón (Madrid), junio de 2020

PREÁMBULO

La utilidad de lo inútil

Presentar esta monografía sobre María Teresa Prieto, una de las compositoras españolas más relevantes del siglo XX, supone un acto de especial importancia, un acto de justicia y reivindicación, pues recupera para la memoria de nuestra cultura hispana la figura y la obra de una importante creadora, la compositora asturiana más importante de la historia, haciendo posible que su música pueda ser conocida, interpretada e incorporada a nuestro patrimonio cultural.

En un mundo cada vez más economicista, que, como ya predecía Antonio Machado, tiende necesariamente a confundir valor y precio, dedicar en torno a diez años a estudiar y reconstruir el periplo vital y artístico de una creadora no parece muy rentable, incluso podría llegar a calificarse de inútil. Sin embargo, nunca fue más cierto ese oxímoron que Nuccio Ordine ha convertido en máxima vital: la utilidad de lo inútil. Las humanidades, y la musicología lo es en grado sumo, son el alimento del hombre civilizado, lo que ha constituido nuestra esencia como civilización, nuestro mejor yo.

Tania Perón Pérez así lo entiende, por eso ha dedicado más de una década a desarrollar la investigación seria y rigurosa que María Teresa necesitaba. En 2008 inició sus estudios de doctorado, habiendo sido merecedora de una beca predoctoral durante cuatro años de Formación de Personal Universitario del Programa Estatal de I-D. En 2010, defendió su trabajo de investigación sobre la compositora, y en 2014, su tesis doctoral, bajo nuestra dirección, obteniendo la máxima calificación. Su capacidad de trabajo, así como su determinación, la han llevado a perseguir cualquier rastro de la compositora en España y en América, donde, gracias a la amabilidad de la familia Prieto, pudo trabajar en el archivo familiar, estudiando el legado de María Teresa, que ha ofrecido importantes hallazgos, como la partitura perdida de la *Sinfonía Cantabile*. Esta obra había sido interpretada en Oviedo, en 1982, como homenaje del Festival de Música de Asturias a la creadora asturiana fallecida ese mismo año, pero desde entonces, las fuentes de la obra permanecían perdidas, llegando a hacer dudar, incluso, al maestro José Luis Temes de su existencia cuando en 2008 llevó a cabo la grabación de la obra sinfónica de Prieto en el sello Verso, que lamentablemente, no incluye dicha sinfonía.

El rigor de la autora, que es capaz de reconstruir el periplo vital de la creadora en su contexto, a la vez que comenta las obras que van naciendo de su creatividad en cada momento, ha hecho posible este retrato detallado y cuidadoso de María Teresa, desvelándonos sus primeros cuarenta años de vida en España, así como la entraña fundamental de sus años mexicanos, su otra tierra. Su

relación con maestros como Manuel M. Ponce, Carlos Chávez, Darius Milhaud o Rodolfo Halffter, así como sus múltiples contactos con la pléyade de intelectuales y artistas que recalaban en la casa de los Prieto en San Ángel Inn, revelan unos años dorados que alimentaron la musa de la autora, llevándola a escribir de forma renovada, cultivando diversos lenguajes y formatos como revela su interesante y nutrido catálogo. Perón reconstruye también el contexto californiano al que se traslada la compositora siguiendo los pasos de Darius Milhaud, maestro que orientó su labor musical en la década de los cuarenta.

Los estrenos, las críticas, las relaciones de la compositora tejen la urdimbre vital de la creadora asturmexicana, permitiéndonos aproximarnos a su humanidad de forma poliédrica, y desvelando, por primera vez, su continua e imprescindible presencia en la vida musical mexicana de la segunda mitad del siglo XX. Poco a poco, Prieto va reapareciendo también en España, su otro país, por eso, el estudio nos ofrece también una reconstrucción del proceso de su recuperación a partir de la fecha de su muerte, 1982, y hasta nuestros días, donde sigue siendo fundamental reivindicar su nombre y su obra en nuestro mundo contemporáneo. La autora nos ofrece, además, un catálogo definitivo del corpus compositivo de Prieto.

Este volumen, tercero ya de la colección *Hispanic Music Series* de nuestro Grupo de Investigación ERASMUSH de la Universidad de Oviedo, reivindica, pues, otro de los creadores olvidados de nuestro país, haciendo justicia desde la historia, alimentando la memoria y el patrimonio artístico y cultural. Así, transferimos a la sociedad parte de la investigación aplicada que llevamos a cabo las humanidades en la universidad, esa inútil disciplina que, sin embargo, se revela cada vez más imprescindible para el siglo XXI.

María Encina Cortizo y Ramón Sobrino
Catedráticos de Historia y Ciencias de la Música
Universidad de Oviedo, marzo de 2020

AGRADECIMIENTOS

No me puedo olvidar de cada una de las personas que me han brindado su apoyo y ayuda para llevar a cabo esta investigación. Todas han puesto su granito de arena a través de sus conocimientos, su experiencia y sus vivencias, algunas de ellas evocando directamente a la compositora.

Uno de los pilares fundamentales en este libro son los catedráticos M^a Encina Cortizo Rodríguez y Ramón Sobrino Sánchez, a los que tengo que agradecer su confianza y su respaldo para el desarrollo de este proyecto. Su continuo rigor, dedicación y conocimiento han sabido dar en este duro, pero estimulante camino, un excelente y satisfactorio resultado. Sus sugerencias y orientaciones me han propuesto nuevas rutas de investigación para poder recuperar la figura de María Teresa Prieto. Por todo ello, les quiero transmitir mi más sincera gratitud.

La familia Prieto es sin duda el segundo puntal en este trabajo. En todo momento han apoyado el proyecto y han facilitado el estudio de la figura de su querida tía "Nené", abriendo las puertas de su casa y de sus archivos, para poder ahondar libremente entre todo lo que se conservaba de la compositora. Debo mencionar especialmente a sus sobrinos Isabel Prieto, Carlos y Juan Luis Prieto Jacqué y a su sobrino nieto, el director Carlos Miguel Prieto, por su atención en cada una de las entrevistas formales e informales que mantuvimos.

Mi agradecimiento especial al doctor Rogelio Álvarez Meneses por sus consejos y sugerencias brindadas a lo largo del desarrollo de este libro. Su apoyo sobrepasa el ámbito meramente profesional, no pudiendo olvidar su intensa e incansable ayuda para ubicarme en el entorno musical y social mexicano, totalmente desconocido para mí, haciéndome sentir como en casa.

El maestro José Luis Temes también forma parte importante en estos agradecimientos debido a las conversaciones que mantuvimos sobre la obra y la persona de la autora, que encaminaron los comienzos de este trabajo. Su amabilidad y disposición siempre me ayudaron a llegar más allá en esta investigación.

De mi estancia en la Ciudad de México me llevo gratos recuerdos; quiero agradecer, en primer lugar, a la doctora Consuelo Carredano su ayuda para introducirme en el mundo musical mexicano del siglo XX. Tampoco debo olvidar la maravillosa atención recibida por Mario Lavista, Lázaro Azar, Isolda Acevedo y el maestro Luis Herrera de la Fuente.

También deseo mencionar al catedrático Ángel Medina, quien me facilitó programas de mano de diversos conciertos que incluían obras de María Teresa Prieto de difícil acceso, y a la doctora María Sanhuesa por su impagable ayuda con los documentos antiguos. He tenido la suerte de haberlos conocidos como profesores, y su ayuda en la realización de esta investigación también merece un recuerdo. Igualmente quiero agradecer a la doctora Nuria Barros su ayuda en la traducción de varios poemas en gallego utilizados por nuestra compositora.

No quiero olvidar a mi familia, especialmente a mis padres, a mi hermana, mi cuñado José y a mi sobrina Irene, quienes han estado siempre apoyándome e ilusionándose con cada una de las metas que he logrado y sin cuyo continuo cariño y empuje no hubiera sido capaz de llevar a cabo esta obra. Igualmente, quiero agradecer a mi familia cántabra el aprecio que siempre me ha dado.

Pero sin ninguna duda, el punto de partida, de meta y de ser de este trabajo es el doctor Israel López Estelche. El valor que ha demostrado tener ante las dificultades y adversidades que surgieron en el transcurso del estudio ha sido un soporte imprescindible, ayudándome sin descanso a moldear y dar color a este libro. Sin su apoyo y su cariño nada de esto hubiera sido posible.

Y por supuesto a mi pequeño, Samuel, por ser el motor que me ayuda a continuar mi camino con cada una de sus sonrisas.

Tania Perón Pérez
Doctora en Musicología
Ponferrada, 2020

ABREVIATURAS

A: alto, contralto

APCM: Archivo familiar de los Prieto, en su residencia de Ciudad de México

arp: arpa

B: bajo

cast: castellano

cel: celesta

ci: corno inglés

cl: clarinete

co: coro

cu: cuerda

D: duración

Dir: director

E: estreno

F: fuente primaria

fg: fagot

fl: flauta

fltn: flautín

fran: francés

gall: gallego

Grab: grabación

ing: inglés

INBA: Instituto Nacional de Bellas Artes

IPN: Instituto Politécnico Nacional

lat: latín

LPMT: Legado personal de María Teresa Prieto

Ms.: manuscrito

mz: mezzo-soprano

ob: oboe

órg: órgano
orq: orquesta
OCC: Orquesta Ciudad de Córdoba
ONE: Orquesta Nacional de España
OSUG: Orquesta Sinfónica de la Universidad de Guanajuato
OSM: Orquesta Sinfónica de México
OSPA: Orquesta Sinfónica del Principado de Asturias
OSN y OSNM: Orquesta Sinfónica Nacional de México
OS: Orquesta Sinfónica
p: piano
P: publicación
PBBAA: Palacio de Bellas Artes
perc: percusión
Plan: plantilla
RNE: Radio Nacional de España
RTVE: Radio Televisión Española
S: soprano
sax: saxofón
sol: solista
T: tenor
tim: timbal
tri: triángulo
UNAM: Universidad Nacional Autónoma de México
V: voz
va: viola
vc: violonchelo
vl: violín

1. Una vida para la música: descubrir la figura de la compositora María Teresa Prieto (1895-1982)

“Por las ramas indecisas / iba una doncella que era la vida”.
“Cautiva” de *Primeras Canciones* (1922), Federico García Lorca

1.1. La necesidad de un estudio sobre María Teresa

Este libro es el resultado de la investigación desarrollada en nuestra tesis doctoral¹, que abordó el estudio de la figura y la obra de la compositora asturiana María Teresa Prieto Fernández de la Llana (1895-1982), autora que, a pesar de presentar un catálogo de obras extenso y relevante, había caído en el olvido y carecía de un estudio científico sistemático capaz de recuperar su obra y su memoria en el contexto de su época.

La elección del tema surge, por tanto, de un doble convencimiento sobre el interés de la obra de Prieto y la necesidad de recuperar y dar a conocer su figura, que ha empezado a estar presente en el contexto musical contemporáneo gracias a la grabación de su música orquestal² o camerística³, y a la interpretación de obras de su catálogo en diversos foros, acciones que están logrando así recuperar su memoria⁴.

¹ Perón Pérez, Tania: *La compositora María Teresa Prieto (1896-1982)*. Tesis doctoral inédita. Departamento de Hª del Arte y Musicología. Directores: María Encina Cortizo y Ramón Sobrino. Universidad de Oviedo, 2014. Además de la tesis, en 2010 habíamos presentado el trabajo de investigación de doctorado en el Dpto. de Hª del Arte y Musicología de la U. de Oviedo, titulado *La compositora asturiana María Teresa Prieto (1896-1982)*; y en 2012 habíamos publicado dos artículos, uno en México, “María Teresa Prieto: La compositora olvidada” –*Pauta, cuadernos de teoría y crítica musical*, México D.F., Instituto Nacional de Bellas Artes y CONACULTA, nº 121, Enero-Marzo 2012, vol. 121, pp. 27-46–; y otro en España, “María Teresa Prieto y Carlos Chávez: paradigma de la fructífera relación de México y España a mediados del siglo XX” –*Cuadernos de Música Iberoamericana*, Madrid, ICCMU, 2012, vol. 23, pp. 68-86–.

² *María Teresa Prieto. Obra sinfónica completa*, Carlos Prieto, violonchelo; Orquesta Ciudad de Córdoba; José Luis Temes, director. Sello Verso, 2007.

³ El disco *Cuartetos, cuatro compositoras del siglo XX*, del Cuarteto Diapente –Classic World Sound, Madrid, 2010–, incluye su *Cuarteto modal*. Y el CD titulado *Spanish Cello Sonatas*, por Iagoba Fanlo y Pablo Amorós –IBS Classical, 2017–, incluye su *Adagio y Fuga*. En la actualidad, se están preparando ediciones discográficas de su música vocal.

⁴ Sirvan como otros ejemplos el Congreso Internacional *Mujeres en el Arte*, (Madrid, IX-2007); el *II Festival América España*, Auditorio Nacional (Madrid, VII-2008); los conciertos de la Orquesta Sinfónica del Instituto Politécnico Nacional, en Ciudad de México, dirigidos por G. Díaz Alatríste, en el Día Internacional de la Mujer (10 y 12-III-2011); el concierto de la OS de Mujeres de Madrid, dirigido por Mª Isabel López Calzada (Madrid, 12-IV-2012); o la interpretación de la *Sonata modal*, por la Or-

Nos guía, igualmente, el objetivo de contribuir a configurar una historia de la música española del siglo XX en la que la figura de María Teresa Prieto esté presente como compositora relevante de su generación: la Generación del 27, llamada también en música Generación de la República o de la Edad de Plata. En este grupo se incluyen compositores de la talla de los hermanos Halffter, Rodolfo (1900-1988) y Ernesto (1905-1989), Salvador Bacarisse (1898-1963), Fernando Remacha (1898-1984), Julián Bautista (1901-1961), Jesús Bal y Gay (1905-1993), Rosita García Ascot (1908-2002) o Gustavo Pittaluga (1906-1975), en el grupo de Madrid, y los seis catalanes Roberto Gerhard (1896-1970), Manuel Blancafort (1897-1987), Eduardo Toldrá (1895-1962), Federico Mompou (1893-1987), Baltasar Samper (1888-1966) y Joan Lamote de Grignon (1872-1949).

María Teresa nunca fue gregaria, ni se adscribió voluntariamente a ningún grupo generacional; su espíritu reservado la llevó a buscar su camino en solitario dentro de un mundo eminentemente masculino, con una obra personal que se desarrolla al margen de etiquetas estilísticas. Sin embargo, su poética creativa comparte ciertos elementos propios del mundo musical de la Edad de Plata y su referente generacional, Manuel de Falla (1875-1947), como la utilización de elementos neoclásicos en sus primeras obras, el empleo de la politonalidad, la reinterpretación del nacionalismo, la añoranza de una España lejana y la estrecha relación con la poesía coetánea, propia de esta generación. Prieto que, al igual que muchos de los miembros de dicha generación, sufrió la partida involuntaria y dolorosa de España a causa del estallido de la Guerra Civil, es un claro ejemplo de los denominados españoles “transterrados”, término aplicado especialmente a los exilados en México, cuya vida y obra refleja la intensa relación afectiva existente entre los dos países.

Este trabajo se propone, por tanto, estudiar la obra de María Teresa Prieto dentro de su generación, que se distingue por pretender llevar a cabo una puesta al día de la música española, teniendo como referentes el Neoclasicismo parisino liderado por Igor Stravinsky (1882-1971) y el *Grupo de los seis* –Louis Durey (1888-1979), Francis Poulenc (1899-1963), Georges Auric (1899-1983), Arthur Honegger (1892-1955), Darius Milhaud (1892-1974) y Germaine Tailleferre (1892-1983)–, que aparece también en el Falla del *Concierto para clave y cinco instrumentos* (1926).

Las visitas que realizaron a la Residencia de Estudiantes Darius Milhaud en 1929 y Francis Poulenc en 1930, invitados por la Sociedad de cursos y conferencias de Madrid, fueron consideradas por los jóvenes músicos de entonces “una de las pocas cosas notables de la presente temporada filarmónica”⁵, en palabras de Jesús Bal y Gay, que destaca, además, el descubrimiento para ellos de su *Concierto campestre*, partitura

perfectamente estructurada, lógica desde el primer compás hasta el último, sentida musicalmente, pródiga en recursos siempre artísticos, que reúne todas las condiciones exigibles a una obra maestra. [...] compendio de la trepidante vida que nos rodea, visión de la naturaleza tras cristales urbanos, fuerza y alegría de los instintos, expresiones aristadas, duras y luminosas, y por encima de todo esto, por debajo y por medio de ello, las trompas de caza que dan sus misteriosas llamadas por entre una naturaleza un poco fatigada y sin objeto⁶.

questa Sinfónica del Principado de Asturias, OSPA, en la temporada 2018-2019, dirigida por su titular, R. Milanov, con I. Fanlo como chelo solista; e interpretada de nuevo en el Palacio de Bellas Artes de México D. F., por la Orquesta Sinfónica Nacional, en febrero de 2019, bajo la dirección de Ludwig Carrasco, con Vitali Roumanov, como solista.

⁵ Bal y Gay, Jesús: “Concierto de Francis Poulenc en la Residencia”, *Nueva España*, nº 8, 15-V-1930, en *Revista Residencia*, nº 3, 1997 <http://www.residencia.csic.es/bol/num3/poulenc.htm>

⁶ *Ibidem*.

La mirada del compositor se vuelve al pasado, a las raíces, al folclore, para, a través de ese regreso, avanzar. Así, en España se recupera el estilo de la escritura para clavecín del siglo XVIII, tomando como referencia la figura de Domenico Scarlatti (1685-1757) –junto a otros compositores como Jean Philippe Rameau (1683-1764) o François Couperin (1668-1733), heredados del interés francés coetáneo en favor de la recuperación de la tradición barroca– y la del Padre Antonio Soler (1729-1783) como evolución del italiano. Además, el objetivismo que estéticamente propone el Neoclasicismo se funde con el carácter austero y sobrio de los cantos populares españoles de tradición oral.

En España [Scarlatti] constituyó el centro de las reflexiones sobre el retorno al siglo XVIII, como alternativa al neoclasicismo francés y reivindicación de un neoclasicismo propiamente español. Así, la asociación de Scarlatti al neoclasicismo y a las obras neoclásicas de Falla llevó en muchos casos a enaltecer la austeridad y sobriedad de la música española frente a una supuesta frivolidad del neoclasicismo francés. Scarlatti representó la recuperación historicista y seria de la tradición y la posibilidad de unión neutral entre lo culto y lo popular a través de la sonoridad arcaica, la danza antigua y la influencia de la música popular española⁷.

Estos aires, entre los que prevalece la referencia sonora a Castilla, paraíso artístico revisitado por el arte español ya desde la Generación del 98, con músicos como Felipe Pedrell (1841-1922), tienen en el magisterio directo o indirecto de Manuel de Falla –junto a las interpretaciones de Wanda Landowska (1879-1959) y Joaquín Nin (1879-1949)– la razón principal del surgimiento de lo que Ruth Piquer denomina “neoscarlattismo”⁸.

Pero nuestro estudio, dadas las circunstancias vitales de Prieto, no sólo se limita a España, sino que recoge también el periodo mexicano de nuestra compositora, atendiendo, a la vez a las consecuencias que tuvo para México la llegada de una oleada de exiliados a las costas de Veracruz, a causa de la Guerra Civil española (1936-39). Este hecho provoca en la cultura y en la vida en general un viaje de ida y vuelta, donde integración y aprendizaje mutuos fueron norma. Sorprende que las alineaciones estéticas de la música española y mexicana fueran tan similares, lo que favoreció el intercambio y asimilación de técnicas y estéticas musicales, que se pueden observar perfectamente en nuestra compositora.

En México, María Teresa Prieto tuvo contacto con las principales figuras del entorno cultural de la capital. Convivió con las corrientes del Nacionalismo Mexicano de Manuel M. Ponce (1882-1948) y José Rolón (1876-1945); y las influencias de la vanguardia posrevolucionaria de corte indigenista, modernista y antieuropea –especialmente antigermánica– de Carlos Chávez (1899-1978), Silvestre Revueltas (1899-1940), Candelario Huizar (1883-1970) y Julián Carrillo (1875-1965), entre otros. La compositora asturiana supo extraer consecuencias diferentes para su música de cada uno de ellos.

De la cercanía a sus compañeros españoles generacionales es un reflejo la experimentación y búsqueda de nuevos sistemas para su música. La ampliación de estudios de Prieto con Rodolfo Halffter en México supone la asimilación y adaptación de la técnica dodecafónica, añadiendo, así,

⁷ Piquer Sanclemente, Ruth: “Retornos al XVIII y clavecinismo en las primeras décadas del siglo XX: de Scarlatti a Falla”, *Cuadernos de Música Iberoamericana*, 2014, vol. 27, p. 185.

⁸ Vid. Piquer Sanclemente, Ruth: *El concepto estético de clasicismo moderno en la música española (1915-1939)*. Tesis doctoral, Departamento de Musicología, U. Complutense de Madrid, 2011, p. 388 y ss. <https://eprints.ucm.es/13304/1/T31086.pdf>

su nombre a los de Rodolfo Halffter y Robert Gerhard, dos únicos colegas coetáneos que adoptaron dicha técnica. La escritura serial basada en el desarrollo contrapuntístico es dominada perfectamente por la autora, que encuentra sólo una dificultad expresiva en el sistema: la contradicción entre la técnica serial y el lirismo diatónico que su música requiere⁹. Como manifiesta Emilio Casares, estas contradicciones están también presentes en algunas obras del propio creador del sistema dodecafónico, Arnold Schoenberg (1874-1951), o su discípulo Alban Berg (1885-1935)¹⁰, aunque de forma muy diferente que en Prieto.

El Neoclasicismo como estética básica, la mirada hacia la música antigua, el empleo de la politonalidad, la reinterpretación del Nacionalismo Mexicano, el exilio a causa de la Guerra Civil, la continua añoranza de su tierra, el tratamiento personal de los sistemas compositivos, etc., son características que Prieto comparte con sus compañeros generacionales españoles, mientras que de México toma y adapta el Nacionalismo vanguardista para desarrollar sus ideas. Por eso, su arte musical es una representación perfecta de la convivencia cultural de los dos países, donde todo se une para confirmar una personalidad multiforme, pero unitaria, en la que desaparecen las influencias visibles.

Consideramos, por tanto, que la obra de María Teresa Prieto posee una calidad propia de las mayores figuras españolas de su generación, digna de ser rescatada y dada a conocer dentro de la musicología, siendo integrada en los estudios sobre la Generación de la República y la música mexicana del siglo XX.

1.2. Fortuna historiográfica de una mujer compositora

La figura de María Teresa Prieto ha sido objeto de un notable olvido histórico. Su exilio la había alejado por completo del contexto cultural español, y su muerte vino a añadir la desaparición también de su nombre del panorama musical mexicano donde había desarrollado su carrera como compositora con merecido reconocimiento. El hecho de haber escrito gran parte de su producción en el extranjero y de no haber tenido apenas presencia en España, sumado a la ausencia de estudios sobre su personalidad artística, perpetuaron el olvido durante los años siguientes a su muerte. De hecho, el único trabajo científico de referencia existente hasta el momento de realización de nuestra tesis doctoral era un artículo de 1978 del profesor Casares¹¹ en el que se proponía una primera biografía de la compositora con un catálogo cronológico comentado.

Las referencias localizadas sobre la autora reflejan presencias y ausencias altamente significativas en la historiografía musical y cultural de España y de México. Por ello, las repasaremos a continuación con cierto detalle, considerando que reconstruir esta desmemoria sobre la autora ayudará a comprender mejor las razones del olvido en el que se hallaba sumida su figura y su obra, hoy en proceso de recuperación.

⁹ Rodolfo Halffter también hizo adaptaciones al sistema en busca de las necesidades expresivas, más cercano a la latinización del dodecafonismo atribuido a Luigi Dallapiccola o Stravinsky, que a Schoenberg.

¹⁰ Casares Rodicio, Emilio: "La compositora María Teresa Prieto: del postromanticismo al estructuralismo dodecafónico", *Boletín del Instituto de Estudios Asturianos*, Oviedo, RIDEA, nº 95, 1978, p. 740.

¹¹ *Ibidem*.

El nombre de la compositora aparece por primera vez en uno de los números de *Música. Álbum-Revista Musical* de 1917, que saca a la luz una de sus primeras obras para piano, *Escena de niños*¹². María Teresa contaba entonces con 22 años.

Diez años más tarde, en 1927, María Teresa aparece como dedicataria de la publicación de la conferencia “La moderna escuela musical española”, que su hermano Carlos Prieto, asentado ya en México, había impartido el 17 de septiembre de 1926, en la Escuela Nacional Preparatoria, dentro de la serie denominada “La España Actual” organizada por el Grupo Ariel¹³. El pequeño de los hermanos Prieto exponía en ella la realidad musical de la España contemporánea en el panorama musical europeo, recogiendo las principales figuras nacionales como Pedrell, Albéniz, Falla, Turina, Granados, Halffter, etc.

Habrá que esperar a 1947 para encontrar por primera vez el nombre de María Teresa recogida en una monografía dedicada a *Música y Músicos de Latinoamérica*, del también exiliado español Otto Mayer-Serra (1904-1968). En esta obra se comenta su producción musical, incluyéndose, además, una imagen de la compositora asturiana¹⁴.

Adolfo Salazar (1890-1958) tuvo una estrecha relación con la familia Prieto desde su llegada a México tras el estallido de la Guerra Civil¹⁵. En su libro sobre *La música de España. La música en la cultura española*, publicado en 1953, Salazar cita a Prieto como parte del grupo de compositores de música española asentados en México junto a Rodolfo Halffter, Baltasar Samper, Gustavo Pittaluga, Rosita García Ascot y Jesús Bal y Gay¹⁶. Pero a pesar de la cercanía de ambos personajes, y de su convivencia durante los últimos años de Salazar –los dos vivían en la misma casa–, apenas hay referencia a la compositora en el resto de sus escritos.

En su epistolario, publicado por la doctora Carredano, el nombre de M^a Teresa Prieto aparece sólo dos veces, resultado lógico si tenemos en cuenta la proximidad física de ambos. La primera es una referencia en una carta enviada desde México a Ernesto Halffter, el 7 de agosto de 1939, donde Salazar relata al compositor su amistad con Carlos Prieto, refiriendo, además, la asistencia de su hermana al curso que imparte¹⁷. Y la segunda es una postal enviada por la compositora a Salazar desde Roma para felicitarle las navidades de 1951¹⁸.

¹² *Escena de niños*, piano solo. Revista *Música*, Año I, vol. 19, 1-X-1917. La revista sólo incluye la partitura, sin añadir ninguna referencia a la compositora ovetense.

¹³ Prieto, Carlos: “La moderna escuela musical española”, *Conferencias del Grupo Ariel*, México D.F., Departamento de Extensión Universitaria de México, 1927.

¹⁴ Mayer-Serra, Otto: *Música y músicos de Latinoamérica*, México D.F., Ed. Atlante, 1947, Vol. 5, pp. 794-795.

¹⁵ De hecho, vivió los últimos años de su vida en la casa de Carlos Prieto (1898-1991), dejándoles, en agradecimiento, todo su archivo.

¹⁶ Salazar, Adolfo: *La música de España. La música en la Cultura Española*. México D.F. y Buenos Aires, Espasa-Calpe argentina, S.A., 1953, p. 288. En su obra *La música contemporánea en España*, publicada en Madrid por la editorial La Nave, en 1930, Salazar no puede recoger todavía a Prieto, ya que la primera obra relevante de ésta, sus *Seis melodías*, es de 1938.

¹⁷ “Me hice muy amigo de Carlos Prieto (cuya hermana va a mi curso)”. Carta nº 330, *Adolfo Salazar, Epistolario (1912-1958)*. Madrid, Fundación Scherzo, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, INAEM, 2008, p. 431. Se refiere Salazar a unas conferencias semanales –martes y viernes– que impartía en Ciudad de México sobre historia de la música, con ejemplos, cantos y discos, que, según relata en la misma epístola a Ernesto, le suponen un trabajo abrumador y que tienen cada vez más público, circunstancia que obliga a trasladarlas a la Universidad Nacional.

¹⁸ Tarjeta postal manuscrita de María Teresa Prieto. Autógrafo: Ricordo di Richard Wagner/Ravello. La postal no es sino un *souvenir* turístico que recuerda la estancia de Wagner en Ravello (Italia), en 1880. Carta nº 658, *Adolfo Salazar, Epistolario (1912-1958)*..., p. 803. Esta información nos ayuda en la reconstrucción de su biografía, pero no aporta nada sobre la relación con el musicólogo español.

Tampoco la correspondencia de Carlos Chávez, reunida y publicada por Gloria Carmona, recoge ninguna carta de María Teresa por la misma razón de proximidad física de ambos músicos que hacía innecesario este tipo de comunicación. Sí aparece citada en una misiva de octubre de 1951, remitida a Chávez por Armando Echevarría¹⁹, en la que éste habla sobre el que será el repertorio de la OSNM en la temporada de 1952, afirmando que no se podría incorporar ninguna obra de Prieto debido a su viaje a Europa en esa temporada²⁰. Carmona también ha recogido en dos volúmenes todos los *Escritos periodísticos* de Carlos Chávez. En la cronología de la actividad profesional de Chávez entre 1940 y 1949 en relación con la OSM que incluye el segundo volumen de dicha recopilación, comprobamos la frecuente presencia de la compositora asturiana como autora de algunas de las obras estrenadas por dicha orquesta, bajo la dirección de Chávez²¹. En el monográfico *Trece panoramas en torno a Carlos Chávez*, realizado por Robert Parker, hemos localizado una foto fechada en 1951, en el salón de la casa de Carlos Prieto en Ciudad de México, en la que aparece María Teresa junto a Rodolfo Halffter, Carlos Chávez y otros amigos de la familia. Este documento iconográfico que incorporamos a nuestro estudio²², da fe del espacio cultural de libre intercambio de ideas que era el hogar de Carlos Prieto. Jesús Bal y Gay recuerda en su libro *La dulzura de vivir*²³ lo bien acogidos que se sentían los exiliados en esa casa y las reuniones que realizaban en ella, como los domingos de conciertos, donde los intérpretes eran los miembros de la familia, y siempre María Teresa componía²⁴.

En la historiografía musical española de mediados del siglo XX es altamente elocuente la ausencia del nombre de Prieto. El crítico musical Antonio Fernández-Cid (1906-1995), en su *Panorama de la música en España* publicado en 1949²⁵, no hace referencia a la figura de Prieto, quizá por su condición de transterrada. Ya en 1953, José Subirá (1882-1980) en su *Historia de la Música Española e Hispanoamericana*²⁶, una obra con un planteamiento más científico, dedica un epígrafe a los músicos contemporáneos de Asturias y Galicia, aunque parece referirse sólo a los presentes físicamente en el suelo español, por lo que tampoco encontramos su nombre. Cuatro años más tarde, el padre Federico Sopena (1917-1991), en su *Historia de la Música Española Contemporánea*²⁷ dedica un capítulo a lo que él denomina la “Generación del 31”, pero tampoco incluye en ella a María Teresa Prieto.

Ya en 1963, en *Lieder y canciones de España*²⁸, Fernández-Cid recoge el nombre de María Teresa como uno de los autores que han cultivado el género cancionístico:

¹⁹ Procedente de Cuba, fue archivero de la OSN y asistente de Chávez en los años en los que el compositor y director mexicano fue su director.

²⁰ Carmona, Gloria: *Epistolario selecto de Carlos Chávez*, México D.F., Fondo de Cultura Económica, 1989, p. 608.

²¹ Chávez, Carlos: *Escritos periodísticos (1940-1949)*, G. Carmona (ed.), México D.F., El Colegio Nacional, 2000, Tomo II.

²² Nos referimos a la imagen 6.1. del Capítulo 6. Parker, Robert L.: *Trece panoramas en torno a Carlos Chávez*, México D.F., Dirección General de Publicaciones del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2009, p. 284.

²³ Bal y Gay, Jesús: “La dulzura de vivir”, *Tientos y silencios* (1905-1993), Santiago de Compostela, Revista de Galicia, 1967, pp. 367.

²⁴ Jesús Bal y Gay. *Tientos y silencios* (1905-1993), Villanueva, Carlos (ed.). Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, Universidad de Santiago de Compostela, SECC, 2005, p. 391.

²⁵ Fernández-Cid, Antonio: *Panorama de la música en España*, Madrid, Dossat, 1949.

²⁶ Subirá, José: *Historia de la música española e hispanoamericana*, Barcelona, Ed. Labor, 1953.

²⁷ Sopena, Federico: *Historia de la música española contemporánea*, Madrid, Rialp, 1957.

²⁸ Fernández-Cid, Antonio: *Lieder y canciones de España. Pequeña historia contemporánea de la música nacional*, Madrid, Editora Nacional, 1963.

Entre las canciones originales de María Teresa Prieto, que reside en Méjico desde hace largo tiempo y que mantiene allí su culto por la música –la figura goza de un sólido prestigio en aquel ambiente– y por la Patria chica, destacan *Donaire*, que en el teclado apunta el sabor popular que se renueva siempre, a fin de conferir variedad a la narración que responde a los versos de Ricardo Alcázar; una *Canción de cuna* de melancólico acento, y *Mirando a las altas cumbres*, del ciclo de *Odas Celestes*, por su *tempo deciso* y el interés del ropaje pianístico²⁹.

Esta obra contiene un apéndice final donde, además del catálogo de canciones de cada compositor, se añade una breve ficha biográfica. La de María Teresa afirma:

Estudió el piano en la Academia de Bellas Artes de dicha ciudad [Oviedo], con don Saturnino del Fresno. Ya en Madrid, la armonía contrapuntística, con Benito García de la Parra. En Méjico, a donde se trasladó en 1936, realizó estudios de composición con el maestro Manuel Ponce, y de orquestación con Carlos Chávez, aparte de seguir dos cursos consecutivos en Mills College (California), con Darius Milhaud. Ha estrenado cinco sinfonías y varios poemas sinfónicos. Tiene también tres cuartetos, uno de ellos, *el Modal*, Premio Samuel Ros en 1958, y una suite, su más reciente obra, estrenada en 1961 por el maestro Herrera de la Fuente, con la Orquesta Sinfónica Nacional de México³⁰.

Ya en la década de los setenta, cuando la popularidad de Prieto va tomando forma, el mismo Fernández-Cid, en su trabajo dedicado a *La música española en el siglo XX*, incluye ya a la compositora asturiana dentro del grupo de músicos del norte de España pertenecientes a la primera mitad del siglo XX³¹.

El compositor Tomas Marco en su *Historia de la música española. Siglo XX*³², proyecto ya de la España democrática, en la década de los ochenta, sitúa la figura de Prieto dentro del grupo de los “Independientes”, compositores que surgen después de la Guerra, más exactamente con el nacionalismo casticista y la restauración formal conservadora. Marco maneja la misma fecha de nacimiento que Fernández-Cid, 1908, y no la real de 1895 –error que mantenía la propia compositora–, circunstancia que hace tambalear su ubicación generacional. Sin embargo, y dada su brillante intuición, Marco destaca en ella características propias de su generación cronológica real:

Aunque prefiere la composición modal, cercana a la de muchos autores del 27, y no desdeñará un nacionalismo más cercano a Falla que a los casticistas, también llegará hasta el dodecafonismo y su obra es en general inquieta y buscadora de nuevas formulaciones en cada composición³³.

Prieto encaja muy bien, por tanto, en esa etiqueta de creador independiente que le otorga Marco, fuera de cualquier adscripción estilística o gregaria, como parece apoyar un estudio reciente-

²⁹ *Ibidem*, pp. 147-148.

³⁰ Fernández-Cid, Antonio: *Lieder y Canciones de España*, Madrid, Editora Nacional, 1963, p. 422. El autor, que tenía una relación de amistad con toda la familia Prieto, es, incluso, dedicatario de dos de las *Cuatro canciones* que María Teresa Prieto escribió entre 1966-1967, la *Canzón da noite do afiador* -con texto de Augusto Casas (1906-1973)- y la *Cantiga*, escrita sobre un poema del escritor Álvaro Cunqueiro (1911-1981), ambas escritas sobre textos gallegos como homenaje al origen de Fernández-Cid.

³¹ El autor incurre en el error de situar su nacimiento en 1908. Fernández-Cid, Antonio: *La música en España en el siglo XX*, Madrid, Fundación Juan March, 1973, pp.172-173.

³² Marco, Tomás: *Historia de la música española, 6. Siglo XX*, Madrid, Alianza, 1983.

³³ *Ibidem*, p. 200.

mente publicado sobre el Grupo de los ocho o Grupo de Madrid³⁴, realizado por María Palacios, que excluye la figura de la astur-mexicana de este posible grupo de adscripción tanto por cronología generacional como por sensibilidad artística. El estudio de Aurelio Viribay publicado en 2014, sobre el género cancionístico de dicho grupo madrileño³⁵, tampoco contempla la inclusión de la obra de Prieto en este grupo compositivo, quizá por una doble causa: Prieto vivió su arte en soledad y lejos de España.

En 1986, el Ministerio de Cultura publica el catálogo de la primera exposición que se dedica en nuestro país a la música en la Generación del 27, obra de Emilio Casares, comisario de dicha exposición. En él encontramos ya presente a María Teresa en dos textos distintos: el artículo del mismo Casares, titulado “Música y músicos de la Generación del 27”, donde sí se considera a la compositora asturiana como parte de dicha Generación objeto de estudio, pero fuera de asignaciones a grupos concretos –ni el madrileño Grupo de los ocho, ni el grupo catalán de los seis–.

Es en torno a estos dos grupos donde se opera básicamente, pero a ellos habría que añadir un núcleo de compositores mucho más amplio, pertenecientes desde el punto de vista de la ciencia u ordenación generacional a este grupo, pero que no toman una parte tan activa, ni mucho menos son comprensibles o explicados desde los parámetros antes citados: Moreno Gans [1897-1976], Sorozábal [1897-1988], Victorino Echevarría [1898-1965], Dúo Vital [1901-1964], Rodrigo [1901-1999], Rodríguez Albert [1902-1979], Fernández Blanco [1902-1993], Antonio José [1902-1926], Jesús Arámbarrri [1902-1960], García Leoz [1904-1953], Jesús Bal y Gay, Ricardo Olmos [1905-1986], Muñoz Molleda [1905-1988], Gombau [1906-1971], Joaquín Homs [1906-2003], Joaquín Nin, María Teresa Prieto, Sainz de la Maza [1896-1981], Cassadó [1897-1966], Martínez Torner [1888-1955], M. M. Chumillas [1902-1986], etc.³⁶

Y el texto de Enrique Franco dedicado a las “Generaciones Musicales Españolas”³⁷, que propone una clasificación generacional de los nombres más representativos desde la generación de 1871 a la de 1961. Aquí vuelve a aparecer nuestra compositora como parte de la Generación del 27 por haber nacido entre 1894 y 1908, según acota Franco, a pesar de que siga situando el nacimiento de María Teresa en el año incorrecto de 1908.

En el mismo año 1986, el compositor Ramón Barce escribe un artículo en la revista *Ritmo* sobre la figura de Prieto, en el que además de una breve reseña biográfica, incluye un breve catálogo de la compositora. El texto incluye una fotografía de 1954 en la que, junto a ella se encuentran, entre otros, el director Erich Kleiber³⁸. No es la primera vez que la compositora aparecía en esta revista, pues ya en 1959, Fernando L. Lerdo de Tejada había comentado el concierto del Premio Samuel Ros con el que Prieto había sido galardonada³⁹.

En 1990, Juan Vicente Melo, en *Notas sin música*, incluye a la compositora en el grupo de compositores vinculada a la Asociación Musical Manuel M. Ponce⁴⁰, institución creada inicialmente pa-

³⁴ Palacios, María: *La renovación musical en Madrid durante la dictadura de Primo de Rivera: el grupo de los ocho*, Madrid, SEdeM, 2008.

³⁵ Viribay, Aurelio: *La canción de concierto en el Grupo de los ocho de Madrid*, Madrid, Doble J, 2014.

³⁶ Casares, Emilio (Ed.): *La música en la Generación del 27. Homenaje a Lorca*, Madrid, Ministerio de Cultura, INAEM, 1986, p. 21.

³⁷ Franco, Enrique: “Generaciones musicales”, *La música en la Generación del 27...*, pp. 35-36.

³⁸ Barce, Ramón: “María Teresa Prieto, vida y obra”, *Revista Ritmo*, Madrid, 1986, nº 569, p. 97.

³⁹ Lerdo de Tejada, Fernando L.: “Sociedades de Conciertos de Música”, *Revista Ritmo*, Madrid, 1959, nº 300, p. 11.

⁴⁰ Melo, Juan Vicente: *Notas sin música*, México, D.F., Fondo de Cultura Económica, 1990, p. 160. La Asociación Musical Manuel M. Ponce se crea en 1948, tras la muerte del compositor, y mantiene una actividad ininterrumpida desde 1950, con la

ra mantener viva la obra de Ponce, aunque posteriormente el nombre del maestro adquirió dignidad simbólica dejando espacio a otros músicos menos conocidos.

Sin abandonar México, el compositor español también transterrado, Simón Tapia Colman (1906-1993), en su libro *Música y músicos en México*, publicado en 1992, verdadero catálogo de compositores, intérpretes, agrupaciones e instituciones de enseñanza musical del país azteca, recoge a María Teresa Prieto en el bloque seis, dedicado a la música creada por mujeres⁴¹.

Prieto aparece también en una de las primeras historias de la música con una mirada femenina, la obra de Karin Pendle, *Women & music: a history*⁴². Este texto recoge información sobre la compositora, comentando la progresión compositiva de su obra sinfónica y la influencia en ella del ambiente cultural que se disfrutaba en la casa familiar de su hermano Carlos, verdadera casa de acogida de muchos artistas españoles exiliados. Su nombre aparece también en *La música con faldas, compositoras de todos los tiempos*, del periodista Fernando Díez de Urdanivia (1897-1966)⁴³, trabajo que hace un recorrido por todas las compositoras mexicanas.

Muchos de los artistas españoles asentados en México publicaron allí sus obras en una editorial fundada por ellos –Rodolfo Halffter, Adolfo Salazar, Jesús Bal y Gay–, con la ayuda de algunos colegas mexicanos, como Carlos Chávez, Blas Galindo, José Pablo Moncayo o Luis Sandi. En el catálogo de las obras editadas por estas Ediciones Mexicanas de Música, realizado por Consuelo Carredano, hemos encontrado también datos de las publicaciones de la compositora⁴⁴.

La compositora está muy presente en las obras que recogen la historia musical de México en los años centrales el siglo XX, pero no sólo aparece en ese contexto. Salvador Novo en su obra titulada *La vida en México en el periodo presidencial de Manuel Ávila Camacho* relata su vida entre 1940 y 1946 y la compositora sale a palestra cuando Novo cuenta la recomendación que Carlos Chávez le había hecho del primer “Concierto de los Lunes” en el que el programa estaba formado por obras de Poulenc, Chávez, Bal y Gay, Falla y María Teresa Prieto⁴⁵.

En la década de los noventa, María Teresa comienza a tener cierta presencia en la vida musical asturiana. La musicóloga asturiana Fidela Uría Libano firma las notas al programa del concierto número 10 del ciclo *Cambio de tercio: Música española para cuarteto de cuerda*, titulado “Asturias y la música de cámara”, que incluía una obra de cámara de Prieto⁴⁶. El texto recoge la biografía de la compositora, pero no aporta ningún dato nuevo, ni analiza la partitura. Esta misma autora concluye el mismo año 1995, su tesis doctoral en la Universidad de Oviedo sobre la *Música asturiana entre 1860-1934*, trabajo posteriormente publicado en forma de monografía⁴⁷. Esta obra, que incluye interesantes reseñas sobre figuras activas en la etapa de formación de la compositora, no re-

sala Manuel M. Ponce del Palacio de Bellas Artes, teniendo como estandarte la promoción de la música de Ponce y autores mexicanos.

⁴¹ Tapia Colman, Simón: *Música y músicos en México*, México D.F., Panorama Editorial, 1992, pp. 92-93.

⁴² Pendle, Karin: *Women & music: a history*, Bloomington, Indiana (USA), Indiana University Press, 1991, p. 249.

⁴³ Díez de Urdanivia, F.: *La música con faldas, compositoras de todos los tiempos*, México D.F., Biblioteca Música Mínima, 2010.

⁴⁴ Carredano, Consuelo: *Ediciones Mexicanas de Música. Historia y catálogo*, México D.F.- CENIDIM, 1994.

⁴⁵ Novo, Salvador: *La vida en México en el periodo presidencial de Manuel Ávila Camacho*, México D.F., CONACULTA, 1994, Tomo II, p. 501.

⁴⁶ Oviedo, Obra Social y Cultura de Caja de Asturias, 1995, pp. 231-246.

⁴⁷ Uría, Fidela: *Música asturiana entre 1860-1934*, Oviedo, Principado de Asturias, Consejería de Cultura, “Premio Juan Uría Ríu 1995”, 1997.

coge información directa sobre ella, en la estela de los trabajos previos sobre figuras asturianas, como el del Constantino Suárez de 1957⁴⁸, o el de Silverio Cañada⁴⁹, ya de 1981.

Hay pocos textos dedicados a los integrantes de la Generación del 27 de forma individualizada. Entre los publicados, destaca *Ernesto Halffter (1905-1989), Música en dos tiempos*⁵⁰, publicado en 1997. No hay referencia en esta obra a María Teresa, dada la escasa relación entre ella y Ernesto. Éste vivía en Europa, a diferencia de su hermano Rodolfo, que había optado por instalarse en México de forma definitiva, con quien Prieto tuvo relación. Lamentablemente, en el trabajo que Antonio Alcaraz dedica al hermano mayor de los Halffter, Rodolfo, tampoco encontramos mención a la compositora⁵¹. Tampoco aparece María Teresa en el artículo que Víctor Sánchez dedicó a la figura de Juan José Mantecón⁵².

El violonchelista Carlos Prieto, sobrino de la compositora, ha escrito numerosos libros en los que relata sus experiencias de cada uno de sus viajes y de los sitios que ha conocido a lo largo de su trayectoria profesional como músico. En alguno de estos libros recuerda a su tía desde un punto de vista profesional y hace referencia, sobre todo, a sus obras de mayor trascendencia y a las que compuso para violonchelo, algunas dedicadas a su sobrino:

En 1948 compuso un *Adagio y fuga para violonchelo y orquesta*, "dedicada a mi sobrino Carlos Prieto Jacqué" [...] También compuso una *Sonata para violonchelo y orquesta*, la cual, como es el caso del *Adagio y fuga*, existe también en reducción para piano, realizado por la propia compositora⁵³.

Prieto aparece también en los recuerdos del violinista Higinio Ruvalcaba (1905-1976), sobre todo en los años en que formaba parte como violín segundo del Cuarteto Lener⁵⁴. Esta formación estrenó e interpretó en numerosas ocasiones música de cámara de Prieto, por ello, la figura de la compositora está muy presente en los programas aportados y las críticas que se recogen de esos conciertos⁵⁵.

La figura de la compositora también se asoma en la *Introducción a la música mexicana del siglo XX*, de Dan Malmström, obra publicada en 1998, que relata el refugio en México de músicos y artistas europeos a causa de la Guerra Civil Española (1936-39) y la Segunda Guerra Mundial (1939-1945)⁵⁶.

⁴⁸ Suárez, Constantino: *Escritores y artistas asturianos, Índice bibliográfico*, Oviedo, 1957. En el Tomo VI, pp. 296-298, sí aparece Carlos Prieto.

⁴⁹ Cañada, Silverio (ed.): *Gran Enciclopedia Asturiana*, Gijón, Gran Enciclopedia Asturiana, 1981.

⁵⁰ Acker, Yolanda y Suárez-Pajares, Javier (eds.): *Ernesto Halffter (1905-1989), Música en dos tiempos*, Fundación Archivo Manuel de Falla y Residencia de Estudiantes de Madrid, 1997.

⁵¹ Alcaraz, Antonio: *La música de Rodolfo Halffter*, México, Dirección General de Difusión UNAM, 1977.

⁵² Sánchez, Víctor: "Juan José Mantecón. Crítico y compositor de la Generación del 27", *Cuadernos de Música Iberoamericana*, Madrid, ICCMU, vol. 4, 1997, pp. 63-64.

⁵³ Prieto, Carlos: *Las aventuras de un violonchelo: historias y memorias*, México, D.F., Fondo de Cultura Económica: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1998, p. 162.

⁵⁴ Fundado en 1918 por Jenő Lehner, el Cuarteto Lener fue uno de los grandes cuartetos de cuerda de la primera mitad del siglo XX. Sus versiones de los cuartetos de Beethoven (1770-1827), grabados en 1927 por Columbia en conmemoración del centenario de su muerte, quedaron como canónicas. Su llegada a México sirvió para la creación de una escuela importante de músicos de cuerda, especialmente de violonchelo, a través de Imre Hartman (1895-1978).

⁵⁵ Vid. Ruvalcaba, Eusebio: *Higinio Ruvalcaba, violinista. Una aproximación*, México D.F., CONACULTA, 2003.

⁵⁶ Malmström, Dan: *Introducción a la música mexicana del siglo XX*, México, D.F., Fondo de Cultura Económica, 1998.

Los estudios de género han servido en los últimos años para incorporar a María Teresa junto a la nómina del resto de compositoras olvidadas. Una pionera en estos trabajos, Esperanza Pulido, en su obra del año 1958, *La mujer mexicana en la música*⁵⁷, recupera, entre otras figuras, a Emiliana de Zubeldía, Rosita García Ascot y María Teresa Prieto, como elementos fundamentales de la música mexicana de la edad contemporánea. Estas tres creadoras españolas transterradas son recogidas también en las *Mujeres en la creación musical de México* de Clara Meierovich⁵⁸. En una línea más beligerante, Piñero Gil en su artículo dedicado a las “Compositoras Iberoamericanas”⁵⁹ destaca el caso de María Teresa Prieto y el de todas las compositoras que tienen que abandonar sus países de origen e instalarse en un nuevo país de acogida, donde dejan una huella importante.

En la revista electrónica mexicana *Caminos hacia la equidad*, Cecilia González López escribe un artículo –“La mujer en la música”–, donde denuncia que el género ha actuado como barrera laboral para el arte femenino. Ante este problema, explica cómo en México se crearon orquestas y asociaciones formadas por mujeres, como el Colectivo de Mujeres en la Música, A.C., con el fin de rescatar del olvido la producción musical femenina. Entre ellas encontramos a:

significativas compositoras e intérpretes, por ejemplo: Guadalupe Olmedo [1853-1889] [...], María Granillo [1962], Leticia Armijo [1961], Lucía Álvarez [1948], María Teresa Rodríguez [1923-2013], Graciela Agudelo [1945-2018], Consuelo Díez [1958], Sabina Covarrubias [1977], María Teresa Prieto, por mencionar algunas de entre una enorme lista de figuras femeninas que hicieron y actualmente están realizando una importante labor dentro de la cultura musical y que gracias a la lucha incansable de sus antecesoras han encontrado un camino más abierto para la creación musical⁶⁰.

También María Palacios, en su artículo “Música y género en la España de principios del siglo XX (desde 1900 hasta la posguerra y el exilio)”⁶¹, sitúa la figura de Prieto dentro de uno de los tres caminos que presenta la composición musical en las décadas de 1920 y 1930, junto con otras compositoras como Rosa García Ascot y María de Pablos (1904-1990). Este escrito está incluido en el libro *Compositoras españolas. La creación musical femenina desde la Edad Media hasta la actualidad*, publicado por el Centro de Documentación de Música y Danza del Ministerio de Cultura en 2008⁶². En él se incluyen unas breves reseñas biográficas y un detallado catálogo de las diferentes compositoras que pertenecen al largo periodo que se estudia, como es el caso Prieto⁶³.

En 2017, M^a del Carmen García Godoy presentaba en la Universidad de Jaén una tesis doctoral sobre *Compositoras españolas: repertorio musical para flauta travesera desde 1915 hasta la ac-*

⁵⁷ Pulido, Esperanza: *La mujer mexicana en la música (hasta la tercera década del siglo XX)*, México, Ediciones de la Revista Bellas Artes, 1958, Volumen 7, pp. 124-125.

⁵⁸ Meierovich, Clara: *Mujeres en la creación musical de México*, México D.F., CONACULTA, 2001. Curiosamente, en este estudio se afirma que Prieto fue alumna de Hindemith, dato que no hemos podido confirmar, pp. 35-36.

⁵⁹ Manchado Torres, Marisa (coord.): *Música y mujeres: Género y poder*, Cuaderno inacabado 29, Madrid, Horas y horas, 1995.

⁶⁰ González López, Cecilia: “La mujer en la música”. *Caminos hacia la equidad*, Toluca (Estado de México), Federación de Asociaciones Autónomas de Personal Académico de la Universidad Autónoma del Estado de México, año 2, nº 3, septiembre 2007.

⁶¹ Palacios, María: “Música y género en la España de principios del siglo XX (desde 1900 hasta la posguerra y el exilio)”, *Compositoras españolas. La creación musical femenina desde la Edad Media hasta la actualidad*, Madrid, Centro de Documentación de Música y Danza-INAEM, 2008, pp.75-90.

⁶² La obra ha sido editada por Antonio Álvarez Cañibano, M^a José González Ribot, Pilar Gutiérrez Dorado y Cristina Marcos Patiño.

⁶³ *Ibidem*, pp. 429-431.

tualidad. Aunque no es una de las autoras cuyas obras para flauta son objeto de estudio de dicha tesis, la figura de María Teresa aparece en los capítulos iniciales de contextualización. La autora recoge lo que Tomás Marco escribe sobre Prieto en su historia de la música española del siglo XX ya citada, y recoge una imagen de la compositora acompañada de Igor Stravinsky, que ha conseguido en el blog denominado “Mujeres instrumentistas”⁶⁴, donde se incluye una semblanza de María Teresa. A pesar de no tratar la figura de Prieto, García Godoy denuncia en su tesis que la compositora asturiana “no cuenta con el reconocimiento debido y se echa en falta la elaboración de su catálogo musical”⁶⁵.

En el año 2018, María Teresa aparece en una obra académica del ámbito anglosajón, firmada por la musicóloga Susan M. Filler, titulada *Alma Mahler and her contemporaries. A Research and Information Guide*, de la serie “Routledge Music Bibliographies”⁶⁶. En este estudio, la autora contextualiza la figura de Alma Mahler al analizarla junto a la de otras tres compositoras de su tiempo, Florence Price, Yuliya Lazarevna Veysberg y María Teresa Prieto, cubriendo la primera generación de compositoras activas en el siglo XX. Adquiere especial interés al recuperar la memoria de la compositora astur-mexicana, normalizándola junto a otras autoras más conocidas en los ámbitos académicos anglófonos.

En 2011, Susan Campos Fonseca, directora del grupo de investigación de Estudios de mujeres de la SIBE, plantea un estudio sobre las mujeres compositoras de la España de principios del siglo XX, tratando de comprender la extrema encrucijada ideológica en la que se encontraron muchas de ellas: la izquierda radical o el falangismo⁶⁷. Su estudio dedica algunas reflexiones a la figura de María Teresa, planteando abiertamente la complejidad de considerarla una exiliada al no serlo por cuestiones meramente políticas. Sin embargo, el texto no hace aportaciones nuevas, recurriendo a las referencias ya comentadas de Casares y Barce, y al texto de una conferencia de Leticia Sánchez de Andrés titulada “Las mujeres en la música del primer tercio del siglo XX”, expuesto en la Residencia de Estudiantes de Madrid, en 2007, dentro de las *Jornadas: Las mujeres intelectuales de la Edad de Plata*.

En 1995, María Teresa figura por primera vez en un diccionario internacional de referencia, como es el *The Norton/Grove Dictionary of Women Composers*, con una voz escrita por Emilio Casares⁶⁸. Y recupera protagonismo en el *Diccionario de la Música española e hispanoamericana*⁶⁹, obra coordinada y dirigida por el profesor Casares, que pretende defender el espacio historiográfico que debe corresponder a la música hispana del que carece en los grandes diccionarios anglosajones y

⁶⁴ <http://mujeresinstrumentistas.blogspot.com/search?q=Prieto> La autora del blog es Mar Norlander.

⁶⁵ García Godoy, M^a del Carmen: *Compositoras españolas: Repertorio musical para flauta travesera desde 1915 hasta la actualidad*, Tesis doctoral, Universidad de Jaén, Directores: M^a del Coral Morales Villar y Reynaldo Fernández Manzano, febrero de 2017, p. 589. <http://ruja.ujaen.es/jspui/handle/10953/908>

⁶⁶ Nueva York, Routledge, 2018.

⁶⁷ Campos Fonseca, Susan: “Between Left-led Republic and Falangism? Spanish Women Composers, a Critical Equation”, *Diagonal*, Journal of the Center for Iberian and Latin American Music, Proceedings of the Conference *Music and Dictatorship in Franco’s Spain, 1936-1975*, University of California, Riverside, February 18, 2011. <https://cilam.ucr.edu/diagonal/issues/2011/index.html> [Última consulta: 2-III-2020].

⁶⁸ Casares, Emilio: “Prieto, María Teresa”, Sadie, Julie Anne y Samuel, Rhian (eds.), *The Norton/Grove Dictionary of Women Composers*, London, W.W. Norton & Company, 1995, pp. 375-376.

⁶⁹ En el *Diccionario de la Música Ilustrado*, Pahissa y Torrellas (eds.), Barcelona, Central Catalana de Publicaciones, 1929, no figura la compositora al no haber iniciado todavía su carrera compositiva.

germánicos⁷⁰. El artículo sobre María Teresa Prieto en esta obra está también firmado por Emilio Casares⁷¹.

La compositora está presente también en el *Diccionario Enciclopédico de Música de México* publicado en 2007, que en su segundo tomo incluye una pequeña biografía y un catálogo bastante completo de la autora, que es recogida en su doble condición de pianista y compositora⁷². Y figura también en la miscelánea coordinada por Aurelio Tello en 2010, *La música en México. Panorama del siglo XX*, una recopilación de catorce artículos que pretenden describir el panorama musical mexicano desde la música de concierto hasta las músicas populares. En este volumen, la compositora es tratada por el propio Tello en su artículo dedicado a “La creación musical en México durante el siglo XX”, en el que habla de la compositora asturiana como una de las españolas que emigraron a México y se mantuvieron activas en la segunda mitad del siglo XX junto a Emiliana de Zubeldía, entre otras⁷³. Curiosamente, Consuelo Carredano, en su artículo sobre el exilio musical español en México que aparece en la misma miscelánea, no hace referencia a la compositora asturiana⁷⁴.

En los últimos años, ya del siglo XXI, hemos profundizado en el conocimiento de la Generación del 27. Emilio Casares, en su artículo “La Generación del 27 revisitada”⁷⁵, mantiene la adscripción de Prieto a este grupo generacional, aunque no aporta novedades respecto a su texto de 1978 ya citado. En la obra colectiva *Música y cultura en la Edad de Plata, 1915-1939*, que recoge el resultado de un congreso homónimo celebrado en Madrid en 2009, Casares recuerda, en el artículo introductorio, lo interesante que fue trabajar sobre la Generación del 27 y cómo el encargo del homenaje a Lorca del año 1986 le permitió conocer más de cerca la historia de esa Generación gracias a algunos de sus protagonistas que aún vivían, como María Teresa Prieto o Rodolfo Halffter, a los que conoció y trató personalmente⁷⁶. El nombre de la compositora reaparece en dicho volumen en los artículos de Piñero Gil⁷⁷ y de Juan González-Castelao, estudioso de la figura del director de orquesta Ataúlfo Argenta, que, para esta miscelánea, aporta un estudio del repertorio coetáneo dirigido por el maestro cántabro⁷⁸, en el que figuran dos obras de Prieto, *Chichén-Itzá* (1944) y *Sinfonía Breve* (1945).

Ya en 2011, José Luis Temes, desde las páginas de la revista *Scherzo*, dentro de un dossier dedicado a la “Generación Rota”, reclamaba:

⁷⁰ De hecho, ni en el *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ni en *Die Musik in Gesichte und Gegenwart* figura la compositora astur-mexicana.

⁷¹ Casares, Emilio: “Prieto Fernández de la Llana, María Teresa”, *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, E. Casares (ed.), Madrid, SGAE, 2001, Tomo VIII, pp. 941-942.

⁷² Pareyón, Gabriel: *Diccionario Enciclopédico de Música en México*, Guadalajara, México, Universidad Panamericana, 2007, volumen 2, p. 852.

⁷³ Tello, Aurelio: “La creación musical en México durante el siglo XX”. *La música en México. Panorama del siglo XX*. Tello, Aurelio (coord.). México D.F., Fondo de Cultura Económico y CONACULTA, 2010, pp. 511 y 539.

⁷⁴ Carredano, Consuelo: “Acordes electivos: la música en México y el exilio español”, *La música en México...*

⁷⁵ Casares, E.: “La Generación del 27 revisitada”, *Música Española entre dos guerras, 1914-1945*, Suárez-Pajares, J. (ed), Publicaciones del Archivo Manuel de Falla, Colección “Estudios”, Serie “Música”, nº 4, Granada, 2002, pp. 21-37.

⁷⁶ *Música y cultura en la Edad de la Plata 1915-1939*, Nagore, María / Sánchez de Andrés, Leticia / Torres, Elena (eds.), Madrid, ICCMU, 2009.

⁷⁷ Piñero Gil, Carmen Cecilia: “Carmen Barradas: modernidad y exilio interior”. *Música y cultura en la Edad de la Plata 1915-1939...*, pp. 603-618.

⁷⁸ González-Castelao, Juan: “Generación de los maestros y Generación del 27. Estilos musicales e interpretación. La difusión de la música por Ataúlfo Argenta”, *Música y cultura en la Edad de la Plata 1915-1939...*, pp. 625-642.

La musicología española necesita urgentemente un buen estudio biográfico, musical y crítico sobre esta extraordinaria compositora, cuya producción entera, nostálgica siempre de la España lejana y perdida, está presidida por la extrema sencillez y elegancia, ajena a todo abigarramiento⁷⁹.

María Teresa es una gran compositora de canción de concierto. En 1997, en el Mills College, el mismo centro al que Prieto había asistido para recibir consejos de composición de Darius Milhaud, Jennifer Kaye Lynn presenta su tesis de fin de máster sobre María Teresa Prieto, analizando sus *Seis melodías*⁸⁰. Su nombre reaparece en el *Catálogo anotado de la música española contemporánea basada en la literatura española: (textos literarios en castellano, catalán, gallego, vasco)*⁸¹ llevado a cabo en 2001 por Roger Tinnell. Su corpus de canciones es parte importante también de *El lied mexicano*, una guía en la que la soprano Cecilia Montemayor ha recopilado todo el patrimonio de música para voz y piano compuesta en México con la idea de promover y difundir este repertorio. En este catálogo se recoge casi en su totalidad la obra cancionística de Prieto: *Seis Melodías, Odas Celestes, Canciones Modales, Cuatro Canciones, Córdoba lejana y sola y Camino*⁸². El nombre de Prieto aparece también en la obra de Maya Hoover de 2010, *A Guide to the Latin American Art Song repertoire: an annotated Catalog of 20th-century Art Songs for voice and piano*⁸³.

En 2006, el Instituto Asturiano de la Mujer organizó una exposición dedicada a las *Asturianas en América. Emigración y exilio*, con el objeto de “rendir un humilde homenaje a unas mujeres que se vieron abocadas a abandonar su tierra y a emprender una aventura incierta que les trajo alegrías y sinsabores, pero que, es indudable, las marcó para siempre”⁸⁴. El libro dedica un espacio propio a la figura de María Teresa –pp. 64 a 71–, incluyendo diversos documentos gráficos –fotografías de la compositora con Stravinsky, recortes de prensa mexicana, partituras manuscritas, etc.–, a los que se suma una positiva valoración de la creadora asturiana:

María Teresa Prieto es, como compositora, pionera de la participación de la mujer en el campo de la creación musical. Su trabajo es de una gran extensión y variedad [...] Aunque desarrolló la mayor parte de su trabajo en México, su Asturias natal estuvo presente permanentemente. Su carácter intimista y silencioso, sus recuerdos, su añoranza y los cantos populares de la niñez de su Oviedo natal se reflejan en giros melódicos que aparecen constantemente una y otra vez en sus creaciones⁸⁵.

En los últimos años, la figura de María Teresa ha trascendido, incluso, los ámbitos artísticos y académicos, apareciendo también en algunos medios dedicados a la divulgación cultural. Es el ca-

⁷⁹ Temes, José Luis: “La Generación Rota: algunos otros autores”, *Scherzo, revista de música*. Año XXVI, nº 261, marzo de 2011, Dossier “La Generación Rota”, p. 117.

⁸⁰ Lynn, Jennifer Kaye: *María Teresa Prieto: a Biography and a Discussion of ‘Seis melodías’*. Master Thesis, Mills College, Oakland, California, 1997.

⁸¹ Tinnell, Roger: *Catálogo anotado de la música española contemporánea basada en la literatura española: textos literarios en castellano, catalán, gallego, vasco*. Granada, Comares, 2001.

⁸² Montemayor, Cecilia: *El lied mexicano. Catálogo de música para voz y piano*, Monterrey, Universidad Autónoma de Nuevo León, 2009.

⁸³ Hoover, Maya (ed.): *A guide to the Latin American art song repertoire: an annotated catalog of Twentieth-Century art songs for voice and piano*: Bloomington, Indiana (USA), Indiana University Press, 2010, pp. 184, 178, 286 y 273.

⁸⁴ Prieto Fernández del Viso, José Manuel: *Asturianas en América. Emigración y exilio*. Catálogo de la exposición homónima. Oviedo, Instituto Asturiano de la Mujer, 2006, p. 9.

⁸⁵ *Ibidem*, p. 69.

so de dos textos dedicados a la compositora por José Ramón Ripoll en la revista diaria *Rinconete*, que se publica desde 1998 en el *Centro Virtual Cervantes*. En el primero, titulado “Presencia de Bach en la música española del siglo XX”, el autor incluye a María Teresa Prieto como una de las compositoras que evidencia la importancia de Bach en sus creaciones, afirmando que “su obra pianística no está exenta de la influencia del compositor alemán. Lo asimila y, a partir de su técnica, apunta hacia las estructuras seriales de la Escuela de Viena, como nos muestra en sus *24 variaciones para piano*”⁸⁶. Ripoll firma también el texto “María Teresa Prieto entre España y México”⁸⁷ que se publica en 2019 en la misma revista, donde se lleva a cabo un breve repaso biográfico y estético de la compositora.

La lingüista Natalia Fernández Díaz publica también en 2009 el texto “María Teresa Prieto, esa puerta enorme que no osamos abrir”, un acercamiento a la figura humana de la compositora, aportando una visión personal de su perfil psicológico⁸⁸.

Además, en estos últimos años constatamos una presencia mayor de la compositora y el resto de la Generación musical del 27 en la prensa. De hecho, el exilio mexicano no se entiende sin ella, como demuestran artículos como el de Jesús Ruiz Mantilla en *El País* “La música también se fue al exilio”⁸⁹ u otros publicados en diarios como *La Nueva España* o *El Comercio*—ambos, asturianos— o la agencia *Europa Press*⁹⁰, al tratar eventos como el estreno en Asturias de la *Sonata modal*.

Otro hito fundamenta en la recuperación del legado de la autora fue la grabación en 2008, por José Luis Temes, de su obra sinfónica—grabación que no es completa, pues en ella no figura la *Sinfonía Cantabile*— y en la que toma parte también Carlos Prieto Jaqué⁹¹, sobrino de la compositora. Para abordar el proyecto de grabación, Temes llevó a cabo la localización y edición moderna de las partituras, que han sido publicadas en la colección del Archivo de Música de Asturias. Tanto en las notas al disco⁹², como en la introducción a la edición de las partituras⁹³, que conmemora el vigésimo aniversario de la muerte de la compositora, el maestro lleva a cabo un perfil biográfico de María Teresa, para centrarse después en su obra sinfónica.

⁸⁶ Ripoll, José Ramón: “Presencia de Bach en la música española del siglo XX (I)”. *Música y escena. Rinconete*, Madrid, Instituto Cervantes, 4-I-2010. https://cvc.cervantes.es/eLrinconete/antiores/enero_10/04012010_02.htm [Última consulta: 22-XI-2019].

⁸⁷ Ripoll, José Ramón: “María Teresa Prieto en España y México”, *Rinconete*, 3-XII-2018 https://cvc.cervantes.es/eLrinconete/antiores/diciembre_18/03122018_01.htm. [Última consulta: 7-VII-2019].

⁸⁸ Fernández Díaz, Natalia: “Crónicas desde el olvido: María Teresa Prieto, esa puerta enorme que no osamos abrir”, *Revista Atlántica*, XXII, marzo 2009, Oviedo, pp. 69-70.

⁸⁹ Ruiz Mantilla, Jesús: “La música también se fue al exilio”, *El País*, 9-IX-2017. Aquí el periodista trata sendos discos del Cuarteto Quiroga (*Terra* [Cobra, 2017]) y Iagoba Fanlo con Pablo Amorós (*Spanish Cello Sonatas* [IBS Classical, 2017]) dedicados a músicos del exilio. En el registro del dúo se incluye *Adagio y fuga*, de Prieto, a quien resaltan como “una compositora inmensa y universal”.

⁹⁰ “La OSPA interpreta ‘Sonata Modal para violonchelo y orquesta’ de la compositora asturiana María Teresa Prieto”, 16-X-2018. <https://www.europapress.es/asturias/noticia-ospa-interpreta-sonata-modal-violonchelo-orquesta-compositora-asturiana-maria-teresa-prieto-20181026101421.html>. [Última consulta: 12-VII-2019].

⁹¹ Carlos Prieto Jaqué, sobrino de la compositora, violonchelista de carrera internacional y miembro de la Academia Mexicana de la Lengua, ha sido y es un referente en la renovación del repertorio mexicano para chelo—encargando obras a compositores como Mario Lavista (1943), Samuel Zyman (1956) o Joaquín Gutiérrez Heras (1927-2012)—, así como en la recuperación de obras concertísticas del siglo XIX, como el *Concierto para chelo* de Ricardo Castro (1864-1907).

⁹² *María Teresa Prieto. Obra sinfónica completa*. Doble CD. Carlos Prieto, violonchelo; Orquesta Ciudad de Córdoba; José Luis Temes, director. Verso, 2008.

⁹³ *Música sinfónica, María Teresa Prieto (1896-1982)*. José Luis Temes (ed.). Cuadernos de música del Archivo de música de Asturias, Oviedo, Consejería de Cultura del Principado de Asturias, 2007.

En el año 2019, en el octogésimo aniversario del final de la Guerra Civil, se celebró una exposición –1939 *Exilio Republicano Español*–, cuyo comisario fue Juan Manuel Bonet, con el fin de recuperar la memoria del exilio republicano español. La exposición contó también con un catálogo homónimo, editado por Manuel Aznar Soler e Idoia Murga Castro, que reúne cuarenta y nueve miradas sobre el exilio. El artículo dedicado a los músicos, firmado por Jorge de Persia, incluye una breve mención a María Teresa, recordando, sobre todo, la labor de cónsul honorario de facto que asumió su hermano Carlos:

El salón de los Prieto era lugar de encuentro de grandes músicos con mucha presencia del exilio español. María Teresa continuó estudios con importantes maestros en México, incluso con Rodolfo Halffter, dejando una obra –singular por su creatividad y la orientación diversa de sus maestros– especialmente reconocida. Los Prieto fueron una ayuda importante para los exiliados, singularmente en el caso de Adolfo Salazar⁹⁴.

Para celebrar el día de la mujer en 2019, desde el diario mexicano digital *ContraRéplica*, Hugo Roca Joglar recordaba en el suplemento del viernes 8 de marzo, la figura de la compositora astur-mexicana:

Las fotografías la muestran arisca, los testimonios la describen solitaria y sus brillantes partituras desconocidas avanzan desde nostálgicas evocaciones melódicas hacia visiones amargas de temas que se fugan entre dodecafónicos panoramas; y ahí, en el incesante movimiento de su imaginación sonora, María Teresa Prieto (1896-1982), hoy olvidada, se vuelve una fascinante, misteriosa y necesaria presencia en la historia de la música mexicana⁹⁵.

Toda estas lecturas y referencias bibliográficas que han ido nutriendo nuestra investigación, revelan un panorama en el que la compositora va incrementando su presencia de manera progresiva, adquiriendo cada vez más importancia dentro de la composición del amplio y variado grupo de músicos que conforman la Generación del 27, así como en la cada vez más visible presencia femenina en la música.

1.3. *La reconstrucción de una vida: reflexiones preliminares de la autora*

La elaboración de una biografía siempre resulta compleja, pues se trata no sólo de recoger los hitos fundamentales de una vida, sino también de recomponer un mundo afectivo único e irrepetible, un contexto vital. Si esta tarea es siempre un reto para el historiador, en el caso de la trayectoria vital de María Teresa Prieto, la labor se presentaba especialmente difícil debido a numerosos obstáculos. El primero es la ausencia de una huella afectiva rastreable, fuera de su círculo más próximo. La compositora objeto de nuestro estudio era una mujer terriblemente reservada, casi her-

⁹⁴ De Persia, Jorge: "Músicos y música en el exilio republicano español". *1939 Exilio Republicano Español*. Catálogo de la exposición homónima, cuyo comisario fue Juan Manuel Bonet, en el octogésimo aniversario del Exilio Republicano. Manuel Aznar Soler e Idoia Murga Castro (eds.). Madrid, Ministerios de Justicia y de Educación y Formación Profesional del Gobierno de España, 2019, p. 513.

⁹⁵ Roca Joglar, Hugo: "Fascinación por la añoranza". Suplemento del diario *ContraRéplica* viernes, 8-III-2019. <https://www.contrareplica.mx/nota-Fascinacion-por-la-anoranza20198327>

mética, con una rica vida artística llena de composiciones, estrenos y espacios compartidos con artistas y músicos en aquella "academia" cultural que era la casa de su hermano Carlos en México. Pero no han trascendido sus relaciones afectivas, más allá de las familiares. Vivía por y para su música, estudiando, leyendo, acudiendo donde considerara que un maestro podría aportar ese detalle especial que siempre faltaba, de forma que la composición se convirtió en su objetivo vital. Su vida no puede deslindarse de su obra, una obra que nació y creció en esa torre de marfil en la que vivía confinada, atendida con prodigalidad por la familia de su hermano Carlos Prieto (1898-1991), su familia, que la acogió desde su llegada a la capital azteca en 1936.

En el caso de María Teresa existía, además, otra circunstancia vital que confería dificultad añadida a la reconstrucción de su biografía era la existencia de dos ámbitos vitales, dos mundos. Estos eran la España que dejó y que vivirá siempre en su recuerdo, reapareciendo idealizada en su poética musical, y el México en el que vivió desde 1936 hasta su muerte en 1982. Su afecto por ambas patrias es uno de los elementos característicos de su vida y de su personalidad artística, resultando imprescindible, por tanto, no sólo reconstruir su etapa vital inicial en Oviedo y Madrid, sino también su integración y progresión como compositora en el país azteca, que es donde se la descubre y reconoce como artista. Para llevar a cabo este trabajo, hemos recopilado, por tanto, el mayor número de pistas sobre la compositora en archivos y centros de documentación tanto españoles como mexicanos, estudiando, también los materiales conservados en Ciudad de México, en el archivo de la familia Prieto, cuyos miembros han resultado fundamentales para reconstruir el periplo vital de la compositora.



Imagen 1.1. Firma de la compositora, extraída de un documento de 1946.

La personalidad de María Teresa se sustenta sobre tres pilares vitales. En primer lugar, su familia, de la que no se separará nunca y con la que comparte la pasión por la música. De hecho, el alimento cultural que suponen para ella los ricos contactos intelectuales y artísticos de su hermano Carlos, ejercen una influencia definitiva en su personalidad compositiva. En segundo lugar, sus referencias vitales: España, en especial, Asturias, y México; su querida tierra asturiana le servirá de inspiración y recuerdo en gran parte de su producción, y su patria de adopción, México estará también omnipresente en su obra como referencia cultural y vital. Y, en tercer lugar, sus maestros; para la compositora, la formación, el estudio y conocimiento de las nuevas corrientes expresivas se convertirá casi en obsesión vital; por eso este aspecto de su carrera será el que nos permita estructurar su biografía.

Por ello, hemos entendido que nuestro trabajo debía de responder a esta especial imbricación entre vida y obra, articulando nuestra narración de forma diacrónica, tratando de que el relato de su vida avance a la vez que progresa su legado compositivo, sus estrenos, sus estudios y sus contactos con los maestros que jalonaron su carrera y le ayudaron a desarrollar su catálogo, un catálogo que, como ya hemos mencionado, refleja sus dos mundos poéticos: México y España. Ésta, por tanto, será la metodología de trabajo que hemos aplicado: ir reconstruyendo su biografía personal

y artística en un único relato, integrando la descripción analítica de las obras que van siendo escritas y estrenadas en la historia vital de la compositora.

Así, nuestra obra se articula en ocho capítulos –del 2 al 9– que recogen el periplo vital de la compositora desde sus años iniciales, a su traslado a México, nueva tierra de oportunidades donde serán sus maestros –Ponce, Chávez, Milhaud y Halffter (Rodolfo)– los que irán marcando su evolución vital y, por tanto, la estructura de nuestro relato. Esta biografía es la recuperación de una memoria que anhela incorporar la obra de Prieto a nuestro patrimonio musical hispano, por eso es importante también trazar la historia de la recuperación de su legado musical tras su muerte en 1982, como hacemos en el capítulo 10. Además, con la intención de contribuir a dar a conocer y difundir su obra, incluimos un detallado catálogo compositivo, con una ficha detallada de cada una de sus obras, que se presenta siguiendo una ordenación genérica, pero que añade, además, un listado alfabético y otro cronológico de su legado compositivo, para facilitar nuevas aproximaciones a su obra. A esto añadimos también la discografía de Prieto.

1.4. Tras las huellas de la historia: las fuentes del estudio

Para la realización de esta monografía ha sido necesario desarrollar una investigación extensa y laboriosa en los dos contextos vitales de Prieto, España y México, sus dos patrias. Hemos rastreado cualquier huella de la compositora, bien sean documentos administrativos, fuentes musicales –manuscritos o ediciones de sus partituras–, referencias a Prieto en prensa, programas de concierto o grabaciones en los dos contextos de la creadora. Además de este amplio trabajo documental, hemos llevado a cabo también algunas entrevistas con personas que la conocieron y que la trataron durante la segunda etapa de su vida en México.

1.4.1. Fondos españoles

Prieto pasó en España los cuarenta y un años iniciales de su vida, desde 1895 hasta 1936, en los que apenas escribió música. Por ello, nuestra primera tarea consistió en reconstruir el proceso de formación musical de la compositora en la Academia Provincial de Bellas Artes de San Salvador de Oviedo y en el Conservatorio Superior de Música de Madrid. Además, en el Archivo Histórico de Asturias hemos hallado contratos, actas de baja y alta laboral de la Diputación de Asturias, que han revelado su trabajo como profesora de música en el Hospicio Provincial en Oviedo.

El Archivo de Música de Asturias, ubicado en la Biblioteca Ramón Pérez de Ayala de Oviedo, conserva un pequeño legado de la compositora, que custodia varios manuscritos todos ellos de obras fechadas en 1938, dedicados a su maestro, Saturnino del Fresno, como el autógrafo de la *Fuga a cuatro voces*, el de las *Dos Canciones* incluidas posteriormente en el ciclo *Seis melodías* (1938-41), o la copia manuscrita realizada por su copista Pinedal de su *Sonatina en Sol*. El legado conserva también las partituras editadas por las Ediciones Mexicanas de Música de las *24 Variaciones para piano* (1964), y las *Canciones modales* (1952-57). Estas dos composiciones aparecen también en el catálogo de la Biblioteca de la Fundación Juan March de Madrid, junto con las partituras publicadas por la misma casa editorial del *Ave María* (1965), las *Odas Celestes* (1947-49) y las *Cuatro Canciones* (1966-67). La Fundación March conserva también la edición de Schirmer de las *Seis can-*

ciones (1938), partitura que figura también en la Biblioteca del Mills College de California (USA) y en diferentes archivos y bibliotecas mexicanas.

Hemos recurrido también a la prensa para localizar cualquier dato que pudiera iluminarnos sobre Prieto en estos años iniciales españoles de su trayectoria artística. Para ello, realizamos un vaciado hemerográfico de las fuentes coetáneas de la Hemeroteca Digital de la Biblioteca Nacional, y de la Biblioteca Virtual de Prensa Histórica del Ministerio de Cultura, consultando también otros fondos de prensa asturiana.

Gracias al portal web *Movimientos Migratorios Iberoamericanos* (PARES) de la Subdirección General de los Archivos Estatales del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, hemos podido conocer los datos de embarque hacia su exilio en México en 1936. La información que se aporta en la web sobre la compositora procede del Registro Nacional de Extranjeros de México.

Las grabaciones de música de la autora son casi inexistentes, pero en la Biblioteca Nacional de España, hemos localizado también la grabación por RTVE de la interpretación llevada a cabo en Oviedo en 1982 de la *Sinfonía Cantabile* (1954).

Parte importante de esta primera fase de documentación fueron las entrevistas. El maestro José Luis Temes, entonces ocupado en la grabación de la obra sinfónica de Prieto, nos abrió horizontes nuevos sobre la compositora; además, nos facilitó las partituras de orquesta que él había utilizado para la grabación de la obra sinfónica de la compositora, antes de que pudiéramos consultarlas en los archivos mexicanos.

En noviembre de 2010, durante su estancia en Oviedo para presentar su último libro, *Por la milenaria China*⁹⁶, realizamos una entrevista al sobrino de la compositora, Carlos Prieto Jacqué (1937), quien, además de permitirnos entrar en el universo familiar de la compositora, nos concedió el permiso para poder acceder a los archivos familiares en la capital de país azteca que conservan el legado de la compositora, conduciéndonos, así, a desarrollar la segunda fase documental de nuestro trabajo en México.

1.4.2. Fondos mexicanos

La consulta de los fondos mexicanos, así como la investigación en los archivos de la familia Prieto, que nos acogió amablemente durante la realización de nuestro trabajo, han sido imprescindibles para conocer verdaderamente la figura de María Teresa, cambiando en muchos aspectos la idea que se tenía de la compositora, y resolviendo muchas de las dudas existentes.

El fondo principal para el estudio de la obra de Prieto es el archivo familiar, bien conservado bajo la tutela de María Isabel Prieto, esposa de Carlos Prieto y sobrina política de la compositora. En él se encuentra la práctica totalidad de sus partituras, un gran número de programas de mano, recortes de prensa y un pequeño epistolario, además de grabaciones domésticas de algunas obras, el cuento *Pirulín*, escrito y autoeditado por María Teresa en 1962, y diverso material bibliográfico escrito y editado en México.

El archivo conserva partituras manuscritas, copias de Pinedal, su copista habitual, y algunas obras editadas por Ediciones Mexicanas de Música y por la norteamericana Schirmer. Uno de los

⁹⁶ Prieto, Carlos: *Por la milenaria China: Historia, vivencias y comentarios*, Ciudad de México, Fondo de Cultura Económico, 2009.

hallazgos importantes fue la recuperación de la partitura general y las partes de la *Sinfonía Cantabile* (1954), obra que había gozado de una interpretación en los años setenta en Oviedo y se hallaba perdida.

Como hemos mencionado, el archivo custodia también un epistolario que recoge telegramas de felicitación recibidos tras sus estrenos, cartas de agradecimiento por el envío en 1962 de su cuento *Pirulín* a numerosas amistades y conocidos, y dos cartas de Darius Milhaud y Erich Kleiber. Todo esto está recogido por la autora en diferentes cuadernos donde, junto a fotografías de sus viajes y vivencias en México, se recoge información diversa, tanto mexicana como española, ordenada de forma cronológica, relacionada con su música. La información aparecida en estos cuadernos ha sido completada gracias a la consulta de la prensa a través de la Hemeroteca Nacional de México de la UNAM y el Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical Carlos Chávez (CENIDIM).

El archivo de la familia Prieto nos ha proporcionado, además, el acceso a un libro-diario mecanografiado, que relata la vida de Sor María Prieto, hermana de la compositora, en el convento en el que residió hasta su muerte. Esta biografía, escrita probablemente por alguna de las religiosas más cercanas a Sor María, nos ha permitido conocer algunos detalles de la vida de la compositora en España hasta su partida a México en 1936.

En el legado de María Teresa se conservan también recortes de prensa de fuentes que en ocasiones no ha sido posible localizar, pero que reflejan la repercusión de la música de Prieto en España, EEUU, Inglaterra o el mismo México, y por eso hemos considerado importante recogerlas en este trabajo. La casa familiar posee, además, un fondo bibliográfico de trabajos ya citados que estudian o recogen la obra de la compositora.

La estancia en México nos permitió consultar otros archivos, bibliotecas y centros de documentación fundamentales para documentar la vida musical de Prieto. Así, en la Biblioteca “Candelario Huizar” del Conservatorio Nacional se conserva una copia de sus *Canciones Modales* (1957) para voz y piano, y las *particellas* de su *Cuarteto nº 2 en Sol mayor* (1956). En la Biblioteca “Cuicamatini” de la Facultad de Música de la UNAM encontramos algunas ediciones de sus obras para voz y piano que fueron donadas al centro por personalidades del mundo musical mexicano a los que la autora se las había regalado. Ese es el caso de las *Seis Melodías* que ella había regalado a José Francisco Vásquez Cano (1896-1961)⁹⁷, Juan Diego Tercero (1895-1987)⁹⁸ y José Paulino Rolón Alcázar (1876-1945)⁹⁹; las *Odas Celestes* que había hecho llegar a Juan Diego Tercero; y la canción *Anoche cuando dormía*, que había remitido a Vladimir Kaspé (1910-1993)¹⁰⁰. Además de las donaciones, esta biblioteca posee otras canciones de Prieto: tres de ellas –*Pastoral* y *Alto Pinar*, de las

⁹⁷ Compositor, director y pedagogo mexicano, fue profesor fundador de la Escuela Nacional de Música de la UNAM –hoy, Facultad de Música– e impartió clase en el Conservatorio Nacional. Desarrolló parte importante de su carrera como director de orquesta al frente de la Filarmónica de la UNAM.

⁹⁸ Compositor y director mexicano, nacido en Tamaulipas, fue profesor de la Escuela Nacional de Música y el Conservatorio Nacional de Música, dedicándose mayoritariamente a la música coral.

⁹⁹ Alumno de Moritz Moszkowski y Nadia Boulanger en París, es una figura central, junto a Manuel M. Ponce, del incipiente nacionalismo mexicano de finales del siglo XIX y principios del XX.

¹⁰⁰ Arquitecto ruso de origen chino, nacionalizado mexicano en 1946, que fue profesor de la Facultad de Arquitectura de la UNAM, la Universidad Iberoamericana y la Universidad La Salle. De estilo racionalista, sus obras forman parte del paisaje de la Ciudad de México como el Liceo Franco Mexicano o los Laboratorios del Grupo Roussel.

Seis Melodías; y *Si ves el ciervo herido*, de sus *Canciones Modales*— en copias manuscritas de su copista Pinedal; y ocho canciones más —*Odas Celestes*, *Canciones Modales*, *Cuatro Canciones* y *Ave María*— en su versión editorial.

Hemos consultados también los archivos de la Orquesta Sinfónica Nacional, dado que esta orquesta estrenó casi toda la obra sinfónica de la autora, pero lamentablemente no conserva ningún material relacionado con la compositora.

En México pudimos llevar a cabo también algunas entrevistas a personas que conocieron a María Teresa en el ámbito familiar, como sus sobrinos Carlos (1937) y Juan Luis Prieto Jacqué (1939), su sobrina política y heredera de los derechos de la compositora, María Isabel Prieto, y su sobrino-nieto, también músico, Carlos Miguel Prieto (1965). Otras entrevistas, como las realizadas al maestro Luis Herrera de la Fuente (1916-2014)¹⁰¹ o a la administradora de Ediciones Mexicanas de Música, Isolda Acevedo (1931-2013)¹⁰², añadieron información fundamental sobre su música.

¹⁰¹ Alumno de Sergiu Celibidache (1912-1996) y Hermann Scherchen (1891-1966), ha sido director titular de la Orquesta Sinfónica Nacional de México y de la Oklahoma Symphony Orchestra, entre otras, y creador de instituciones como la Orquesta de las Américas o la Orquesta de Cámara de Bellas Artes.

¹⁰² Compositora y pedagoga, que desde 1980 se dedicó a gestionar Ediciones Mexicanas de Música.

2. Los años iniciales: orígenes de una vida musical (1895-1936)

Infancia ¡Campo verde, campanario, palmera, /mirador de colores, sol, vaga mariposa
que colgabas a la tarde de primavera, /en el cenit azul, una caricia rosa!
"Infancia", *Elejías lamentables* (1910) Juan Ramón Jiménez

2.1. La personalidad de María Teresa

¿Cómo era personalmente María Teresa Prieto? ¿Cuáles eran sus deseos, sus ambiciones personales y profesionales? ¿Y sus creencias, religiosas, políticas...? Estas preguntas, que nos abordan siempre al acercarnos a un personaje histórico objeto de estudio, son quizá las más complejas de responder en el caso de la compositora astur-mexicana. Su carácter introvertido y la escasez de fuentes que recojan pensamientos o detalles personales, lastran la posibilidad de abordar con éxito esta tarea. Contamos con algún testimonio de personas que la conocieron, como el crítico gallego Antonio Fernández-Cid (1916-1995) o su propio sobrino-nieto, Carlos Miguel Prieto (1965) que atesora recuerdos de su infancia junto a ella. Ambos coinciden en resaltar su dedicación única a su gran pasión, la música. Componer constituye la "razón misma de su vida", un deber vital, como afirma Fernández-Cid en 1957:

¿Cómo es María Teresa Prieto? Yo me atrevo a decir que se halla un poco de pasada en este mundo de nuestros días. Yo la veo un poco como una antigua señora, buena y distinguida, de otra época, espontánea, sin etiquetas, introvertida, asturianísima y sincera. Sabemos bien cómo nos hablan a los críticos los compositores en vísperas de estreno: "Mi trabajo no tiene importancia", "es una obra modesta", "¡Por Dios, no crea usted que se encuentra ante algo trascendental!". Después, es distinto. Si no decimos que son unos genios, nos consideran cretinos integrales. Pues bien, María Teresa habló conmigo de su obra y me afirmó con natural sencillez: "Le va a gustar mucho". Con la espontaneidad de quien no tiene similar juicio en algo que realiza por impulsos idealistas, por necesidades espirituales, pero también con la sensación de que cumple con un deber, el de componer, razón misma de su vida. Introvertida, seria, delicada, con una auto disposición singular¹.

¹ "Versión de las palabras dichas por Don Antonio Fernández Cid al hacer la semblanza de María Teresa Prieto, en la conferencia-concierto sustentada en el Palacio de las Bellas Artes de México", el 13-VIII-1957. Documento mecanografiado. Archivo familiar de los Prieto, México D.F.

Su sobrino nieto Carlos Miguel recoge también los recuerdos que conserva de María Teresa, su tía “Nené”, como cariñosamente la llamaban en familia², en las notas al programa de la interpretación de la *Impresión Sinfónica* en México, en 2011:

Yo recuerdo muy bien a María Teresa Prieto, a quien llamábamos *Tía Nené*. Vivía en un cuarto que era como una torre sobre la casa de mis abuelos. Era hermana de mi abuelo Carlos, quien la trajo a México y le presentó a Ponce, Chávez y todos los demás músicos que tuvieron gran influencia sobre ella. Era mayor que mi abuelo, pero con los años se fue haciendo hermana menor (y después, mucho menor!). Solterona empedernida, se retraía en su torre a donde le subían la comida en un elevador como el de los viejos restaurantes. Todo un personaje, y para nosotros los niños, un tanto macabro. Pero conmigo era tierna y a veces me acompañaba al piano y platicábamos de música. Sus aficiones eran la música española, francesa y mexicana³.

Sus recuerdos de infancia manifiestan la dedicación plena de la compositora a su tarea vital, reclusándose en una verdadera “turrís eburnea” a la manera juanramoniana, de la que, incluso, en algunas ocasiones debían insistirle para bajar. La figura austera de Prieto es vista por el niño, como un personaje “un tanto macabro”, sin duda por la introversión de María Teresa, junto a la distancia que se establecía entre su mundo y el de la infancia, que tan sólo parecía disminuir cuando “platicábamos de música” o ella le acompañaba al piano, introduciéndose, así, él en su único mundo.

Centrada únicamente en la música y su afán por la continua formación, jugó el papel de eterna alumna, intentado superarse y evolucionar cada vez más en su trabajo. Esta pasión y su propio carácter dado a la introspección, la llevaron a cierto aislamiento sentimental, permaneciendo sola toda su vida. Pareciera como si se hubiese consagrado a la música, dedicando su vida al arte. Se podría establecer así, un curioso paralelismo vital entre ella y Sor Juana Inés de la Cruz (1651-1695), brillante escritora del barroco virreinal que ingresa en la Orden de San Jerónimo para poder desarrollar su arte sin ataduras matrimoniales, en completa independencia sentimental y espiritual como muchos años después hizo también Prieto. Sor Juana vivió en su celda, escribiendo, estudiando, celebrando tertulias y recibiendo interesantes visitas, de igual forma que María Teresa en casa de su hermano Carlos, en San Ángel Inn. Y es que, en todo momento, María Teresa contó con su apoyo, y el soporte vital necesario para que la compositora pudiera llevar una vida relajada, alejada de problemas económicos, y a la vez arropada familiarmente por su cuñada Cécile y sus sobrinos.

Su sobrino nieto Carlos Miguel Prieto afirma también en la cita recogida anteriormente cómo la compositora consiguió acceder a los círculos musicales mexicanos contemporáneos gracias a los contactos de su hermano Carlos, conociendo a una figura fundamental en su carrera, Carlos Chávez (1879-1978), que, como veremos, se convirtió en uno de los principales impulsores de la obra de Prieto en el panorama musical mexicano. Carlos formaba parte de la junta directiva de la Orquesta Sinfónica de México, dirigida durante años por Chávez, situación que sin duda facilitó que éste estrenara casi toda la obra sinfónica de la autora, que fue muy bien recibida por público y crítica, convirtiendo su nombre en habitual en la vida musical mexicana. De igual modo, gracias a las

² Su propia hermana religiosa, Sor María, la denomina también “Nené” en las cartas que intercambian.

³ Arturo Brennam, Juan: Programa de la OS del IPN, Concierto del Día Internacional de la Mujer, interpretado el 10 de marzo y el 12 de abril de 2011, bajo la dirección de Gabriela Díaz Alatriste. Auditorio “Ing. Alejo Peralta”, México D. F.

reuniones y tertulias artísticas que se celebraban en casa, la compositora pudo tener contacto, entre muchas otras figuras, con Igor Stravinsky (1882-1971) o Darius Milhaud (1892-1974), al que seguiría al Mills College de Oakland en EEUU, para recibir sus consejos compositivos.

La compositora tenía una rica vida espiritual y amaba la naturaleza, como revelan los textos que escribió para algunas de sus canciones o como manifiesta su única obra literaria publicada, *Pirulín* (1962), relato poético sobre su relación con un pájaro muy especial, que acudía a su ventana y entonaba trinos afinados que la propia creadora recoge en un pentagrama, llegando incluso a semidomesticarlo.

Las cartas recibidas por María Teresa, agradeciendo el envío de *Pirulín* conservadas en el archivo familiar, nos permiten reconstruir un círculo importante de contactos. En él convivían personalidades de la cultura y la inteligencia mexicana como el compositor, gestor y director de orquesta mexicano Carlos Chávez, al que ya hemos citado; el chelista húngaro asentado en México y profesor del Conservatorio, Imre Hartman (1895-1978)⁴, que fue profesor de su sobrino Carlos; el entonces director general del Instituto de Bellas Artes de México, Celestino Gorostiza (1904-1967); el jefe del departamento de música del Instituto Nacional de Bellas Artes, Luis Sandi (1905-1996); la escritora de Monterrey, Irma Sabina Sepúlveda (1935-1988); el escritor Salvador Novo (1904-1974) poeta, ensayista, dramaturgo e historiador mexicano, miembro del grupo denominado “Los Contemporáneos” y de la Academia Mexicana de la Lengua; Francisco Monterde (1894-1985), catedrático de la UNAM y bibliotecario en el Museo Nacional de Historia y Antropología y en la Biblioteca Nacional de México, entre otros.

También, quizás gracias a las relaciones de su hermano y de su tío Adolfo Prieto Álvarez de las Vallinas (1867-1945), al que luego nos referiremos, María Teresa pudo contactar y enviar una copia de *Pirulín* a personalidades de un mundo tan alejado de sus intereses como el de las finanzas y la empresa. En su epistolario encontramos agradecimientos de personalidades como el economista Práxedes E. Reina Hermosillo (1906-1991), profesor de la UNAM y también escritor; el economista y banquero Eduardo Villaseñor (1886-1978), impulsor de la editorial Fondo de Cultura Económica y, entre otros muchos méritos, delegado y propulsor del Banco Interamericano de Desarrollo (1940), miembro del patronato de la Casa de España, posteriormente el Colegio de México (1939-1960), y director general del Banco de México (1940-1946); Ángel Santos Cervantes, Secretario General de Gobernación y Rector de la Universidad de Nuevo León, muy cercano a Carlos Prieto; la esposa del magnate neoyorquino Herbert Emile Gerber, dueño de Importaciones Gerbermex, Jenny (Jennifer) B. Gerber; Benito Rodríguez Solórzano, secretario privado de su hermano Carlos como presidente de la Compañía de Monterrey; o Alfonso Garza, bisnieto de otro de los grandes industriales de Monterrey y miembro del Club de Sembradores de Amistad de esa ciudad.

El grupo cercano de relaciones de María Teresa era bastante reducido, en palabras de su sobrino Carlos Prieto Jacqué, pero sí podemos constatar una cercanía a personalidades del exilio español asentado en México, entre los que cabe destacar al compositor Rodolfo Halffter (1900-1987), como la compositora, un creador de la Edad de Plata; Adolfo Salazar (1890-1958); Jesús Bal y Gay (1905-1993) o Rosita García Ascot (1902-2002). También observamos que las reuniones de los do-

⁴ Hartman formó parte del Cuarteto Lener junto con su propulsor y primer violín Jenő Lener (1894-1948), József Smilovitz (1894-1987) como segundo violín y el viola Sándro Róth (1896-1952).

mingos en casa de los Prieto, pudieron granjearle la posibilidad de contacto con otros grandes humanistas exiliados, como el director de escena y dramaturgo español Cipriano Rivas Cherif⁵ (1891-1967), que acabó exiliándose también a México en la década de los cuarenta; a Cándido Bolívar Pieltain (1897-1976), destacado naturalista y entomólogo español exiliado a México en 1939; Ramón Xirau (1924-2017), escritor catalán que se exilia a México en 1939 y que en los años setenta se instala también en San Ángel Inn; o a Pilar de Zubiaurre⁶ (1884-1970), hija del compositor vasco Valentín M^a Zubiaurre (1837-1914) y miembro activo del Lyceum Club Femenino⁷ que durante la II República dirigía María de Maeztu (1881-1948), que también sufrió el exilio, llegando a México en 1938⁸.

Y, por último, tenemos que referirnos a su núcleo familiar en sentido amplio, tanto a las distintas ramas de los Prieto que viven en México o España, como a miembros de la familia de su madre, los Fernández de la Llana, con los que mantiene relación epistolar y visita cada vez que viene a su tierra natal. En su legado, encontramos cartas de su hermana religiosa, Sor María –incluso, de algunas de sus compañeras del convento–, desde Gordejuela, Vizcaya; de su tío Santiago Arias Prieto⁹, sobrino carnal de Adolfo Prieto Álvarez de las Vallinas, patriarca de la familia que consiguió hacer fortuna en México como luego veremos; de “Chomín” [Domingo], miembro de la familia que trabaja en la embajada de España en Washington; de sus primos Félix Prieto Álvarez-Buylla¹⁰ y esposa, que viven en Monterrey; de su sobrino Jean y su esposa; de León y Magdalena, desde París; de su primo Ramón Prieto Bances (1889-1972), jurista que llegó a ser ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes durante la II República, y fue catedrático de la Facultad de Derecho de Oviedo; y su primo, Luis Prieto Bances (1905-1983), eminente arquitecto ovetense; y de sus primos Ángel Arias Rivero –hijo de Santiago– y Juan Fernández de la Llana Granda¹¹ que le escriben desde su querido Oviedo. También aparecen amistades de antaño, de su juventud, como Julia, que tiene gran familiaridad con ella, incluso la llama “Nené”; o sus amigos Mercedes, Matilde y Jo-

⁵ Rivas Cherif no deja de halagar la forma en que Carlos Prieto se convirtió en su salvador (como el de tantos otros exiliados españoles) en sus cartas al poeta Alejandro Casona. Véase: Doménech, Fernando: *Teatro español: autores clásicos y modernos: homenaje a Ricardo Doménech*, Madrid, Fundamentos, 2008, p. 264.

⁶ González-Allende, Iker: *Pilar de Zubiaurre. Evocación. Artículo y diario (1909-1958)*. Donostia, Saturrarán, 2009.

⁷ Véanse las memorias de Carmen Baroja: *Recuerdo de una mujer de la Generación del 98*, Barcelona, Tusquets, 1998; y el artículo de Shirley Mangini, “El Lyceum Club de Madrid, un refugio feminista en una capital hostil”, *Asparkia*, 17, 2006, pp. 125-140.

⁸ González-Allende relata cómo transcurrían las reuniones de los domingos en casa de los Prieto, en donde destaca que Zubiaurre llegó a acompañar al Cuarteto Prieto en alguna sesión. Véase González-Allende, Iker: “Pilar de Zubiaurre: entre el cometa y la sombra”, en Zabala, José Ramón (ed.): *Non zuden emakumeak? La mujer vasca en el exilio*, Donostia, Saturrarán, 2007, pp. 427-428.

⁹ Santiago fue con Carlos Prieto, heredero de la fortuna de su tío Adolfo. Contrajo matrimonio con María Hernández Rivero y tuvieron dos hijos, Ángel y María del Carmen, que se casaron con Pilar Urrutia y Francisco Echanove, respectivamente. Santiago falleció en Madrid, en 1989. Véase su esquila en *ABC*, 5-6-1989.

¹⁰ Hoy sabemos que había sido condenado a reclusión perpetua en un Consejo de Guerra, celebrado el 17 de enero de 1938, porque era abogado y elemento destacado del Partido Comunista de España en Asturias. Véase: Lauruelo Roa, Marcelino: *La libertad es un bien muy preciado. Consejos de Guerra*. Documento electrónico, <http://www.memoria-antifranquista.com/web-vella/actualitat/consejos-guerra.pdf>

¹¹ Escritor y cronista local, que utilizó el seudónimo de “Juan Santana”. Fue colaborador de los periódicos asturianos *Región* y *El Oriente de Asturias*; y publicó diversos trabajos de temática asturiana, como *Un estudio sobre el viejo Oviedo* (Oviedo, RIDEA, 1974), o *Tomás García Sampedro. Ignacio Suárez Llanos, pintores asturianos* (Madrid, Banco Herrero, 1980).

sé María, que le escriben desde Zaragoza para estar en contacto, enviando siempre recuerdos para el resto de la familia.

En este conjunto de cartas, encontramos una del padre Luis G. Victoria, párroco de San Jacinto, parroquia de San Ángel Inn, agradeciéndole el envío de *Pirulín*. La misiva está llena de espiritualidad y nos revela la duda entre la espiritualidad cristiana de la Fe y el escepticismo religioso en el que María Teresa se mantuvo durante toda su vida. La nota del sacerdote recoge el *Cántico Espiritual* de San Juan de la Cruz, afirmando que “en los silbos amorosos de *Pirulín* no hay otra musa que la verdad. ¡Loado sea Dios en sus criaturas!”, lo que nos hace pensar que la compositora, ya en los años sesenta hubiera podido manifestar cierta espiritualidad cristiana, a la que parece haber tendido toda su vida¹². Es en esta época en la que encontramos obras de carácter religioso o con textos de una fuerte espiritualidad, como *Ave Maria* (1965), *Dios le otorgó la gracia* (1967), o sus canciones sobre textos de Sor Juana Inés de la Cruz. En el libro mecanografiado en el que su hermana María relata su periplo vital, se nos refiere el disgusto que supuso para la madre de ambas, María Fernández de la Llana, ya viuda, que su tercera hija María Belén abrazara la vida religiosa, síntoma inequívoco en la España coetánea, de que no era una mujer de fe. Ciertas investigaciones han revelado que uno de los hermanos de su madre, Juan Fernández de la Llana y Fernández Antuña (Oviedo, 1865-1914), brillante abogado con trayectoria política vinculada al republicanismo radical del partido de Ruiz Zorrilla, había sido un destacado francmasón¹³.

2.2. Primeros años e inicio de las lecciones musicales con Saturnino del Fresno en Oviedo (1895-1931)

María Teresa Antonia Prieto Fernández de la Llana nació la noche del 22 de abril de 1895 en Oviedo, capital asturiana del norte de España, tal y como se refleja en el acta de nacimiento del Registro Civil de la ciudad:

En Oviedo, a las once de la mañana del día veintitrés de abril de mil ochocientos noventa y cinco, ante D. Prudencio Fernández Pello, Juez municipal, y D. Vicente Mier, Secretario, compareció D. Carlos Prieto, natural de Oviedo, casado, mayor de edad, delineante y domiciliado en Oviedo, participando, con objeto de que se inscriba en el Registro civil el nacimiento de una niña, y al efecto como padre declaró:

Que dicha niña nació en la casa paterna el día de ayer a las nueve de la noche.

Que es hija legítima del que dice y de doña María Fernández, naturales de Oviedo, mayores de edad y domiciliados en Oviedo, Asturias, número uno.

¹² Mercedes Fernández Cueto, esposa del catedrático de la Universidad Complutense de Madrid y director fundador del Instituto Complutense de Ciencias Musicales (ICCMU), Emilio Casares, recuerda de su estancia en México, en el tiempo en que el profesor Casares estudiaba el archivo de Adolfo de Salazar, sito en la residencia de los Prieto, que María Teresa, con quien trabó buena amistad, llegó a comentarle alguna vez respecto a las verdades del cristianismo: “¡qué hermoso sería si fuera cierto!”, evidencia de sus anhelos religiosos y de su duda sintomática ante la fe cristiana.

¹³ Fernández de la Llana, según ha estudiado Víctor Guerra, ingresa en la masonería en la década de los ochenta, iniciándose “en la logia ‘Nueva Luz’, de Oviedo con el simbólico de *Fernández Córdoba*. En dicha logia está muy poco tiempo, pues pronto pasa a ocupar su puesto en los bancos de la logia ‘Juan González Río’, donde se le halla entre los años 1888 y 1890, que son las fechas de los cuadros lógicos que quedan como legado documental de dicho taller, y donde está inscrito con el cargo de Orador, y con el grado Maestro Elegido de los Nueve (9º), del Rito escocés Antiguo y Aceptado”. Véase Guerra García, Víctor: *La masonería ovetense en el siglo XIX: una sociabilidad en acción*. Cuadernos de Historia, 7. Facultad de Gª e Hª, Universidad de Oviedo, 2003.

Que es nieta por línea paterna de D. Ulpiano Prieto y de Doña María Delmez, naturales de Oviedo él, y ella, de Gante, Bélgica, y por la materna de D. Antonio Fernández de la Llana y de Doña Crisanta Fernández Anuria, naturales de Oviedo¹⁴.

Y que a la expresada niña se le puso el nombre de María Teresa Antonia.

Todo lo cual presenciaron como testigos D. José María Pérez y D. Francisco Fernández, vecinos de Oviedo y mayores de edad.

Leída íntegramente esta acta e invitadas las personas que deben suscribirla a que la leyeran por sí mismas, si así lo creían conveniente, se estampó en ella el sello del Juzgado municipal, y la firmaron el Sr. Juez y los testigos, y de todo ello, como secretario, certifico. [Rubricado por]

Prudencio F. Pello, Carlos Prieto y Delmez, José María Pérez, Francisco Fernández y Vicente Mier¹⁵.

La localización de este documento confirma definitivamente la fecha de nacimiento de la compositora, dato sometido a contradicción en la bibliografía previa. Consuelo Carredano, en su *Historia y catálogo de las Ediciones Mexicanas de Música* (1994) es la primera autora que maneja el año exacto de nacimiento de María Teresa, 1895. Casares, en su artículo de referencia publicado en 1978¹⁶, lo sitúa en 1896, fecha que presentan también José Luis Temes y el propio sobrino de la compositora, Carlos Prieto, en su libro *The adventures of a cello* (2007). Esta confusión acerca del año nacimiento de la compositora, que se manifiesta también en la *Historia de la música española. Siglo XX* (1983)¹⁷ de Tomás Marco, o en el artículo "Generaciones Musicales Españolas" de Enrique Franco, incluido en la monografía dedicada a *La música en la Generación del 27. Homenaje a Lorca* (1987), editada también por Casares, que sitúan su nacimiento en 1908, son fruto, sin duda, del pudor de la propia compositora por manifestar su verdadera edad.

La compositora llega a una familia vinculada a la música. Esta tradición se remonta ya a su bisabuelo paterno, Charles Delmez, que fue niño cantor en la catedral de Bruselas. Sus padres, Carlos Prieto Delmez y María Fernández de la Llana, le inculcaron a ella y a sus hermanos¹⁸ la pasión por la música, proporcionándoles una formación musical. La hermana mayor, María, comenzó estudios de piano, pero, posteriormente, enfocó su formación musical hacia el canto. María Teresa y Margarita se centraron en el piano, al igual que su madre, y el pequeño de la familia, Carlos, estudió violín¹⁹.

¹⁴ Estos datos confirmados por el Acta de bautismo, sólo divergen en el origen de su abuelo materno, Antonio Fernández de la Llana, que, según el documento bautismal, era "natural de Valencia", no de Oviedo. Acta de bautismo, Libro nº 25, folio 120, Archivo de la Parroquia de San Juan el Real de Oviedo.

¹⁵ Oviedo. Archivo del Registro Civil. Acta de nacimiento del 23-IV-1895. Tomo 63, p. 217, sección 1ª. Un árbol genealógico reducido de la familia, es accesible en:

<https://gw.geneanet.org/sanchiz?lang=en&n=prieto+fernandez+de+la+llana&oc=0&p=carlos>

¹⁶ Casares Rodicio, Emilio: "La compositora María Teresa Prieto: del postromanticismo al estructuralismo dodecafónico" *Boletín del Instituto de Estudios Asturianos*. Oviedo, Real Instituto de Estudios Asturianos, 1978, Año nº 32, nº 95, p. 720.

¹⁷ Tomás Marco se deja llevar por la fecha, ya que el estilo compositivo de Prieto comparte características creativas con los denominados por él como "independientes" -de la línea nacionalista casticista-, junto a Xavier Montsalvatge (1912-2002) y Joaquim Homs (1906-2003). Marco, Tomás: *Historia de la música española del siglo 6. XX*, Madrid, Alianza, p.199.

¹⁸ María de Belén Luisa, Margarita Andrea Eladia y Carlos Juan Manuel Prieto Fernández de la Llana.

¹⁹ Casares Rodicio, Emilio: "La compositora María Teresa Prieto: del postromanticismo al estructuralismo dodecafónico" *Boletín del Instituto de Estudios Asturianos*. Oviedo, Real Instituto de Estudios Asturianos, 1978, Año nº 32, nº 95, p. 720. Actas de la Academia Provincial de Bellas Artes de San Salvador de Oviedo de los cursos de 1909 a 1911, documentación inédita del Archivo Histórico del Conservatorio Superior de Música del Principado de Asturias, CONSMUPA; y Registro general de matrícula y exámenes de enseñanza oficial del Real Conservatorio de Música y Declamación de Madrid.

La tradición musical no sólo se mantuvo en la familia gracias a la dedicación de la compositora, sino también a la pasión por la música de su hermano Carlos, quien forma el primer Cuarteto Prieto. Carlos llegó a ser el concertino de la Orquesta del Teatro Campoamor de Oviedo²¹, pero su pasión por la música de cámara le llevó a formar un cuarteto junto a la que posteriormente sería su familia, los Jacqué. Esta familia francesa, asentada en Oviedo, era también muy aficionada a la música y necesitaba un violinista más para poder formar un cuarteto de cuerda. Tras conocerse por mediación del pianista y profesor ovetense Saturnino del Fresno (1867-1952), crearon el primer Cuarteto Prieto, formado por el futuro suegro de Carlos Prieto, Maurice Jacqué, que tocaba la viola, su hijo, León Jacqué, al violonchelo, y su hija Cécile Jacqué (1903-1991), a la que se suma Carlos Prieto, en los violines. La amistad deviene en amor, y Carlos se enamora de Cécile, “una francesa nacida y crecida en España, tan buena música como Carlos”²², en palabras de Salvador de Madariaga, buen amigo de los Prieto.

Años después, en 1933, Carlos y Cécile contrajeron matrimonio y, ya establecidos en México, continuaron cultivando su pasión por la música de cámara, pero, en esta ocasión, ya acompañados por sus hijos, Carlos Prieto Jacqué (1937) al chelo y Juan Luis Prieto Jacqué (1939) al violín junto con su padre, pasando Cécile a la viola; éste es el segundo Cuarteto Prieto.

Salvador de Madariaga (1886-1978), que, como hemos mencionado, tuvo oportunidad de conocer bien a los Prieto, recuerda en sus memorias que cuando conoció a Carlos en México, en 1931 se le ocurrió mencionar el *Quinteto de cuerda* nº 4 en Sol menor, KV 516 (1787) de Mozart, a lo que Prieto respondió: “-Pues lo oiremos esta noche”, como así fue. Continúa el escritor recordando cómo

más de una vez gocé en aquella casa de horas inolvidables oyendo a Mozart o Beethoven. Más años pasaron y el cuarteto se completó con dos hijos que heredaron el talento musical de sus progenitores; amén



Imagen 2.1. De pie, izda a dcha, María Delmez, Sara Quintana Bertrand, Clementina Bertrand Renard y Víctor Sáenz Canel. Sentados, Carolina Quintana Bertrand y Charles Joseph Bertrand Demanet²⁰.

²⁰ Foto tomada del libro de Fidela Uría: *Música Asturiana entre 1860 y 1934: vida, obra y catálogo de Víctor Sáenz, Anselmo González del Valle, Baldomero Fernández*, Oviedo, Principado de Asturias, Consejería de Cultura, 1997.

²¹ Casares, Emilio: “Prieto Fernández de la Llana, Carlos” *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Emilio Casares dir. Vol. 8, Madrid, SGAE, 2001, p. 243.

²² Madariaga, Salvador de: *Memorias (1921-1936). Amanecer sin mediodía*. Madrid, Espasa Calpe, 1974, p. 238.



Imagen 2.2. El "cuarteto" Prieto en su casa de México en 1938. De dcha. a izda., Carlos Prieto y Cécile Jacqué a los violines, Maurice Jacqué a la viola, y Carlos Prieto Jacqué al violonchelo, sostenido por su niñera²³.

que la capacidad técnica del padre que les permite compartir con él no sólo el asueto artístico, sino la responsabilidad técnica y económica de aquella gran empresa²⁴.

La tradición musical se ha extendido hasta las generaciones más próximas que continúan con la pasión por la música y la tradición del cuarteto familiar. Los sobrinos de María Teresa han madurado como músicos, y así, Carlos Prieto Jacqué, con su hermano Juan Luis Prieto Jacqué, a la viola, y en los violines dos de sus respectivos hijos, Carlos Miguel Prieto Prieto y Juan Luis Prieto Reina, han formado ya el tercer Cuarteto Prieto. Carlos Miguel Prieto, además de haber formado parte de este cuarteto familiar, es en la actualidad un eminente director de orquesta²⁵.

María Teresa Prieto realizó sus primeros estudios musicales en la Escuela Elemental y Provincial de Música creada en 1883 en el seno de la Academia Provincial de Bellas Artes San Salvador de Oviedo²⁶, germen del posterior Conservatorio Profesional, donde se matriculó por primera vez de Solfeo y Canto Coral en el curso 1902-03, con siete años. Tras este curso, interrumpió el estudio del Solfeo durante dos años académicos, para retomarlo en el año académico 1905-06, fecha en la que cursó segundo curso de Solfeo y Canto coral, obteniendo, al igual que en el curso previo, la calificación de notable. Su profesor de solfeo fue el avilesino Rufino González-Nuevo (1831-1921)²⁷,

²³ Véase: Prieto, Carlos: *The adventures of a cello*. Austin (Texas), University of Texas Press, 2007, p. 77.

²⁴ Madariaga: *Memorias (1921-1936). Amanecer sin mediodía...*, p. 238.

²⁵ Prieto, Carlos: *The adventures of a cello...*, pp. 76 y 77.

²⁶ *Reglamento de la Escuela Provincial y Elemental de Música de la Academia Provincial de Bellas Artes de San Salvador de Oviedo*, Oviedo, 1883, p. 11. Véase también: Uria Libano, Fidela: *Música asturiana entre 1860 y 1934. Vida, obra y catálogo de Víctor Sáenz, Anselmo González del Valle y Baldomero Fernández*. Oviedo, Consejería de Cultura, 1997.

²⁷ Rufino González-Nuevo Miranda además de ser profesor en la Academia Provincial de San Salvador de Oviedo fue maestro de la Banda militar y director de la Banda de Luarca. Ha compuesto numerosas canciones inspiradas en el folklore regional,

director de banda y compositor local que, además de tenor de la Capilla de la Catedral de Oviedo, desempeñó su labor docente en solfeo y piano en la Escuela Provincial de Música de dicha ciudad durante más de cuarenta años.

Prieto inició el estudio de su instrumento, el piano, en el curso académico 1906-07, con el pianista y profesor asturiano Saturnino del Fresno y Arroyo (1867-1952), uno de los promotores del movimiento musical en el Oviedo de finales del siglo XIX. Tras desarrollar una carrera como concertista, Saturnino del Fresno regresó a la capital asturiana donde se instaló en los primeros años del siglo XX y comenzó a impartir clases de piano en la Escuela Provincial de Música de la ciudad, primero como interino y ya en 1916 como profesor titular de piano, llegando a ser director de dicho centro. Su prestigio como maestro fue indudable en la región y entre sus discípulos podemos encontrar figuras que alcanzaron un reconocimiento que trascendió las fronteras de Asturias como Eduardo Martínez Torner (1888-1955) o la propia María Teresa Prieto, y otras que desarrollaron su labor dentro del Principado, como su propio hijo, Manuel del Fresno (1900-1936)²⁸, Mario González-Nuevo Urdangaray²⁹ o Purita de la Riva (1933)³⁰.

Esta primera etapa de formación en Oviedo será una parte importante en su preparación musical; de hecho, la devoción de Del Fresno por el contrapunto bachiano va a ser un pilar fundamental en la música de la compositora, que siempre consideró a su primer profesor como su verdadero maestro:

M^a Teresa recibe las enseñanzas de aquel gran profesor y pianista Saturnino del Fresno que la introduce en el fascinante mundo de Juan Sebastián Bach: *El clave bien temperado* y el *Álbum de Ana Magdalena Bach*, principalmente son insistentemente tocados por M^a Teresa; ese espíritu racional, constructivista, y ese apego innato al contrapunto que respiran todas las obras de la compositora, hay que relacionarlo con las enseñanzas que se plasman en estos años de niñez. La huella de Saturnino del Fresno es grande y la misma compositora le admite como su maestro por excelencia³¹.

María Teresa estudió con Del Fresno los primeros cinco años de la carrera de piano, entre 1906-07 y 1910-11, obteniendo en todos ellos la calificación de Sobresaliente y Premio extraordinario.

En la Tabla 2.1 podemos observar las asignaturas cursadas y las calificaciones obtenidas por Prieto en la Escuela Elemental de Música de la Academia Provincial de Bellas Artes de San Salvador de Oviedo entre 1903 y 1911, aunque entre los cursos 1903-1904 y 1904-1905 existe un periodo en blanco en el transcurso de su formación. Durante estas fechas no hemos encontrado ningún dato, ni en actas de estudios oficiales ni en actas de enseñanza libre³².

como la colección *Todo por Asturias* (Madrid, 1885-1887). Véanse: Uría Libano, Fidela: *Música asturiana entre 1860 y 1934...*, pp. 28-30; *Gran Enciclopedia Asturiana*, Tomo VII. Gijón, GEA, 1970, p. 296; y el artículo "El avilesino Rufino González-Nuevo, pionero de la música asturiana", *La Voz de Avilés*, 16-XI-2009.

²⁸ Véase Martínez del Fresno, Beatriz: "Fresno Arroyo, Saturnino del" *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Vol. 5, Madrid, SGAE, 1999, p. 263; y Uría Libano: *Música asturiana entre 1860 y 1934...*, p. 39.

²⁹ Pianista, tras ejercer unos años como Catedrático de Piano en el Conservatorio de Oviedo, en 1964 se convierte en su director.

³⁰ Purificación de la Riva García, catedrática y pianista española, es una concertista y profesora muy reconocida en Asturias por su labor de difusión de la música asturiana para piano.

³¹ Casares: "La compositora María Teresa Prieto: del postromanticismo...", p. 720.

³² Actas de exámenes de la Academia Provincial de Bellas Artes de Oviedo entre 1903 y 1911. Archivo Histórico del Conservatorio de Oviedo.

ACTAS DE EXÁMENES DE LA ACADEMIA PROVINCIAL DE BELLAS ARTES DE OVIEDO, ESCUELA ELEMENTAL DE MÚSICA				
CURSO	ASIGNATURA	NOTA	TRIBUNAL	FECHA
1902-03	1ª sección: Solfeo y Canto coral	Notable	Víctor Sáenz (Presidente) Rufino Nuevo [sic] Francisco Torres	19/VI/1903
[En los cursos 1903-1904 y 1904-1905, María Teresa Prieto no aparece en las actas de exámenes]				
1905-06	4ª sección: Solfeo y Canto coral	Notable	Marqués de Valero de Urría (Pres.) Victor Sáenz Rufino Nuevo	21/V/1906
1906-07	1ª sección: Piano	Premio	José del Llano (Presidente) José Carrizo Llanes Francisco Torres José del Riego y Torre Rufino Nuevo	15/VII/1907
1907-08	2ª sección: Piano	Sobresaliente y concurre	José Carrizo Llanes (Presidente) Francisco Torres Saturnino Fresno	26/V/1908
		1º Premio	Ramón Prieto (Presidente) José Carrizo Llanes José [del Riego] Saturnino Fresno Francisco Torres	29/V/1908
1908-09	3ª sección: Piano	Sobresaliente y concurre	Rufino Nuevo (Presidente) Francisco Torres Saturnino Fresno	25/V/1909
		Premio	[¿] (Presidente) Ramón Prieto Nicolás [del Rivero] Con autorización de mi padre, Rufino Nuevo, Manuel Nuevo Francisco Torres Saturnino Fresno	18/VI/1909
1909-10	4ª sección: Piano	Sobresaliente	Rufino Nuevo [sic] (Presidente) Fran ^{co} . Torres Saturnino Fresno	2/VI/1910
		Premio	Fermin Canella (Presidente) José del Llano Nicolás del Rivero Saturnino Fresno Francisco Torres Rufino Nuevo	27/VI/1910
1910-11	5ª sección: Piano	Sobresaliente y concurre	Rufino Nuevo (Presidente) Saturnino Fresno Francisco Torres	2/VI/1911
		Premio	José del Riego (Presidente) Gabriel Villamil Nicolás del Rivero Saturnino Fresno Rufino Nuevo Francisco Torres	19/VI/1911

Tabla 2.1. Datos de las actas de exámenes de la Academia Provincial de BB.AA. de Oviedo, Escuela Elemental de Música

Tras concluir lo que entonces se consideraba el grado elemental de estudio del instrumento, la compositora se traslada a Madrid, en cuyo Conservatorio realizará los tres últimos cursos de Solfeo y Canto Coral, y los tres últimos cursos, 6º, 7º y 8º, de los estudios de piano. Lamentablemente, su nombre no figura ni en el Registro General de Matrícula ni en el Registro General de exámenes de dicho Conservatorio madrileño, tanto de la enseñanza oficial como de la no oficial, entre los años 1911 y 1918, fechas en las que hemos acotado este periodo de finalización de los estudios de piano, ya que en junio de 1911 termina 5º de piano en Oviedo, y en diciembre de 1918 tiene lugar la formalización de su contrato como profesora de música en el Hospicio Provincial de la capital del Principado. Esta carencia documental podría hacernos dudar de que María Teresa realizara dichos cursos en el Conservatorio de Madrid, pero en la solicitud que ella misma envía a la Comisión Provincial para asumir la plaza de profesora de música en el Hospicio de Oviedo en diciembre de ese año 1918, tras el cese de su hermana María para abrazar la vida religiosa, afirma contar con el título de Profesora de piano obtenido en el Conservatorio de Música de Madrid:

A la Comisión Provincial

María Teresa Prieto y Fernández de la Llana, soltera, de veintitrés años, natural y vecina de Oviedo (Asturias 1-2º dra.) a V. E.

EXPONE

- 1º. Que es profesora de Solfeo y Piano, y en la Academia de Bellas Artes de Oviedo obtuvo siempre calificación de Sobresaliente y premio en los cinco cursos que a ella asistió, habiendo aprobado en el Conservatorio de Madrid, con las más brillantes notas, los tres cursos de Solfeo y los ocho de Piano que constituyen la carrera de Profesora.
- 2º. Que después de terminada la carrera, se dedicó a dar lecciones de Solfeo y Piano, y al estudio de la Armonía y Composición, siendo autora de varias obras musicales.
- 3º. Que su hermana Dª María Prieto, que era Profesora de Música del Hospicio Provincial, dejó el cargo, para abrazar el estado religioso, y aspirando la recurrente a ocupar la plaza vacante,

SUPLICA a la Comisión provincial, se sirva nombrarla Profesora de Música del Hospicio provincial, con el haber asignado al cargo en los presupuestos corrientes.

Así lo espera de la bondad de la Comisión.
Oviedo veinte de diciembre de mil novecientos diez y ocho

María Teresa Prieto [rúbrica]³³

A este escrito, la comisión responde afirmativamente, con fecha de 24 de diciembre, señalándole “el haber anual de 1.000 pts.” que tiene asignada la plaza en el presupuesto especial del Hospicio Provincial³⁴.

³³ Oviedo. Archivo Histórico de Asturias. Documento administrativo de la Diputación Provincial de Asturias. Nombramiento personal. Fechado el 2 de diciembre de 1918.

³⁴ *Ibid.*, fechado el 24 de diciembre de 1918.

Como indica en el segundo punto de esta solicitud, la compositora no sólo se habría formado como pianista sino que también habría estudiado armonía y composición, reconociendo ella misma que “es autora de varias obras musicales”. Precisamente, es en estos años de estudios en la capital española cuando localizamos la primera obra suya que se conoce, *Escena de niños* (1917), que se publicó en *Música, Álbum-Revista Musical*³⁵. Aunque la obra corresponde a su periodo de formación, la hemos incorporado a su catálogo. Se trata de una obra para piano, de sesenta y dos compases en Fa# menor, articulada en torno a una breve sección a modo de *ritornello*, con forma ABACA, donde A, siempre estable tonalmente, mantiene el tono principal, B se traslada a Re Mayor, y C, a La Mayor. La obra fue publicada en el nº 19 de dicha revista, el 1 de octubre de 1917, junto a otras cuatro obras de ese mismo año, 1917, de diferentes autores españoles noveles, la canción *Tu risa*, del compositor también de origen asturiano José Sánchez-Gavito (1887-1954), y tres piezas más para piano solo: el chotis *Madrid castizo* de Manuel Blanco, *Serenata española* (1917) del compositor bilbaíno Felipe Briones (1900-?) y el vals lento *Flor de azahar* de José María González Bastida (1908-1997).



Imagen 2.3. Portada de *Música, Álbum-Revista Musical* y partitura de *Escena de niños*.

Tras la estancia formativa en Madrid, María Teresa comienza su trabajo docente en el Hospicio Provincial en diciembre de 1918, sustituyendo a su hermana María Prieto. Algunos veranos, la compositora se trasladaba a la costa, aprovechando que su hermana Margarita ejerce como maestra en Castropol, como manifiesta una noticia localizada en el periódico local, que reseña su llegada a es-

³⁵ *Escena de Niños, Música, Álbum-Revista Musical*, Madrid, Año I, nº 19, 1-X-1917, pp. 89-304.

ta villa costera del occidente asturiano: “De Oviedo ha llegado D^a María Teresa Prieto, hermana de D^a Margarita Prieto, maestra de Los Mazos”³⁶.

Durante los casi once años que estuvo trabajando en el Hospicio (1918-1929), la compositora pasó por una etapa de mala salud, según atestiguan las numerosas bajas registradas, que se recogen en la Diputación provincial y en el *Boletín Oficial de la Provincia*. Por ejemplo, en mayo de 1926, solicita un mes de licencia para poder recuperarse de sus dolencias estomacales en un sanatorio de Santander:

Ilustrísimo Señor Presidente de la Excelentísima Diputación Provincial:

María Teresa Prieto Fernández Llana, profesora de música del Hospicio Provincial de esta Capital, a V. S. I. con el mayor respeto y consideración, tiene el honor de exponer:

Que necesitando trasladarse a un sanatorio de Santander para reponer su salud, y quedando atendido el servicio con un sustituto que la exponente ha de dejar, tiene el honor de suplicar a V. S. I. que, previos los trámites necesarios, tenga a bien concederle un mes de licencia para atender al restablecimiento de su salud.

Oviedo, veinticuatro de mayo de mil novecientos veinte y seis.

M^a Teresa Prieto y F. de la Llana [rúbrica]³⁷.

Gracias a esta solicitud de baja, que le fue concedida, confirmamos la estancia de la compositora en la capital cántabra a la que Casares hacía referencia en su artículo sobre Prieto, recogiendo el testimonio de una conversación con la propia María Teresa, quien le relató que fue entonces cuando conoció al padre jesuita Nemesio Otaño (1880-1956), que le aconseja estudiar la obra de Schumann³⁸. López-Calo, en su estudio sobre Otaño, afirma que, en este periodo cronológico, el jesuita se encontraba en San Sebastián, por ello no sería imposible que se hubiera producido el encuentro³⁹. López-Calo subraya, además, en su biografía la indudable pasión que el padre Otaño sentía por la música de Schumann, pasión que le había transmitido a él su maestro, el compositor también asturiano Facundo de la Viña Manteola (1877-1952):

El padre Otaño siempre había sentido pasión por Schumann. Por una frase suya sabemos que esta pasión – “gran devoción” la llama él – tuvo su origen en su profesor de piano, don Facundo de la Viña⁴⁰. Más tarde, el gran romántico germánico sería uno de los temas predilectos de sus conferencias musicales por España adelante. En particular sus *Lieder*⁴¹.

En marzo de 1929, Prieto renuncia a su trabajo de profesora de música en el Hospicio o Residencia Provincial de niños, y, el 30 de marzo de 1929, el *Boletín Oficial de la Provincia de Oviedo*

³⁶ *Castropol, periódico decenal defensor de los intereses morales y materiales del partido judicial*. Año XIX, nº 653, 30-V-1923.

³⁷ Oviedo. Archivo Histórico de Asturias. Documento administrativo de la Diputación Provincial de Asturias. Nombramiento personal. Del 24 al 26 de mayo de 1926.

³⁸ Casares: *Op. cit.*, p. 721.

³⁹ López-Calo, José: *Nemesio Otaño, S. J. Medio siglo de música religiosa en España*. Madrid, ICCMU, 2010, pp. 154-169.

⁴⁰ Compositor gijonés asentado en Valladolid, hoy olvidado, que merece un espacio en nuestra historia musical. Véase: Martínez Díaz, Sheila: *Facundo de la Viña y Manteola (1876-1952) y el regionalismo musical castellano: imágenes de una tierra, sonidos de una identidad*. Oviedo, Tesis Doctoral inédita, Universidad de Oviedo, 2017.

⁴¹ López-Calo: *Op. cit.*, p. 108.

nº 72, publica que la Comisión Provincial de Asturias ha aprobado su cese en la sesión del 26 de febrero, tal y como expone el secretario Pedro Mantilla:

Vista la instancia de doña María Teresa Prieto y F. de la Llana, Profesora de Música de la Residencia Provincial de Niños, haciendo renuncia de dicho cargo, se acordó, haber visto con sentimiento la determinación de la señorita Prieto y de la Llana y aceptar su dimisión haciéndose constar el celo y competencia con que ha desempeñado dicho cargo y amortizar la vacante toda vez se hallan atendidos debidamente aquellos estudios con la auxiliar, recientemente nombrada y, especialmente los asilados que tengan que ampliarlos, obtienen enseñanza superior en el Conservatorio Provincial⁴².

2.3. Continuación de estudios en Madrid: la música modal de Benito García de la Parra (1931-1936)

Con intención de ampliar su formación, en 1931 Prieto se trasladó de nuevo a Madrid⁴³, donde realizó estudios de armonía, estética e historia de la música en el Conservatorio Nacional de Música y Declamación. Su principal maestro fue Benito García de la Parra (1884-1953), catedrático de armonía en dicho conservatorio desde 1909 y posterior secretario y subdirector del centro. Además de su labor como profesor, destaca su labor como compositor, habiendo escrito obras tanto de música religiosa como profana, de gran formato sinfónico a la música pianística⁴⁴.

García de la Parra la introduciría en el estudio de la música modal para completar lo que la compositora consideraba un sistema musical propio, innato en ella desde niña⁴⁵. El estudio de la modalidad influyó notablemente en sus creaciones a lo largo de su carrera compositiva, convirtiéndose en uno de sus rasgos constantes y característicos de su obra, como se constata, por ejemplo, en el estudio de su producción cancionística.

En la Tabla 2.2 figuran las asignaturas y calificaciones de los cursos que realizó en esta segunda etapa en el Conservatorio de Madrid, tanto en enseñanza oficial como en enseñanza libre⁴⁶. Los tribunales que la examinaron estaban formados por el compositor Abelardo Bretón Matheu (1887-1932), hijo de uno de los anteriores directores del centro, Tomás Bretón, y profesor del conservatorio desde 1918; Emilio Alonso Valdés (1882-1938), desde 1931 profesor supernumerario de armonía⁴⁷; Benito García de la Parra (1884-1953), catedrático de armonía del centro desde 1909; Bartolomé Pérez Casas (1873-1956) profesor de armonía desde 1911; el compositor y director de orquesta bilbaíno Jesús Arámbarri (1902-1960); el entonces director del Conservatorio, Antonio Fernández Bordas (1870-1950); y José Forns (1898-1952), profesor numerario de Estética e Historia de la Música en el Conservatorio desde 1921 hasta 1953, año en el que es sustituido por Federico Sopena⁴⁸.

⁴² Actas de la Comisión Provincial de Asturias, 30-III-1929. Biblioteca Virtual de Prensa Histórica.

⁴³ Existe un periodo de dos años, desde febrero de 1929 a septiembre de 1931, del que no hay ninguna información acerca de su actividad.

⁴⁴ Véase: Iglesias, Antonio: "García de la Parra Téllez, Benito". *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. E. Casares (dir.), Madrid, SGAE, 1999, vol. 5, p. 440.

⁴⁵ Véase: Casares: *Op. cit.*, p. 721.

⁴⁶ Registro de matrícula y exámenes de enseñanza oficial del Conservatorio Nacional de Música y Declamación de Madrid. Actas de exámenes entre 1931 y 1936. Archivo del Real Conservatorio de Música de Madrid.

⁴⁷ Sopena Ibáñez, Federico: *Historia Crítica del Conservatorio de Música de Madrid*. Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia. Dirección General de Bellas Artes, 1967, p. 238.

⁴⁸ Véase: *Ibid.*, p. 247.

ACTAS DE EXÁMENES DEL CONSERVATORIO NACIONAL DE MÚSICA Y DECLAMACIÓN				
CURSO	ASIGNATURA	NOTA	TRIBUNAL	FECHA
1931-32	1º año de Armonía (Enseñanza no oficial)	Aprobado	Presidente: Abelardo Bretón Secretario: Emilio Alonso [Valdés] Vocal: Benito García de la Parra	Madrid, 20/VI/1932
1932-33	2º año de Armonía (Enseñanza no oficial)	Aprobado	Presidente: Bartolomé Pérez Casas Vocal: Benito García de la Parra Secretario: Jesús Arambarri	Madrid, 14/VI/1933
1933-34	3º año de Armonía (Enseñanza oficial)	Sobresaliente	Profesor: Benito García de la Parra Director: Antonio Fernández Bordas	Madrid, 29/V/1934
[En los cursos de 1934-1935 María Teresa Prieto no aparece en ninguna de las actas de exámenes]				
1935-36	Estética (Enseñanza oficial- Alumnos no matriculados)	Aprobado	José Forns Director: Antonio Fernández Bordas	Madrid, 22/V/1936
1935-36	IP de la Música (Enseñanza oficial- Alumnos no matriculados)	Aprobado	José Forns Director: Antonio Fernández Bordas	Madrid, 22/V/1936

Tabla 2.2. Actas de exámenes del Conservatorio Nacional de Música y Declamación

Al igual que en su periodo de formación en Oviedo, existe un curso académico vacío, 1934-35, sin duda, a causa del estado anímico de la compositora, tras dos importantes pérdidas familiares en un breve lapso de tiempo, pues el 1 de abril de 1934 falleció su hermana Margarita y once meses después falleció su madre. Desde muy niña, María Teresa y sus hermanos tuvieron que asumir la muerte de su padre, quedándose su madre con cuatro hijos pequeños a los que les proporcionó una buena formación musical. María Teresa es la única de los hijos que se queda en el hogar, viviendo junto a su madre, por eso, en los años en los que ella se traslada a estudiar al Conservatorio de Madrid, su madre se muda con ella a la capital, probablemente gracias a la ayuda de su tío Adolfo Prieto y Álvarez de las Vallinas. Pero, tras la muerte de Margarita, la madre sufrió un empeoramiento en su salud, falleciendo pocos meses después, el 17 de marzo de 1935.

En este periodo tan difícil, la compositora se encontraba sola, puesto que su familia más cercana, sus hermanos, se encontraban lejos de ella: su hermano Carlos estaba en México y su otra hermana, María, era monja en un convento en Gordejuela (Vizcaya). Contaba con el apoyo de su tío, Adolfo⁴⁹, al

⁴⁹ Adolfo Prieto será el apoyo y sustento de toda la familia gracias a su desahogada situación económica y su generosidad. Esta ayuda se extenderá a lo largo de los años, debido a que su sobrino, Carlos Prieto, heredará la dirección de sus empresas. Gracias a ello, la vida de la familia y, en consecuencia, la de la compositora, resultó ajena a cualquier problema económico.

que ya hemos citado, que le proporcionó todo lo necesario durante la enfermedad de su madre, como revela la carta que recibe la religiosa María Prieto de su tío:

Sor María Prieto

Mi estimada sobrina:

Próximo a regresar a México y sin esperanza de verte pronto, estoy en el caso de ofrecerte a tus órdenes para lo que se te ofrezca en aquel país. Al mismo tiempo, el penoso deber de informarte que, alarmado por el creciente decaimiento de Doña María, la puse bajo el tratamiento médico del Doctor de esta casa, y me rinde referencias bastante alarmantes sobre el estado de su salud, agravado por el largo tiempo de disimulo en que lo ha mantenido, llevado de su gran espíritu de sacrificio y de cariño hacia sus hijos. No creía prudente que te dieras por sabedora directa de estas malas noticias, pero como el caso de gravedad se puede presentar de un día a otro, es necesario prevenirse contra la eventualidad dolorosa de una sorpresa fatal por lo inesperado.

Yo me atrevería a sugerir que de alguna manera justifiques con algún pretexto un próximo viaje a Madrid, para que te enteres personalmente de la situación y dispongas lo que juzgues conveniente, pero sin dejar traslucir que has recibido esta información, porque habría de contrariar mucho a la enferma. Mi alma dolorida por la pena, te ruega dispenses el sufrimiento que te causo con estas noticias, en atención al cariño en que me inspiro, y el buen deseo que me impulsa. Yo la veo todos los días, pero no le diré nada de su gravedad ni de que te doy cuenta, ni tampoco a Doña Mariquita⁵⁰, ni a *Nené*.

Con la mayor consideración, tu affmo. tío que bien te quiere,

Adolfo Prieto

Pienso en Carlos y Cécile con el mayor cariño y sufro atroz angustia al enviarles copia de esta carta, después de breves líneas que por avión les mandé ayer. Esta copia irá por conducto de mi sobrino Santiago⁵¹, con la recomendación de elegir el momento menos aciago⁵².

A pesar de todo lo sucedido, María Teresa retomaría en el curso de 1935-1936 sus estudios en el Conservatorio cursando las asignaturas de Estética e Historia de la música con José Fornés. Es más que evidente que tuvo que contar con el apoyo de su tío y que la situación económica familiar debía ser buena, ya que era muy complicado en aquella época estudiar fuera de una ciudad de provincias, y más una mujer sola. Y es que Adolfo, tras haber traspasado la dirección de la Fundidora de Monterrey a su sobrino Carlos, hermano de María Teresa, decidió regresar largas temporadas a España, y posiblemente tutelaba la estancia de la familia en Madrid, para que "Nené" completara sus estudios de piano.

Fernández Cid, al referirse al estado de la enseñanza musical en la España de entonces, compara los estudios en provincias con las mayores posibilidades que ofrecían Madrid y Barcelona, afirmando: "¿quiénes llegan hasta Madrid? O quienes tienen posibilidades materiales o los que al-

⁵⁰ Se refiere a la tía materna de la religiosa y de Carlos y María Teresa Prieto, Mariquita Fernández de la Llana, que también permaneció soltera.

⁵¹ Se trata de Santiago Arias Prieto, sobrino carnal de Adolfo Prieto Álvarez de las Vallinas, hijo de su hermana Carmen, que también se trasladó a México, a instancia de su tío Adolfo. Santiago tendrá dos hijos en México, Ángel (1935) y Carmen (1937).

⁵² Carta de enero-febrero de 1935, pp. 78-79. Correspondencia de Adolfo Prieto a María Prieto. LPMT. Esta carta procede de un libro inédito sobre la vida de la hermana religiosa de la compositora, María Prieto, escrito por una de las religiosas del convento donde ella pasó su vida y recoge la vida de la religiosa desde su infancia hasta la muerte de su madre. Titulado *Mariquita, Historia de un alma*, es un borrador mecanografiado que se conserva en el archivo de la familia Prieto en Ciudad de México.

canzan las fortunas de un mecenazgo, de una beca que permita el traslado"⁵³. El paso de María Teresa a la capital de España puede estar muy relacionado con la afirmación que realiza Fernández Cid, ya que la compositora contaba con los apoyos económicos necesarios que le permitieron desarrollar una etapa de su formación en la capital de España, no sólo a ella sino también, años atrás, a su hermana María.

En el momento en el que Prieto vivía en la capital, la libertad femenina comenzaba a demandarse con más fuerza, adquiriendo el rango de reivindicación política. En ese periodo, la mujer cuenta ya con el respaldo de asociaciones femeninas que se habían asentado en Madrid ya en los años veinte, como la Asociación Universitaria Femenina (1921), Cruzada de Mujeres Españolas (1921) o el Lyceum Club (1926), primera sociedad femenina que se formó en España con la intención de crear un lugar de encuentro para las mujeres que tenían dificultades para compartir sus experiencias culturales en un ámbito público⁵⁴, organizando cursillos, exposiciones, conferencias, etc. La junta directiva del Lyceum Club estaba formado por María de Maeztu (1881-1948) como presidenta; la escritora y diplomática Isabel Oyarzábal (1878-1974) y la abogada Victoria Kent (1889-1987) como vicepresidentas, Zenobia Camprubí (1887-1956) –esposa de Juan Ramón Jiménez, pero también destacada lingüista, traductora y escritora– como secretaria, la profesora universitaria norteamericana Helen Phillips como vicesecretaria, Amalia Galarraga (1895-1971) como tesorera y María Martos de Baeza (1888-1981) como bibliotecaria⁵⁵. Lamentablemente carecemos de referencias que nos permitan saber si María Teresa Prieto participó de estos círculos culturales que comenzaban a desarrollarse en Madrid; su nombre no figura en la relación de sus miembros publicada a día de hoy.

⁵³ Fernández-Cid, Antonio. *Panorama de la música en España*. Madrid, Ed. Dossat, 1949, p. 190.

⁵⁴ González-Allende, Iker: *Pilar de Zubiaurre. Evocación. Artículo y diario (1909-1958)*. Donostia, Saturraran, 2009, p. 27.

⁵⁵ *Ibidem*, p. 28.

3. México, tierra de acogida (1936-1941)

“Tierra de España y suelo de México, raíz española y flor mexicana”.
Hernán Cortés, S. de Madariaga (1941)

3.1. La saga de los Prieto en México

Con el estallido de la Guerra Civil Española en 1936, Carlos Prieto aconseja a su hermana María Teresa que se embarque cuanto antes rumbo a México, donde él disfrutaba, gracias a la prosperidad empresarial conseguida por su tío Adolfo Prieto, de una desahogada situación económica¹. Adolfo, del que ya hemos hablado, era tío tercero de María Teresa y Carlos Prieto Fernández de la Llana. El abuelo de Adolfo –Manuel Prieto García Argüelles– era hermano de Pelayo Prieto García Argüelles, bisabuelo de la compositora. El tío Adolfo había nacido en el Palacio de las Vallinas, situado en Sama de Grado, parroquia asturiana del concejo de Grado, perteneciente a la familia de su madre, y era hijo de Santiago Prieto del Casero (Bueño, 1840 - Sama de Grado, 1876) y Josefa Álvarez de las Vallinas (Sama de Grado, 1840-1891). Hombre emprendedor, abandona sus estudios universitarios de Filosofía y Letras en Madrid, trasladándose en los años finales del siglo XIX a México, tierra de oportunidades. Es, que sepamos, el primer



Imagen 3.1. Don Adolfo Prieto, a los 37 años, cuando era Presidente del Casino Español²

¹ Carlos Prieto fue durante algunos años el gerente de la empresa de su tío y posteriormente sería el dueño. Véase: Marichal, Carlos: “De la banca privada a la gran banca. Antonio Basagoiti en México y España 1880-1911”. *Historia Mexicana*, Vol. 48, nº 4, abril-junio de 1999, pp. 767-793.

² Imagen procedente de la Galería de Retratos presidenciales del Casino Español, recogida en el libro: *Florisel* –pseudónimo de Ricardo Alcázar–: *Don Adolfo Prieto y Álvarez de las Vallinas, o el caballero español (1867-1945)*. México D. F., Edición-Homenaje del Casino Español, 1945, p. no numerada [entre las pp. 24 y 25].

Prieto que intenta hacer las Américas en el país azteca ya casado con la malagueña Inés de Castro, con quien tendrá una hija que fallece a temprana edad, a la que se bautiza como el nombre de su abuela asturiana, Josefa.

Años después, quizá impulsados por el éxito de Adolfo, encontramos instalados en México a su sobrino carnal, Santiago Arias Prieto, hijo de su hermana Carmen Prieto y Álvarez de las Vallinas; y a su sobrino tercero, Carlos Prieto Fernández de la Llana que con el tiempo se convertirá en el hijo que Adolfo nunca tuvo, heredando su legado espiritual y material.

En México, Adolfo se convirtió en poderoso empresario de la industria manufacturera y siderúrgica; fue apoderado de la banca Basagoiti; fundó la sociedad Prieto e Ibáñez, la siderurgia de Monterrey, el Banco Popular de Edificación y Ahorros, la compañía Manufacturera de Lana de San Luis Potosí, fue presidente de la fábrica de hilados y tejidos "La Victoria", presidente del Casino Español, y miembro del Patronato Mexicano. La fortuna que Prieto consiguió, procede, fundamentalmente, de su éxito en la gestión de la Fundidora Monterrey.

El más conocido de los grandes proyectos industriales en los que participó Basagoiti, fue la creación, en 1900, de la Compañía Fundidora de Fierro [sic] y Acero de México S.A. (Fundidora Monterrey). El capital de la empresa era de 10.000.000 de pesos, de los cuales Basagoiti aportó 21%, el resto fue invertido por Patricio Milmo, Eugene Kelly y L. Signoret. No obstante, para entonces la participación de Basagoiti en esta empresa era más bien de carácter indirecto, ya que estaba más ocupado con negocios bancarios en España. No obstante, tuvo el buen tino de asegurarse de que, cuando estuviese fuera del país, sus negocios estuvieran administrados por sus apoderados, los muy capaces empresarios Adolfo Prieto y Manuel Basagoiti. Y, con el tiempo, Prieto no sólo será el director gerente de Fundidora, sino el verdadero dueño de la empresa³.

Adolfo Prieto fue Consejero Delegado de la Fundidora desde 1907 hasta 1917, fecha en que fue nombrado presidente del consejo de administración de la misma hasta 1945, año de su muerte. En 1907 decide que el consejo de administración de la empresa se ubique en México D.F., cerca de los grupos de poder del gobierno federal que deciden el rumbo de las inversiones del país. Se consiguieron entonces numerosos contratos por las buenas relaciones que aquellos consejeros mantenían con los miembros del gobierno del Porfiriato (1876-1910), y unas condiciones favorables de transporte de mercancías sin las que hubiera sido imposible el beneficio de la empresa en estos años⁴, gracias a la labor del gobierno que había consolidado y unificado un mercado regional y nacional, propiciando, a la vez, el rápido desarrollo de las vías férreas en la región noreste y centro-oriental del país.

La Revolución Mexicana de 1910 hizo importante mella en Fundidora, pero las demandas de la Gran Guerra europea generaron ya en 1915 nuevos beneficios. En 1920, la Fundidora adquirió las minas de hierro de Cerro de Mercado, en Durango, y las de Hércules, en Coahuila. A fines de esa década inició su diversificación productiva al crear la Fábrica de Ladrillos Industriales y Refractarios (FLIR), la edificación de la Fábrica de Ruedas, la de Alambre y la de Cañería. Esta serie de adquisiciones de propiedad y ampliaciones en la planta, se debió en buena parte, a las políticas de

³ Marichal: *Op. cit.*, p. 779.

⁴ Véase a este respecto: *Fundidora de Monterrey 1900-1975*. Fundidora de Monterrey S. A., 1975; y Ceruti, Mario: *Propietarios, empresarios y empresas en el norte de México*. México, Siglo XXI, 2000.

reconstrucción nacional que estaba realizando el gobierno presidencial del general Plutarco Elías Calles (1877-1945). Entre 1929 y 1930 la Fundidora vivió un periodo de recuperación económica y de producción gracias a la demanda derivada de las obras de infraestructura del gobierno federal y estatal.

A partir de 1940, se gesta en América Latina un amplio desarrollo industrializador. La Compañía Fundidora de Fierro y Acero de Monterrey inauguró en 1943 su segundo alto horno y en 1945, tras el fallecimiento de Adolfo Prieto, Carlos Prieto, se hizo cargo de la presidencia del consejo de administración de la empresa. Será él quien emprenderá un ambicioso programa de ampliación y modernización de la Fundidora a gran escala. La década de los cincuenta marcó la consolidación de la empresa; en 1952, la empresa obtuvo un préstamo de 4,5 millones de dólares para adquirir un molino de combinación, y ya en 1958, los directivos le diseñaron un plan de modernización y ampliación que vendría a concluir a fines de la década de los setenta. La primera etapa de este plan (1957-1961) consistió en modernizar parte del alto horno nº 2, e iniciar la construcción de los Departamentos de Aceración nº 2 y Aceros Planos, así como la Planta Termoeléctrica. La segunda etapa (1964-1968) se caracterizó por la construcción de un tercer horno alto, dos hornos adicionales para el Departamento de Aceración nº 2 y una turbina adicional para la Termoeléctrica.

Tras las crisis sociales de comienzos de los setenta, se desarrolla el último plan de expansión (1974-1977) que tuvo como rasgo principal realizar las modificaciones al alto horno nº 3, la construcción en 1977 de una nueva acería B.O.F. –Basic Oxygen Furnace, es decir, Horno Básico de Oxígeno, una Planta peletizadora (1977) y la ampliación a la División de Aceros Planos.

A pesar de estos esfuerzos, la Fundidora Monterrey no pudo sobrevivir como empresa privada a los problemas internos del país que se intensificaron con paros laborales, huelgas sindicales, devaluación del peso frente al dólar y la enorme deuda contraída con bancos nacionales y extranjeros. Carlos Prieto Fernández de la Llana hizo entrega de la empresa al Gobierno Federal en 1977. El gobierno trató de sanear la deuda financiera de la empresa, integrando a la Fundidora junto a otras dos empresas siderúrgicas del país –Altos Hornos de México y SICARTSA⁵– en un solo organismo denominado SIDERMEX⁶, con la finalidad de tener mayor control sobre las empresas paraestatales. Sin embargo, en los nueve años que estuvo Fundidora Monterrey como paraestatal, no logró superar los problemas financieros, laborales y sindicales que acusaba constantemente, produciéndose el cierre de la empresa en mayo de 1986. En la actualidad, es un Museo de Arqueología Industrial.

Regresando al recuerdo del primer Prieto que pisó suelo mexicano, Adolfo Prieto, como era característico en la mentalidad de los indios asturianos, invirtió parte de su fortuna en proyectos benéficos para su comunidad de origen; así, en su pueblo natal costeó en su totalidad la construcción del grupo escolar, al que puso el nombre de su hija fallecida, “María Josefa”. El proyecto de construcción de la escuela de Sama de Grado fue encargado en Madrid al arquitecto José Fonseca Llanedo; aunque las obras finalizaron en 1932, la escuela permanecería inactiva has-

⁵ Las siglas SICARTSA es la Siderúrgica Lázaro Cárdenas-Las Truchas, S.A. Es una empresa de siderúrgica integrada productora de largos más importante y grande de Latinoamérica.

⁶ En el caso de las siglas SIDERMEX se refiere a Siderurgia Mexicana. Refiriéndose al conjunto de las tres siderurgias en manos del gobierno formadas por: Altos Hornos, S.A.; Fundidora Monterrey, S.A. y Siderúrgica Lázaro Cárdenas-Las Truchas, S.A. de C.V.

ta 1938. Lo más interesante del edificio es que, a través de un interesante conjunto de azulejos, representa diferentes episodios de *El Quijote de la Mancha*⁷, acompañados de refranes populares españoles, revelando una devoción por la cultura española característica de los hombres de la Generación del 98⁸. Salvador de Madariaga conoció personalmente a Adolfo Prieto y Álvarez de las Vallinas, un “conquistador a la moderna”, como él le llamaba, e incluyó este retrato del mismo en sus memorias:

Don Adolfo había llegado a Méjico en 1890, entonces joven abogado de veintitrés años, recién salido de la Universidad de Madrid. Pronto se distinguió en el mundo bancario, y tanto, que veinte años después era ya una potencia en su patria de adopción, cada vez más conocido y escuchado por su vigor creador, su actividad omnipresente y sus ideas nuevas sobre cómo tratar a los obreros, no sólo en cuanto a jornales, sino a toda suerte de instituciones sociales, desde escuelas hasta hospitales, viviendas y recreos. Pero era todavía más popular de lo que en tales casos se esperaba de una persona que, al fin y al cabo, era un capitalista: y la causa sólo vino a revelarse después de su muerte, cuando el importe de las sumas que distribuía a personas necesitadas llegó a saberse. El mago financiero, el organizador magistral, era un santo laico⁹ [...]

La filantropía y generosidad, sin duda, fueron los ideales vitales de Adolfo, tal y como hace referencia el mural dedicado a su memoria que figura en el Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey (Nuevo León, México), que inmortaliza sus palabras: “Todo el oro del mundo no significa nada. Lo que perdura son las buenas acciones que hacemos para nuestros semejantes”.

3.2. La decisión de partir: María Teresa, camino de México en 1936

En el otoño de 1936, María Teresa Prieto viaja a Santander, en cuyo consulado consigue la documentación necesaria para poder acceder como visitante al país americano. Era necesario rellenar una ficha de inmigración, imprescindible para que le fuera autorizada la entrada al país, para la cual, además de aportar multitud de datos personales como su procedencia, edad, rasgos físicos atestiguados con una fotografía, religión, raza o incluso idiomas que hablaba el solicitante, se requería el nombre y el domicilio de alguna persona residente ya en México que aportase referencias sobre el futuro inmigrante. En el caso de María Teresa, es su hermano Carlos quien le envía un cable desde México para que pueda completar adecuadamente la documentación requerida. En torno al 13 de octubre de 1936, consigue salir de España desde el puerto de Santander en el buque *Mexique* teniendo como destino el puerto de Veracruz, al que llegaría semanas después, el 30 de octubre de dicho año, aun cuando la documentación conservada en España¹⁰ indica que la compositora entró en México, por Veracruz, el 10 de noviembre de 1936.

⁷ VV. AA. *El Quijote en Asturias: la escuela indiana de Sama de Grado*. Grado, Asociación cultural El castañar, 2005.

⁸ Como agradecimiento a su generosidad, los vecinos de Sama de Grado sufragaron un busto suyo, obra de Víctor Hevia (1885-1957), que se encuentra frente a la fachada del centro escolar.

⁹ Madariaga: *Memorias (1921-1936)*. *Amanecer sin mediodía*. Madrid, Espasa Calpe, 1974, p. 237.

¹⁰ Madrid. Portal de Archivos Españoles (PARES). Portal web Movimientos Migratorios Iberoamericanos, <http://pares.mcu.es/MovimientosMigratorios/detalle.form?nid=35482>. Documento expedido el 10 de agosto de 1938.



Imagen 3.2. Carnet de migración de María Teresa Prieto del 13 de octubre de 1936¹¹

Como se puede comprobar en la ficha de inmigración de la compositora [Imagen 3.2], aparece un error en su año de nacimiento, ya que figura 1900, y ella nació cinco años antes, en 1895. Además de esta ficha de inmigración, hemos obtenido también la tarjeta de embarque de 1936 y cuatro renovaciones de su permiso de visitante –11-II-1937; 21-VII-1938; 11-I-1939; y 2-III-1940– en los cuatro años siguientes a su llegada a la capital mexicana¹². Los datos del Registro de Extranjeros del Servicio de Migración mexicano aportan datos sobre los rasgos de la compositora: constitución física delgada, estatura: 1,68 m., color blanco, pelo castaño –o negro, según la ficha–, cejas escasas –o negras–, ojos castaños, nariz rectilínea, mentón plano –o redondo, según la ficha–.

No debió ser nada fácil para la compositora dejar su tierra, sus recuerdos y una parte de su familia e irse a un lugar totalmente desconocido para ella, a pesar de que allí contaría con el apoyo incondicional de su hermano y el resto de miembros de la familia residentes en México. Sin duda, partió, como tantos otros, con la idea de volver, en algún momento, cuando fuera posible, pero esto nunca sucedió. Y Prieto nunca pudo olvidar sus orígenes, como reflejan en gran parte de su obra la nostalgia y la añoranza que le llevan a recordar su hogar, la música popular española, la literatura de su país natal, etc. Aunque vivirá el resto de su vida en México, intentó mitigar el vacío que le provocaba la añoranza de sus raíces regresando en algunas ocasiones a Vizcaya, para visitar a su hermana en el convento de Gordejuela; a Madrid, para asistir algunos de los estrenos de sus obras, o a su querida Asturias.

¹¹ La imagen procede del Portal de Archivos Españoles (PARES). Movimientos Migratorios Iberoamericanos, <http://pares.mcu.es/MovimientosMigratorios/detalle.form?nid=35482>

¹² Madrid. Portal de Archivos Españoles (PARES). Portal web Movimientos Migratorios Iberoamericano, <http://pares.mcu.es/MovimientosMigratorios/detalle.form?nid=35482>. La Ficha personal de María Teresa Prieto Fernández de la Llana, 1946, procede del Archivo General de la Nación de México. Registro Nacional de Extranjeros de México.

Su traslado a México 1936 huyendo de la situación de España buscaba la tranquilidad socioeconómica que le permitiera proseguir con su formación y con su carrera como compositora. No parece que su traslado fuera debido a cuestiones políticas. No es una exiliada por cuestiones ideológicas, sino más bien una *transterrada*; una persona desplazada a causa de la guerra, tal y como la califica José Luis Temes¹³, con el neologismo creado por el filósofo también asturiano y a su vez *transterrado* a México, José Gaos (1900-1969)¹⁴. Este término explica de forma certera la especial circunstancia de adaptación que estas personas vivieron en su nueva tierra de acogida, consiguiendo, de alguna manera, extender y trasladar la patria propia a otro lugar claramente semejante donde es posible continuar con lo español de España por la participación de lo español en México. Fueron capaces de encontrar en el lugar de acogida el mismo mundo espiritual y el mismo lenguaje, recreando así la misma cultura que habían dejado en su lugar de origen y que les permitía continuar con los trabajos que estaban realizando en España como si estuviesen en ella todavía, convirtiendo así a México en una verdadera proyección de su tierra natal¹⁵. Un ejemplo muy claro de cómo se refleja este fenómeno en Prieto es la *Sinfonía Asturiana* (1942-1943). En ella se citan elementos del folclore español -como la canción asturiana *La barca marinera*- a la manera en la que trabajaba el Nacionalismo español de finales del siglo XIX y principios del XX, dentro del contexto del Nacionalismo mexicano. De esta manera, la pieza participa de la orientación estética de México desde lo español, o, dicho de otra manera, refleja lo español a través de lo mexicano.

En la monografía que Antonio Iglesias dedica en 1992 a Rodolfo Halffter, encontramos unas palabras del propio compositor a través de las cuales él mismo se define como *transterrado*, que explican este término de manera sencilla pero elocuente:

Nunca me he sentido desterrado aquí. Aquí me he sentido 'transterrado'. Esto es algo que solía decir de sí mismo el ilustre filósofo José Gaos, español como yo y amigo leal desde nuestra adolescencia. Él fue quien inventó la palabra. Con el empleo del vocablo 'transterrado' -la preposición inseparable 'trans' que, en las voces a que se halla unida, expresa la idea de movimiento, de ir de un lado a otro-, Gaos quería dar a entender -y es éste, asimismo, el significado que yo doy al término- que el cambio obligado de lugar de residencia, de España a México, no logró despertar en él la impresión de haber sido desterrado, sino la de haber sido trasladado de una a otra parcela de un extenso territorio hispano-mexicano, imaginario y real a la vez. Porque lo cierto es que ningún español en México, ni ningún mexicano en España, podrán sentirse desterrados nunca¹⁶.

El comienzo de la Guerra Civil Española (1936-39) provocó un auténtico éxodo masivo, seguido, concluida la contienda, de un inmenso exilio principalmente a Hispanoamérica, en donde algunos de los países de acogida tuvieron su propia estrategia de recepción. Éste fue el caso de Mé-

¹³ Temes, José Luis (Ed.): "Introducción". *Música sinfónica, María Teresa Prieto (1896-1982), Cuaderno de música del Archivo de música de Asturias*. Oviedo, Consejería de Cultura del Principado de Asturias, 2007. Este autor utiliza la misma definición en las notas al disco compacto *María Teresa Prieto. Obra sinfónica completa*. Sello Verso, 2007.

¹⁴ Gaos, José: "El pensamiento hispanoamericano. Notas para una interpretación histórico-filosófica" *Cuadernos Americanos*, nº 4, 1942; nº 6, 1942; nº 3, incluido en Gaos José: *Las ideas y las letras (antología)*, UNAM, México, 1995.

¹⁵ Monclús Estella, Antonio: "José Gaos y el significado de «Transterrado»". En: Abellán, José Luis y Monclús Estella, Antonio (eds.) *El pensamiento español contemporáneo y la idea de América II: El Pensamiento en el exilio*. Barcelona, Anthropos, 1989, pp. 33-78.

¹⁶ Iglesias, Antonio: *Rodolfo Halffter. Tema, Nueve décadas y final*. Fundación Banco Exterior, Madrid, 1992, p. 198.

xico, donde el presidente Lázaro Cárdenas (1895-1970)¹⁷, que albergaba grandes esperanzas de renovación hispanoamericana a través de la cultura, trazó un plan de acogida para los españoles, llegando incluso a arropar al Gobierno de la II República en el exilio. Como relata Fernando Gamboa, se invitó a la élite intelectual española relacionada con el bando republicano a ofrecer conferencias en el país a través de la Casa de España en México, creada en 1938. Nombres como Luis Buñuel (1900-1983), Rodolfo Halffter (1900-1987), Remedios Varo (1908-1963) o León Felipe (1884-1968) destacan en esa larga lista¹⁸.

Muchos fueron los músicos y compositores que llegaron a México con experiencia en la interpretación, la pedagogía o la dirección coral. Algunos de ellos formaron un grupo sólido bajo la protección de dos figuras fundamentales, Carlos Chávez, que les ayudó a través de encargos y apoyos institucionales, y Carlos Prieto. Las cabezas visibles de este colectivo serían Rodolfo Halffter, Adolfo Salazar (1890-1958), Jesús Bal y Gay (1905-1993), Rosita García Ascot (1902-2002), Otto Mayer-Serra (1904-1968), Gustavo Pittaluga (1906-1975), Simón Tapia Colman (1906-1993), y la propia María Teresa Prieto. Cada uno de ellos contribuyó desde diferentes vías –la composición, la crítica, la investigación, la pedagogía, la interpretación musical popular y de concierto, el cine, la radio, la investigación o la enseñanza– a la cultura del país de acogida¹⁹. Los exiliados supondrán una gran aportación para la cultura mexicana, llevando a afirmar a Federico Sopeña, en referencia al ambiente musical, que “el clima mejicano, desde un punto de vista artístico, es el más brillante de Hispanoamérica, el más enlazado con las corrientes de la música europea”²⁰, a lo que, sin duda, contribuyó la llegada masiva de españoles y posteriormente europeos que huían del inhóspito ambiente generado en Europa en los años previos a la Segunda Guerra Mundial.

3.3. *El México del exilio: una tierra de esperanza con nuevos horizontes artísticos*

Los autores exiliados llegaron a un México vivo, con grandes proyectos e ilusiones. El país americano aún tenía reciente la Revolución de 1910. Tras los primeros escarceos revolucionarios que había acabado con la dictadura de Porfirio Díaz (1830-1915), que había comenzado en 1876, y los levantamientos revolucionarios de Madero, Zapata y Villa, el país se había enzarzado en su propia guerra civil postrevolucionaria. Pero la imposición de mandatarios y la ambigüedad del gobierno en cuanto a tomar la vía liberal o militar, además de la crisis económica, lastraban la estabilización²¹. La llegada de Lázaro Cárdenas como presidente en 1934 logró la consolidación de los estamentos políticos que permitieron al país resurgir.

La Revolución propició un cambio en la orientación estética de las artes que se acercaron, desde diferentes perspectivas y profundidades, a lo que vino a llamarse el Mexicanismo o Nacionalismo mexicano que ahondaba en la cultura propia, bien de manera superficial, bien profundizando

¹⁷ Cárdenas fue presidente de México entre 1934 y 1940.

¹⁸ *Obra plástica del exilio español en México: exposición presentada por el Ateneo Español de México*. México D. F. Museo de San Carlos, 1989, p. 4.

¹⁹ Véase: Carredano, Consuelo: “Acordes electivos: la música en México y el exilio español”. En Tello, Aurelio (coord.): *La música en México. Panorama del siglo XX*. México D. F., Fondo de Cultura Económica y Conaculta, 2010, pp. 556-558.

²⁰ Sopeña, Federico: *Historia de la Música española contemporánea*. Madrid, Rialp, 1957, p. 253.

²¹ Krauze, Enrique: *Biografía del poder: caudillos de la Revolución Mexicana*, México D. F., Fondo de Cultura Económica, 1986, pp. 5-11.

en las raíces precolombinas, buscando el sentido *quasi* ritual de las manifestaciones ancestrales. Las expresiones artísticas más destacadas de este periodo son los murales, reconversión de las manifestaciones más características de las civilizaciones prehispánicas, con figuras como Diego Rivera (1886-1957), José Clemente Orozco (1883-1949) y David Alfaro Siqueiros (1896-1974), todos vinculados al partido comunista. En literatura comenzarán a destacar escritores como José Vasconcelos (1882-1959), Martín Luis Guzmán (1887-1976) y Mariano Azuela (1873-1952) que desarrollarán el género denominado “Novela de la Revolución”, donde la imagen del pueblo aparece como única víctima de la violencia suscitada dentro de la hacienda.

En relación a la música, la veta nacionalista comienza netamente, salvo algunas pequeñas pintadas en autores del porfiriato, con Manuel M. Ponce (1882-1948), quien inserta en sus obras melodías, giros y ritmos autóctonos, buscando otorgar un nuevo rumbo a la música mexicana. Durante la década de los treinta surge una nueva generación de compositores que tomarán como punto de partida el ideario de Ponce pero que, al igual que en el resto de las artes, intentan sumergirse en el aspecto indigenista de la cultura prehispánica²². Estos compositores conformarán un estilo propio, individual en sus características, pero unificado como escuela, en el que encontramos influencias supuestamente indígenas, europeas –principalmente de Stravinsky– y del vanguardismo americano. Podemos destacar tres figuras que evolucionaron desde la postura estética de Ponce: Julián Carrillo (1875-1965), Silvestre Revueltas (1899-1940) y Carlos Chávez (1899-1978).

Julián Carrillo destacó como violinista virtuoso y, dentro de la composición, nos legó su teoría del “Sonido 13”, una nueva manera de distribución de la octava basada en relaciones microtonales. Su música, así como su figura, no fue del todo apreciada, interpretada y estudiada debido a la protección que le dispensó Porfirio Díaz²³. Silvestre Revueltas ha sido uno de los grandes compositores mexicanos del siglo XX. A pesar de su prematura muerte, dejó un corpus de obras suficientemente significativas como para crear una legión de seguidores. Su música toma elementos del primitivismo stravinskiano y un mexicanismo que bebe de ciertos elementos de la música popular urbana en obras como *Redes* (1935), *Sensemaya*, *canto para matar una culebra* (1937/39), *La noche de los mayas* (1939), etc. Sin embargo, la cabeza más visible de la música mexicana desde la década de 1930 fue la de Carlos Chávez. Su figura es inmensa²⁴; nosotros queremos destacar el apoyo prestado a los artistas españoles acogidos en el país azteca, entre los que se encontraba Prieto, a través de las diferentes vías que desarrolló para renovar la música y la cultura mexicana; y es que, como afirma Jorge Velasco en su artículo sobre México para el *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*:

Tuvo una excepcional capacidad como administrador, muy pocas veces vista en un músico mexicano, lo cual le ayudó de un modo notable a crear y reformar diversas instituciones. Las más notables fueron la Or-

²² Hay que añadir que los artistas que escogían esta vertiente tenían un ideario social y político semejante, y, en ocasiones, relaciones de amistad, como es el caso de Carlos Chávez y Diego Rivera. Ver: Parker, Robert: “Diego de Rivera, Frida Kahlo y Carlos Chávez: colaboración, desilusión y retribución”. En Parker, Robert: *Trece panoramas en torno a Carlos Chávez*. México D.F., Cenart Servicio de Publicaciones, 2009, pp.103-130.

²³ Carrillo, Julián: *Sonido 13, fundamento científico e histórico*. México D.F., Ed. J. Carrillo, 1948.

²⁴ En cuanto al catálogo de Chávez, en el que cultiva todos los géneros con distintos estilos que juegan con lo indígena, la vanguardia experimental (principalmente americana) y la tradición europea, véase: Parker, Robert L.: “Carlos Chávez: una panoplia de estilos”, *Trece panoramas en torno a Carlos Chávez*. México D.F., Conaculta, 2009, pp.15-25.

questa Sinfónica de México, el Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA), el Conservatorio Nacional de México (CNM) y el Taller de Composición instalado en este último plantel²⁵.

Dentro de las iniciativas que Chávez gestionó para la revitalización de la música y la cultura mexicana como factor de cambio social y político, destacaremos tres. La primera de ellas es la dirección de 1931 a 1934 de la, llamada por entonces, Escuela Nacional de Música, Teatro y Danza de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM)²⁶, además de renovar el Conservatorio Nacional de Música, que dirigió entre 1928 y 1934. Para Chávez, la educación era la clave para construir “una cultura musical mexicana, fundamentalmente de los mexicanos y para los mexicanos”²⁷, creando, así, la conciencia de que la música representa tanto a un país como sus fronteras. En esta línea, en 1931 desarrolló un nuevo camino en la enseñanza de la composición al crear la asignatura de “Creación musical”, en la que, como manifiesta Leonora Saavedra, se apartaba de las prácticas habituales, basadas en la separación de armonía y contrapunto, trabajando de forma coordinada el contrapunto, la instrumentación y la construcción melódica, y dejando de lado la enseñanza tradicional basada en la superposición vertical armónica y el sistema tonal, con sus escalas mayores y menores²⁸.

Una segunda vía la encontramos en su trabajo de gestión a través de la dirección del Departamento de Bellas Artes de la Secretaría de Cultura desde 1934, así como del posteriormente creado Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA), hasta 1952. Chávez promovió la cultura mexicana desde una posición privilegiada que le permitió, también, hacer muchos contactos internacionales. Impulsó la creación de gran cantidad de obras de todo tipo, entre las que destacan las de Diego Rivera y los muralistas mexicanos, llevando a cabo también gran cantidad de encargos a compositores, creaciones editoriales, revistas, etc. Musicalmente, uno de los momentos más destacados fue el de la creación en 1947 de la primera y aún única editorial de música académica mexicana bajo el auspicio del INBA, las *Ediciones Mexicanas de Música*²⁹. El compositor promovió además la creación de ópera y ballet de compositores mexicanos, como ejemplifican títulos operísticos como *Carlota* (1948) de Luis Sandi, *Elena* (1948) de Eduardo Hernández Moncada (1899-1995), o *La mulata de Córdoba* (1948) de José Pablo Moncayo.

La tercera vía desarrollada por Chávez, la interpretativa, fue la más explícita e inmediata respecto a su compromiso con la música mexicana y la música contemporánea. Como consolidación

²⁵ Velazco, Jorge: “México. III. La música desde el siglo XIX hasta la primera mitad del siglo XX”. *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Emilio Casares (dir.), Vol. 7. Madrid, SGAE, 2000.

²⁶ Actualmente coexisten los dos centros superiores de enseñanza musical tal y como los dejó Chávez, uno dependiente de la UNAM, y otro de la Secretaría de Educación Pública. Ambos centros mantienen una implícita rivalidad al haberse decantado la Escuela Nacional de Música por Revueltas y el Conservatorio por Chávez.

²⁷ Chávez, Carlos: *Escritos periodísticos (1940-1949)*. México D.F., Colegio Nacional de México, 2000, p. 129.

²⁸ Saavedra, Leonora: “Chávez Ramírez, Carlos Antonio de Padua. I. Biografía”. *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Emilio Casares dir. Vol. 3, Madrid, SGAE, 2000.

²⁹ Este proyecto surgió de manos de Rodolfo Halffter, que regentó dicha editorial hasta su muerte, respaldado por un grupo de compositores y musicólogos españoles y mexicanos, cuya principal coincidencia residía en la protección, más o menos fuerte, que Chávez ejercía sobre cada uno de ellos. Dentro de este grupo encontramos además de a Rodolfo, a Jesús Bal y Gay, Adolfo Salazar, entre los españoles, José Pablo Moncayo (1912-1958), Luis Sandi, Blas Galindo (1910-1993) y el propio Carlos Chávez. Juntos formaron el grupo *Nuestra Música*, y editaron una revista musical homónima, que se dejó de publicar cuando Chávez dejó el INBA y los fondos destinados a ella no eran suficientes. Véase: Carredano, Consuelo: *Ediciones Mexicanas de Música: Historia y catálogo*, México D. F., CENIDIM, 1994, pp. 30-80.

de diversos intentos, el compositor mexicano constituyó en 1928 la Orquesta Sinfónica de México (OSM) como primera orquesta nacional. La peculiaridad de su gestión llegó a conseguir que la orquesta se gestionase económicamente a través de la taquilla, situándose en segundo y tercer lugar de financiación las subvenciones estatales y privadas. La burguesía acudía a ver a su orquesta, sintiéndose partícipe de ella, y es que, para el compositor y director mexicano, la orquesta era imprescindible para poder desarrollar una música propia:

Una orquesta, un gran instrumento encargado de dar vida a la música escrita, que estando tan sólo escrita yace inerte en el papel. [...] La composición musical en México no ha alcanzado el gran desarrollo que es posible, dada la intuición musical de los mexicanos, principalmente porque ese órgano [la orquesta] ha faltado. Los pintores poca materia física necesitan para dar cuerpo a sus conceptos ante los demás, [...] los escritores, aún menos. Y, por eso, en México, país pobre, ha sido posible a los pintores y a los escritores llegar a un desarrollo, verdadero florecimiento, mucho antes de que los músicos pueden llegar³⁰.

De esta forma el director fue conformando programas en los que las obras de repertorio se iban mezclando con el repertorio contemporáneo extranjero y los estrenos absolutos, cuyo número superó la treintena en los veinte años que él dirigió la orquesta³¹. En cuanto al apoyo a los compositores españoles exiliados en México, principalmente del grupo que formó *Ediciones Mexicanas de Música*, Chávez se encargó de que se interpretasen obras de Bal y Gay o Rodolfo Halffter –éste último en menor medida–, y consiguió que su música se publicase en diversas editoriales. Entre 1943 y 1952, el director estrenó siete obras sinfónicas de la compositora asturiana María Teresa Prieto, forjando con ella la relación profesional más fructífera entre el compositor mexicano y los compositores del exilio español en México.

3.4. *El inicio de la nueva vida en casa de su hermano Carlos: refugio de la España exiliada y faro cultural en el México de los años cuarenta*

Como ya hemos comentado, desde el momento en el que los intelectuales españoles llegan a su nueva tierra van a contar con dos pilares fundamentales que les servirán de apoyo: Carlos Chávez, propulsor de las instituciones musicales mexicanas; y Carlos Prieto, filántropo, mecenas de artes y artistas, y gran protector de los exiliados.

Como ya hemos comentado, Chávez fue una de las figuras principales de la música mexicana, ya que otorgó el impulso definitivo para crear la Orquesta Sinfónica de México, además de ponerse al frente de la gestión del Departamento de Bellas Artes y dirigir el Conservatorio Nacional de Música, renovando los anquilosados planes de estudio y la plantilla de maestros. Tal era el giro que Chávez había conseguido dar a la música mexicana que, cuando los exiliados llegaron al país, se sorprendieron del abanico de posibilidades que tenían para proseguir su camino en la música.

En cuanto a Carlos Prieto, director de la compañía Fundidora de Monterrey y gran violinista aficionado, podemos referirnos a su papel en el exilio español en México como el de verdadero cón-

³⁰ Chávez, Carlos: *Escritos periodísticos (1916-1939)*..., pp. 93-94.

³¹ Saavedra y Parker, en su voz sobre Chávez para el *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana* ya citado, llevan a cabo una valoración de la labor de Chávez al frente de la OSM.

sul honorífico, que recibe y acoge con cariño y respeto a los *transterrados* que llegan al país azteca, proporcionándoles no sólo protección y amistad a muchos de ellos, sino incluso ayuda económica y sustento vital si es necesario. La casa de Carlos, en San Ángel Inn, una de las colonias de mayor prestigio de Ciudad de México³³, estaba situada a poca distancia de la residencia de Diego Rivera y Frida Kahlo. Carlos actúa como un verdadero mecenas del Renacimiento y su salón “era lugar de encuentro de grandes músicos con mucha presencia del exilio español”³⁴.

A las reuniones que se celebran en su casa de San Ángel Inn asistían los más brillantes e importantes personajes desde escritores e intelectuales como Ricardo de Alcázar, Salvador de Madariaga o Juan Rulfo, a grandes músicos, entre los que no sólo estaban los músicos *transterrados* españoles, como podían ser Eduardo Martínez Torner, Rosita García Ascot, Rodolfo Halffter, Adolfo Salazar o Jesús Bal y Gay, sino también otras figuras nacionales e internacionales de la talla de Igor Stravinsky, Leonard Bernstein, Jascha Heifetz, Darius Milhaud, Erich Kleiber, Carlos Chávez o Manuel M. Ponce, entre otras.

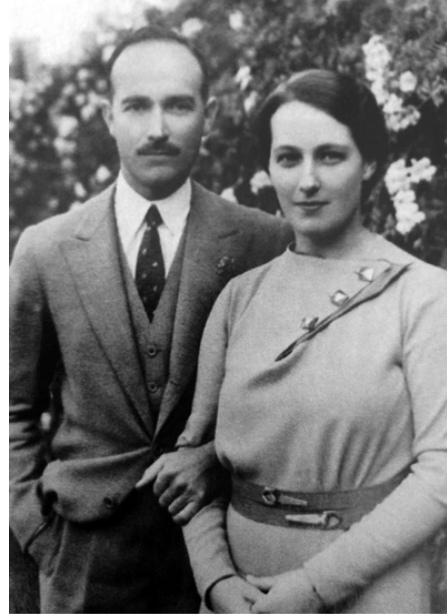


Imagen 3.3. Cécile Jacqué y Carlos Prieto, cuñada y hermano de María Teresa circa 1937³².



Imágenes 3.4 y 3.5. Casa familiar en la colonia San Ángel Inn, Altavista 147³⁵.

³² Fuente; <https://www.cunadegrillos.com/2015/11/03/de-donde-viene-la-esposa-de-enrique-de-la-madrid-cordero/>

³³ Aunque en la actualidad la colonia de San Ángel Inn pertenece a la ciudad de México, en aquellos años simplemente era un pueblo cercano a la capital.

³⁴ De Persia, Jorge: “Músicos y música en el exilio republicano español”. 1939, *el Exilio Republicano español*. Catálogo de la exposición que conmemora los ochenta años del exilio español republicano. Manuel Aznar Soler e Idoia Murga Castro (eds.). Madrid, Ministerio de Justicia y Ministerio de Educación, 2019, p. 513.

³⁵ Fuente; <https://www.cunadegrillos.com/2015/11/03/de-donde-viene-la-esposa-de-enrique-de-la-madrid-cordero/>



Imagen 3.6. La familia Prieto junto a Igor Stravinsky en el jardín de su casa en 1948³⁶.

Se podría decir que ambos, Chávez y Prieto, conformaron los cimientos de una nueva música que se creó en la ciudad azteca entre las corrientes estilísticas propias del país y las nuevas, llegadas del otro lado del Atlántico.

Al igual que para el resto de exiliados, para María Teresa Prieto estas dos figuras fueron su gran respaldo. Su hermano, además de apoyo afectivo, incorporándola a su familia, le proporcionó soporte económico y la situó en el nivel sociocultural adecuado para poder difundir su obra en el nuevo contexto, además de ofrecerle la maravillosa posibilidad de conocer y compartir ideas con los grandes de la cultura del momento gracias a las reuniones que éste organizaba en su casa. En estas veladas, la autora tenía la ocasión de compartir con ellos interesantes conversaciones, recibir algún que otro consejo compositivo y entablar numerosas amistades.

Por ello, desde la llegada de la compositora a su nuevo hogar se vio totalmente impregnada por el movimiento cultural de la ciudad que, sin duda, se reflejó en sus creaciones. Si su hermano la acogió y "alimentó" intelectual y artísticamente, Chávez la ayudó a estrenar sus nuevas creaciones,

³⁶ De izda. a dcha., el poeta Carlos Bousoño Prieto (1923-2015), el niño Juan Luis Prieto Jacqué, Igor Stravinsky, Cécile Jacqué, el niño Carlos Prieto Jacqué, María Teresa Prieto y Carlos Prieto. Fuente de la imagen: Prieto, Carlos: *The adventures of a cello*. Austin (Texas), University of Texas Press, 2007, p. 82.



Imagen 3.7. De izda. a dcha. Carlos y Cécile Jacqué, Leonard Bernstein, la señora Bonnaud, esposa del embajador de Francia, y Carlos Chávez en una reunión en la casa de los Prieto en Altavista, en torno a 1950³⁷.

siendo él mismo quien llevaría la batuta de sus estrenos en la mayoría de las ocasiones al frente de la Orquesta Sinfónica de México, como veremos.

María Teresa se integró en la vida cultural de su nuevo país, entablando, además, relaciones de amistad más o menos cercana con sus compañeros generacionales españoles. Así, mantiene una buena amistad con algunos *trasterrados*, caso de Rodolfo Halffter, que fue también maestro suyo de composición y editor de algunas de sus partituras, o Adolfo Salazar, con el que, al igual que con Halffter, pasaba innumerables tardes conversando e intercambiando ideas sobre sus obras³⁸. La amistad con Jesús Bal y Gay y con su mujer, Rosita García Ascot, no fue tan cercana como la establecida con Halffter o Salazar, pero sí coincidieron en las innumerables veladas que su hermano Carlos organizaba en casa. Bal y Gay recuerda con frecuencia lo bien acogidos que se sentían los exiliados en la casa de la familia Prieto y las reuniones que realizaban en ella:

³⁷ Prieto, Carlos: *Mis recorridos musicales alrededor del mundo: La música en México y notas autobiográficas*. México, Fondo de Cultura Económica, 2017, s/p.

³⁸ Esta información procede de una entrevista realizada por la autora al sobrino de María Teresa, Don Carlos Prieto, en Ciudad de México, el 13 de agosto de 2011.

La filarmonía preside aquel hogar: Carlos y Cécile, su esposa, tocan el violín; don Mauricio, el padre de Cécile, la viola; María Teresa, la hermana de Carlos, compone. Ello quiere decir que allí se vive la música. Y en la tarde dominical, en medio de la calma de San Ángel, el salón resuena con música de Beethoven o Mozart o Franck, y entre pieza y pieza rendimos culto al arte gastronómico de Cécile y nos dejamos contagiar por el buen humor de Carlos³⁹.

Sean cercanos o no a la compositora, muchos de los músicos e intelectuales españoles *trans-terrados* realizan crítica de prensa⁴⁰ sobre sus obras estrenadas en México, influyendo, reforzando y valorando la obra de Prieto.

A pesar de todas las reuniones que se podían realizar en casa de su hermano, ella tenía un carácter muy reservado y no disfrutaba demasiado de la vida social. Sus dos sobrinos, Carlos y Juan Luis Prieto, recuerdan de niños las numerosas ocasiones en las que su padre tenía que insistirle para que bajase de su habitación a compartir con ellos y con sus invitados la mesa, cosa que no ocurría cuando la música estaba presente en estas celebraciones⁴¹. Y es que la autora vivirá desde su llegada a la ciudad azteca en la hacienda de su hermano, en un ático habilitado exclusivamente para ella en el que cuenta con todas las comodidades para proseguir con su formación y creación compositiva. En su torre de marfil, de la cual era difícil sacarla, tenía su piano, sus libros, sus partituras, una terraza muy amplia de esparcimiento y un pequeño ascensor, a través del cual le subían la comida para no ser molestada mientras estaba componiendo.



Imagen 3.8. Stravinsky y Ponce en una estación de tren en México (Casasola, 1940)⁴².

³⁹ Bal y Gay, Jesús: *La dulzura de vivir*. Santiago de Compostela, Revista de Galicia, 1967, p. 367.

⁴⁰ Sobre la inserción de algunos de los músicos a su nueva vida en México, véase: Carredano, Consuelo: "Un sendero sobre esta tierra roja. Miedo, censura, retornos La experiencia vital de tres músicos españoles antes y durante su exilio en México: tres estudios de caso". *Quintana*, nº14, 2015, pp. 81-104.

⁴¹ El testimonio de sus sobrinos, Carlos Prieto Jacqué y Juan Luis Prieto Jacqué, fue recogido por la autora en entrevistas realizadas en Ciudad de México, el 13 de agosto y el 1 de septiembre de 2011.

⁴² Fuente: Instituto Nacional de Antropología e Historia. Sistema Nacional de Fototecas. Identificador: oai:mexicana.cultura.gob.mx:0010000/0420117.

3.5. El magisterio de Manuel M. Ponce (1937-1939)

Apenas un año después de llegar a la ciudad mexicana, el 2 de diciembre de 1937, la compositora comenzó a trabajar con su siguiente maestro, Manuel M. Ponce. Casares afirma que las enseñanzas del maestro Ponce, que se extendieron durante dos años, acercaron a Prieto a uno de los grandes compositores de este momento no sólo en México, sino en toda Hispanoamérica. Como ya hemos mencionado, Ponce vivió en primera persona la época de la Revolución Mexicana y fue uno de los fundadores del movimiento nacionalista, siendo capaz de desempolvar la música folklórica del país⁴³. Este hecho influirá en la utilización de rasgos folklóricos en muchas de las composiciones de la autora, pero no sólo en las obras que componga durante el periodo en el que se extienden sus enseñanzas sino en composiciones posteriores. Ponce consideraba que la mejor manera de poder observar la música popular mexicana era a través de la canción popular, debido a que en ella residía el alma de la música que pertenecía verdaderamente a México⁴⁴.



Imagen 3.9. Manuel M. Ponce, fotografía Casasola, circa 1930⁴⁵

Podremos observar un claro reflejo de estas ideas en dos obras posteriores de la compositora, como son la *Sinfonía Asturiana* (1942-43) y la *Sinfonía de la Danza Prima* (1949-1951), en las que se ve claramente el reflejo de Ponce debido a que la autora utiliza como base para su creación la canción popular.

Sin duda, para que María Teresa trabajara con Ponce, fue decisiva la cordial relación que mantenía la familia Prieto con el maestro, quien escribió en 1943 un trío para cuerda, con una versión, incluso, con la parte de chelo facilitada para los Prieto –Carlos, Cécile y Carlitos–, y dedicó a Carlos padre y su esposa Cécile un dúo para violín y viola⁴⁶.

Prieto tiene algunas obras pertenecientes a este periodo que hemos introducido en su catálogo, aunque se podrían ver como meros ejercicios de composición durante su etapa de formación con Ponce. Es el caso de dos obras compuestas para piano entre 1937 y 1939: *Álbum de Carlitos* (1937-1939) y *Sonatina en Sol* (1938).

La primera de ellas, *Álbum de Carlitos*, es una recopilación de cinco pequeñas piezas de estudio que María Teresa escribió con la intención de que su sobrino Carlos Prieto Jacqué las tocara algún día al piano, pero la ilusión de la compositora se vio truncada cuando el pequeño Carlos comenzó a tocar el violonchelo. Sin duda era su forma de agradecer la acogida cariñosa de la familia de su

⁴³ Casares: "La compositora María Teresa Prieto: del postromanticismo...", p. 724.

⁴⁴ Miranda, Ricardo: "Ponce Cuéllar, Manuel María [Manuel M. Ponce]", *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Emilio Casares dir. Vol. 8, Madrid, SGAE, 2001, pp. 883-891.

⁴⁵ Fuente: Instituto Nacional de Antropología e Historia Sistema Nacional de Fototecas. Identificador: oai:mexicana.cultura.gob.mx:0010000/0328580.

⁴⁶ Véase: Prieto, Carlos: *Mis recorridos musicales alrededor del mundo: La música en México y notas autobiográficas*. México, Fondo de Cultura Económica, 2017, s/p

hermano en su casa de San Ángel. La primera de las cinco piezas del álbum es una *Añada* (1937), término asturiano para denominar canción de cuna. Está escrita en la tonalidad de Mi mayor y se desarrolla con una forma ternaria [ABA'] con Introducción y Coda, marcada en todo momento por el cambio de compás y de *tempo*. La segunda pieza, *Marcha de los soldaditos* (1937), es también una estructura ternaria ABA' en Sib mayor, que se traslada a Sol mayor en el tema B. La tercera pieza, *Coral* (1937), se desarrolla en la tonalidad de Si menor con una forma seccional ABCD. La cuarta –dedicada a su maestro ovetense Saturnino del Fresno– es un *Preludio y Fuga a cuatro voces* (1938) en Do mayor. Y la quinta y última, *Sonata para piano* (1939), es, en realidad, un *allegro* de sonata con una introducción lenta, un *Adagio* en Mib mayor. El *Allegro moderato* presenta el tema A en Do menor y el tema B en Lab mayor. Da la sensación de que María Teresa agrupó en esta obra cinco piezas escritas en años distintos –desde 1937 a 1939–, que, en principio, no estaban pensadas como partes de una sola obra, sino a la manera de colección espúrea como la que conforma el *Álbum de Ana Magdalena Bach*. De alguna forma, resume muchos elementos de su poética pianística, desde la importancia de Schumann y las pequeñas formas ternarias del pianismo romántico, al contrapunto bachiano o el dominio de las formas canónicas, coral, preludeo, fuga o *Allegro de sonata*.

La *Fuga en Do mayor* del *Preludio y Fuga a cuatro voces* (1938), se interpretó en un concierto monográfico dedicado a María Teresa Prieto organizado por la Asociación Musical Manuel M. Ponce, el 6 de junio de 1954 en el Palacio de Bellas Artes de la Ciudad de México.

La *Sonatina en Sol* (1938), la otra pieza para piano de este periodo inicial de su vida en México, es una forma canónica en tres movimientos –*Allegro*, *Andante espressivo* y *Allegretto mosso*– dedicada de nuevo a su maestro Del Fresno. El movimiento inicial presenta una forma de sonata con el tema A en Sol mayor y el tema B en el tono de la dominante, Re mayor; el *Andante* es una forma ternaria ABA' en Mi menor –con la sección B en el tono de la dominante– que recuerda notablemente la *Añada* del *Álbum Carlitos*; para el movimiento final, Prieto recurre a la forma rondó –ABA-CA-. Esta obra no fue editada ni tampoco interpretada en concierto.

3.6. Seis Melodías para voz y piano (1938-1941): buscando un nuevo lenguaje

Durante este periodo inicial en México, María Teresa concluirá su primer ciclo para voz y piano, *Seis Melodías*, compuesto de piezas escritas entre 1938 y 1941. Esta obra supone un juego con las formas más estandarizadas del *lied*, y marcará un precedente en la composición para voz y piano de la compositora, género que la acompañará durante cada una de sus etapas compositivas. Está integrado por dos canciones que había escrito ya en 1838 –*En las palmas de la noche* y *Donaire*– a las que añade cuatro piezas nuevas: *Canción de cuna* (1941), *Pastoral* (s.f), *Cautiva* (1940) y *Alto pinar* (1939). Prieto escribe melodías sencillas, inspiradas en las canciones populares con las que crea, lo que podríamos llamar, un “nacionalismo imaginario” que refleja de un modo muy personal la música popular española⁴⁷.

En el momento en el que escribe los primeros compases de estas obras en el año 1938, la compositora estaba en un proceso de cambio, concluyendo su etapa de formación para introducirse en

⁴⁷ Perón: *La compositora Asturiana María Teresa Prieto (1896-1982)*, Trabajo de Investigación de Doctorado, inédito, Universidad de Oviedo, 2010, pp. 35-78.

el ambiente musical de la capital azteca. A pesar de ello, el interés por ampliar continuamente sus conocimientos la llevó a tener diferentes maestros, aunque ya contase con una formación sólida y ya no fuese una joven estudiante. Será Ponce quien le proporcione la supervisión necesaria para escribir esta primera obra para canto y piano. De hecho, el ciclo fue editado por la editorial estadounidense Schirmer, la misma que editaba la música de Ponce y, posteriormente, también la de Chávez y Revueletas. No es descabellado pensar que la influencia de Ponce en la editorial hiciera posible esta publicación. Además, con el fin de lograr una mayor difusión y venta de la obra, la editorial decidió añadir también la versión al inglés de los textos originales en castellano, lo que provoca un cambio prosódico en algunas figuraciones de la melodía original para adaptarla al nuevo idioma.

Seis Melodías no es una colección que parezca haberse compuesto con la idea de formar un ciclo real de seis canciones, pero existen varios rasgos musicales que nos permiten definirla como ciclo, pues a pesar de estar integrada por obras escritas en diferentes fechas, con textos de diferentes autores, las peculiaridades que unen a estas seis piezas tienen más peso que sus diferencias. La obra completa no se interpretó hasta años después de su edición.

Es llamativo el hecho de que, a nivel poético, la compositora se sienta atraída estéticamente por una escuela generacionalmente cercana a ella. Prieto escoge poetas contemporáneos, de la misma Generación de la Edad de Plata, como Federico García Lorca, o relacionados con la misma, como Juan Ramón Jiménez, también exiliado en Hispanoamérica como ella, que comparte con la autora la tristeza por la 'muerte' de España debido a la Guerra Civil. Junto a éstos, dos poemas de un escritor asturiano también afincado en tierras aztecas, buen amigo y secretario de su tío Adolfo Prieto en el Casino Español de México, Ricardo de Alcázar, y una poesía propia para la tercera melodía del ciclo, *Canción de cuna*, manifestando así desde el comienzo cómo la escritura de textos propios para sus canciones será una de las características habituales de su producción liederística. Son textos inspirados en la lírica tradicional española, donde la naturaleza juega un importante papel, con el empleo de variados recursos estéticos y retóricos como las sinestesias generadas a través de las alusiones poéticas al color –el azul, el verde o el dorado–, y evidencian un exquisito cuidado en la selección poética.

Este ciclo cancionístico revela ciertas constantes del estilo compositivo de la autora, como la impronta postromántica que se hace patente de forma similar en todo su catálogo, incluso en el

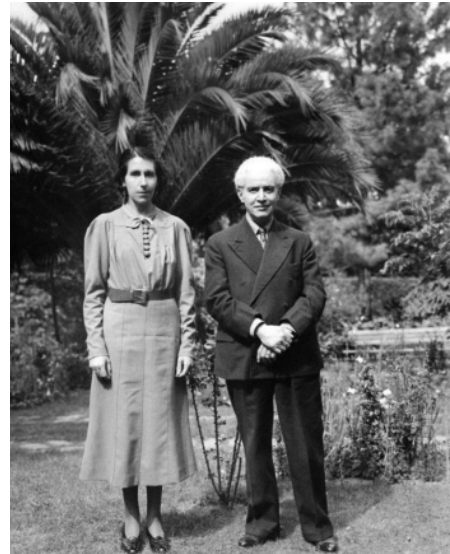


Imagen 3.10. María Teresa Prieto con Manuel M. Ponce, en la casa familiar, en 1946⁴⁸

⁴⁸ Prieto, Carlos: *Mis recorridos musicales alrededor del mundo: La música en México y notas autobiográficas*. México, Fondo de Cultura Económica, 2017, s/p.

más tardío; el anclaje en la tonalidad como punto discursivo, casi dramático en ocasiones, con gran orientación al cromatismo, la disonancia y los acordes secundarios, conduciéndonos a una práctica que comenzaba a pertenecer, ya en aquella época, a compositores de generaciones anteriores; un melodismo *cantabile*, cultivando un gusto por las melodías sencillas con ciertos rasgos populares, gracias al cual podríamos hablar de una especie de “nacionalismo imaginado” en la que la compositora recrea o evoca ciertos elementos que se pueden relacionar, de algún modo, con la música popular española, sobre todo asturiana y castellana; o el empleo de una vocalidad rotunda que favorece el protagonismo de la voz, con ciertos momentos solísticos del piano revelando profundo conocimiento de la tradición del *lied*, especialmente de corte germánico, así como de la voz como instrumento expresivo.

Formalmente, las seis piezas presentan forma ternaria tipo ABA', con una introducción instrumental y una coda, con rasgos similares a los de la introducción. En ocasiones, pueden aparecer breves puentes que sirven de unión entre las secciones.

Las melodías de las que hace uso la compositora son de construcción sencilla, con una tendencia visible hacia el canto silábico, sin grandes saltos. Esa sencillez contrasta con el cromatismo de ciertos pasajes, como ocurre, por ejemplo, en *Cautiva*. La voz es el centro de las piezas, moviéndose siempre en un registro similar –entre Do³ y La⁴–, y el piano la acompaña de manera sobria e íntima, evitando siempre el virtuosismo vacío.

Sus texturas idiomáticas se adhieren a una escritura decimonónica que podría relacionarse con la tradición schumanniana del *lied*. Sin embargo, también vemos rasgos que entroncan directamente con el estilo de sus contemporáneos generacionales y sus influencias, como la armonía alterada de influencia francesa.

La autora está buscando una voz propia y, en cuanto a la escritura melódica, tenemos que hablar ahora de dos elementos identificadores: el uso reiterado de un mismo gesto melódico –floreos, ascendentes o descendentes, y repetición de la misma nota con figuras de la misma duración o no [larga + breve]– a modo de cierre de frase o sección que la autora utiliza constantemente en cada una de las melodías; y uso habitual del salto de cuarta en la voz, rasgo quizá procedente de la música popular española que puede evidenciar la influencia en este lenguaje temprano de la compositora de un nacionalismo de intención, estilizado o resumido en una sonoridad, un salto melódico, un gesto que impregna la sonoridad de la partitura.

3.6.1. En las palmas de la noche y Donaire (1938)

En los fondos del Archivo de Música de Asturias se conservan copias de los manuscritos autógrafos de la compositora de las dos primeras melodías de este ciclo, *En las palmas de la noche y Donaire*, reunidas bajo el título de *Dos Canciones* [Imagen 3.11]. Fechadas en 1938, parece evidente que fueron escritas como parte de una misma obra, dedicada a su maestro ovetense, Saturnino del Fresno, sobre dos poemas del mismo autor, Ricardo de Alcázar, pseudónimo del escritor asturiano Wenceslao Rodríguez⁴⁹, fraternal colaborador del patriarca de los Prieto.

⁴⁹ Wenceslao Rodríguez –más conocido como Ricardo Alcázar o *Florisel*– había nacido en 1884, en un pequeño pueblo asturiano; desarrolló su formación de forma totalmente autodidacta y cuando en 1904 emigró a México, poseía ya una am-

Entre las interpretaciones que se llevaron a cabo de estas dos piezas, podemos recoger la que se organizó el 3 de diciembre de 1947 en la sala Beethoven del Hotel Reforma⁵⁰ de la capital azteca, en el que la soprano Ernestina Perea y el pianista Juan D. Tercero⁵¹ (1896-1987) interpretaron *En las palmas de la noche* y *Donaire*. Días después, Manlio S. Fuentes afirma desde la revista *Mañana*:

El recital se inicia con *En las palmas de la noche* de la compositora española –radicada en México– María Teresa Prieto, siguiendo con *Donaire*, las dos para canto y piano. La voz de la soprano Ernestina Perea es de timbre armónico con dominio en la tesitura y frescor en el fraseo, que su acompañamiento, el pianista y maestro Juan D. Tercero, por su sabia y discreta manera de actuar, hace que saboreemos deliciosamente. La factura de ambas composiciones es genuinamente española, especialmente *Donaire* que es cantarina, graciosa y preciosa⁵².

El poema de la primera canción está compuesto por cuatro estrofas de cuatro versos cada una, con rima de romance castellano, estructura tradicional de la métrica hispana desde finales de la Edad Media.

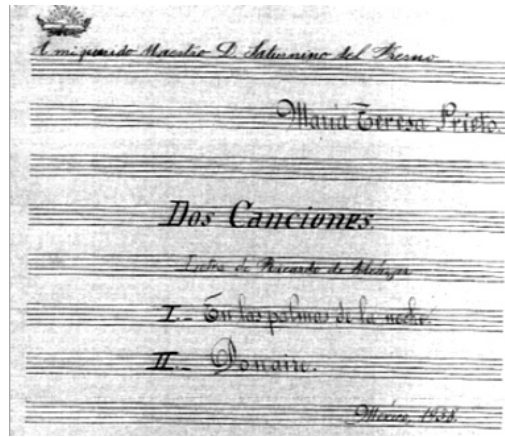


Imagen 3.11. Portada del manuscrito de las dos primeras piezas de las *Seis Melodías* de Prieto.

I En las palmas de la noche del día mejor del año las estrellas me trajeron de tu presencia el regalo	III La noche sobrecogida deshizo veloz sus pasos, tembló un rumor de alborada, el día tendió la mano
II Albor de sol en azul, voz de alborozo en los labios y la flor de ti en ti misma entraste como un encanto	IV y el mundo todo fue sólo lo que tú eras: un milagro, el milagro de la vida de nuevo en ti renovado

Tabla 3.1. Poema de *En las palmas de la noche*

plia ilustración. Era un escritor de pulcro estilo, que dedicó su obra literaria a la crítica, cultivando en escasas ocasiones la poesía. Entre sus publicaciones, destacan sus libros de poesía, como *Donaire* (México, 1931), *Ofrenda al silencio* (Madrid, 1931) o *Nuevo donaire* (México, 1933). Véase: Cañada, Silverio (Ed.): *Gran Enciclopedia Asturiana*. Gijón, Gran Enciclopedia Asturiana, 1981, Tomo I, p. 85; y Suárez, Constantino: *Escritores y artistas asturianos*. Madrid, Imp. Sáez Hermanos, 1936, Tomo I, pp. 155-159.

⁵⁰ Edificio desaparecido tras el terremoto del 19 de septiembre de 1985 en Ciudad de México.

⁵¹ Juan Diego Tercero “Fariás” fue un importante pianista, organista, compositor, pedagogo y director, que fue nombrado director vitalicio del Coro de la UNAM, miembro titular del Seminario de Cultura Mexicana y maestro emérito de dicha universidad.

⁵² Fuentes, Manlio S.: “Música de cámara”, Revista *Mañana*, 13-XII-1947, pp. 76 y 77. El concierto fue anteriormente anunciado en *El Universal*: “Penúltimo concierto de música de cámara”, 2-XII-1947, p. 17, y “Actividades musicales”, 13-XII-1947, p. 4.

La estructura musical de esta primera pieza responde a una forma seccional ABCA', vinculada con las estrofas del poema, presentando en cada sección un nuevo tema melódico, y regresando al final a la tonalidad principal, Sol menor, repitiendo una parte de A.

EN LAS PALMAS DE LA NOCHE [MODERATO]				
FORMA		ARMONÍA	COMPÁS	INSTR.
Introducción		Sol menor	1-4	Piano
Tema A	A1	Sol menor	5-8	V/P
	A2	Sol menor-Mi menor	9-12	
Puente		Reb mayor	13-14	Piano
Tema B	B1	Sol mayor-Si mayor	15-18	V/P
	B2	Si mayor-Sol menor	19-22	
Puente		Sol menor	23-26	Piano
Tema C	C1	Progresión	27-30	V/P
	C2	Si mayor- Mi menor	31-34	
	C3	Sib mayor-Sol menor	35-38	
Tema A'	A'	Sol menor	39-42	V/P
Coda		Sol menor	43-44	Piano

Tabla 3.2. Esquema forma de *En las palmas de la noche*

En la introducción y en la coda la compositora utiliza los mismos recursos, buscando una continuidad musical que se genera gracias a una estructura circular que parece no concluir –véanse los ejemplos 3.1 y 3.2–.



Ejemplo 3.1. *En las palmas de la noche* (cc. 1-4).



Ej. 3.2. *En las palmas de la noche* (cc. 42-44).

El registro de la melodía vocal entre [Do^{#3} y el Sol⁴] es central, permitiendo su interpretación tanto por una soprano como por una mezzosoprano o un tenor, y el tratamiento de la melodía es silábico, siendo doblado en ocasiones por el piano.



Ej. 3.3. *En las palmas de la noche* (cc. 4-6).

En *Donaire*, Prieto utiliza otro poema del escritor *Florisel*, que forma parte de un libro homónimo publicado en 1931 en la ciudad de México. El poeta evoca uno de los temas recurrentes más hermosos de la lírica castellana, como es la presencia de la persona amada en el aire⁵³. Por su espíritu panteísta recuerda los poemas de tradición oral que conforman el repertorio del “Cante jondo” estudiado por Lorca, otro autor muy querido por la compositora.

El poema está formado por tres estrofas de cuatro versos cada una, que presentan como estribillo interno el último verso en la primera y tercera estrofas.

Me la traje el aire un día porque sí o por donaire,
 un día en el que el desaire parecía como el aire
 del mal aire de aquel día
¡y me enamoré del aire, del aire que la traía!

⁵³ Son muchas las referencias clásicas, recordemos sino el texto de Calderón para la primera ópera española de Juan de Hidalgo, *Celos aún del aire, matan* (1660).

¡Aire, aire!, prorrumpía, cóncava de aire la vela
del vuelo de la alegría de mi airosa carabela,
y el aire, que suponía
que era el gozo, que me ahogaba

acudía y se colaba por los mil huecos del día
de las mil horas abiertas de la casa de mil puertas
del aire donde vivía...
¡y me enamoré del aire, del aire que la traía!

La canción presenta un tema A, que se repite al final con ciertas variaciones [A'], y una sección intermedia sobre un nuevo tema, B. La estructura se va cincelandando a través de un juego especular entre la voz y el piano, con la melodía saltando entre los pentagramas de ambos intérpretes durante todos los temas A y A'. Durante toda la obra, la compositora mantiene un constante juego métrico, recurriendo a compases de 2/4, 3/4 y 4/4, con oscilaciones entre *tempi Moderato, Allegretto, Allegro*, etc.

	FORMA	ARMONÍA	COMPÁS	INSTR.	TEMPO
Tema A	A1	Re M (IV m)	1-4	Piano	<i>Moderato</i>
	A2	Re M	5-9	V/P	<i>Allegretto</i>
	A3 (puente)	Re M	10-11	Piano	<i>Allegretto</i>
	A1	Re M	12-15	V/P	<i>Moderato</i>
Puente		Re M (IV m) La m	16-19	Piano	<i>Allegro</i>
Tema B	Desarrollo	La m-Fa# m	20-28	V/P	<i>Allegro</i>
Tema A'	A2	Fa# m-Re M	29-31	V/P	<i>Allegro</i>
	A3 (puente)	Re M	32-33		<i>Allegro</i>
	A1	Re M (IV m)	34-37		<i>Moderato</i>
	A2+ A3 (coda)	Re M	38-40	Piano	<i>Allegro</i>

Tabla 3.3. Esquema forma de *Donaire*.

La inspiración popular del texto es respetada en la música, como manifiesta el motivo de arranque melódico que expone el piano solo en la introducción de la obra y que aparecerá cerrando cada una de las secciones, a la manera de *refrain* o estribillo, poniendo en música el propio estribillo textual del poema, como se ve en el ejemplo 3.4. El *incipit* melódico de este motivo presenta, además, relación explícita con la canción popular asturiana "A la mar fui por naranjas", que aparece recogida en diversos cancioneros de la lírica popular asturiana, como el de Maya y Rodríguez Lavandera⁵⁴, y que la propia compositora recogerá en su *Sinfonía asturiana* (1942-43).

⁵⁴ *Alma Asturiana*. Colección de 80 cantos y aires asturianos, armonizados por los maestros Maya y Rodríguez Lavandera, Gijón, Casa David, 1911. Consultamos este cancionero en la edición facsimilar de Gabriel Martínez García: *50 años de cancioneros asturianos armonizados (1885-1935)*. Principado de Asturias, Oviedo, Instituto de Estudios Asturianos, 1989.

Moderato

mf *rit.*

Ej. 3.4. *Donaire* (cc. 1-4).

Moderato **Allegro**

f *rit.*

y me e-na-mo-ré del ai-re, del ai-re que la tra-i-a

Ej. 3.5. *Donaire* (cc. 12-15).

Otro motivo melódico que manifiesta la filiación popular de la pieza es el que realiza la voz en los dos primeros compases de su primera intervención –Ej. 3.6–. Este motivo lo podemos encontrar de nuevo en el comienzo de A' y en los últimos compases de la pieza –(cc.37-39), Ej. 3.7–, donde se mezcla con el puente que la compositora utiliza durante toda la obra, sección que hemos denominado A3 –Tabla 3.3–.

Allegro

p *pp*

Me la tra-jo, el ai-re, un di-a por-que sí, o por do-nai-re, un

Ej. 3.6. *Donaire* (cc. 4-6).

f

Ej. 3.7. *Donaire* (cc. 37-39).

De nuevo en esta segunda pieza el registro vocal es central [Re³ a Sol⁴], cómodo tanto para una soprano lírica como para una mezzosoprano o un tenor.

Cuando estas dos canciones son incorporadas a las *Seis melodías* y editadas por Schirmer, la primera presenta una nueva dedicatoria a su hermano Carlos y *Donaire*, la segunda, es dedicada por Prieto a Manuel M. Ponce, su primer y decisivo maestro mexicano.

3.6.2. Canción de cuna (1941)

La siguiente melodía, *Canción de Cuna*, está escrita sobre un poema de la propia compositora. Concluida el 22 de noviembre de 1941, día de la patrona de la música, Santa Cecilia, de quien también su cuñada lleva el nombre, está dedicada a sus dos sobrinos Carlos y Juan Luis Prieto Jacqué, tal y como ella indica tiernamente al comienzo de la canción: “A mis sobrinos Carlitos y Jalín”. En la obra, la autora expresa tanto literaria como musicalmente el profundo sentimiento de cariño que sentía hacia sus dos sobrinos.

El poema, lleno de imágenes pictóricas, presenta una forma libre más moderna que la de los casos anteriores. En evidente gradación, se relata un tránsito de la oscuridad a la luz, que procede a través de dos formas imperativas –duerme y sueña–, que instan al niño a caer en brazos de Morfeo para superar la noche, ya que, al despertar, el futuro traerá “el alba”, “la luz”, “el aura” y el “azul diáfano”.

Duerme, en el misterio de tu alma,
mientras las rosas tejen en silencio sus colores.
Sueña, mientras los pájaros
buscan en la selva oscura su lecho de amor.

Cuando despiertes con el alba,
se enredará la luz entre tu pelo rubio,
y el aura llena de azul diáfano,
te traerá del bosque los acentos.

Dividido en dos partes contrastantes –sueño y despertar– la compositora utiliza casi la misma música para hacernos creer que todo forma parte del mismo proceso, creando la sensación de un sueño continuo. La obra presenta una estructura binaria, en Mi menor, en tempo tranquilo –*Andantino*–.

FORMA		ARMONÍA	COMPÁS	
Introducción		Mi m	1-2	Piano
Tema A	A1	Mi m-Si m	3-9	V/P
	A2	Sib M-Sol m	10-14	
Puente		Mi m	15-16	Piano
Tema B	B1	Mi m	17-20	V/P
	B2	Do m	21-24	
	B3	Do m-Mi m	25-28	
	Coda	Mi m	29-33	

Tabla 3.4. Esquema formal de *Canción de cuna*

La circularidad de la pieza se basa en la recurrencia motivica, presentando diversos motivos que reaparecen de forma recurrente, generando un discurso orgánico. Sirva como ejemplo la célula de cuatro corcheas descendentes que escuchamos en el piano solo al comienzo, y que reaparece en puntos clave del discurso, como hemos recogido en los ejemplos 3.8 a 3.10.

Ej. 3.8. Canción de Cuna (cc. 1-2).

Ej. 3.9. Canción de Cuna (cc. 17-18).

Ej. 3.10. Canción de cuna (cc. 31-33).

La compositora juega también con la repetición variada de las células melódicas, como se observa en el Ej. 3.11, que presenta dos exposiciones del mismo motivo melódico, la segunda una tercera más aguda, en progresión ascendente que describe el volar de los pájaros que cita el texto.

Ej. 3.11. *Canción de cuna* (cc. 3-4 y 10-11).

Existen algunos rasgos en común con el mundo sonoro de las nanas de tradición oral, como la utilización de ritmo binario, algunos pequeños melismas en la voz y un ritmo fluctuante en el que aparecen numerosos *ritardandi*, imitando así la sensación de balanceo, de arrullo. Sin embargo, la melodía presenta un registro melódico amplio –algo más de una octava (Mi⁴-Sol⁵)– nada común en las canciones de cuna del repertorio oral, que emplean una tesitura central y un ámbito melódico reducido a la quinta o cuarta.

Canción de cuna no se interpretó en concierto hasta el 13 de mayo de 1954 en un monográfico sobre María Teresa Prieto⁵⁵, en la voz del tenor Carlos Puig acompañado por el pianista Salvador Ochoa (1919-1983), en la Sala Manuel M. Ponce del Palacio de Bellas Artes de la Ciudad México. Daniel Castañeda (1898-1957), en *Claridades* alaba la labor de Prieto como compositora de esta “muy emotiva” melodía, y agradece a la Asociación de Musical Manuel M. Ponce⁵⁶ su gran labor al programar este concierto:

Como final y en la voz de Carlos Puig –que como siempre supo cosechar el aplauso merecido- escuchamos *Tres Odas Celestes*, la tercera con letra de la autora y muy gustada desde su presentación: *Mirando las Altas Cumbres*, seguidas de cuatro canciones, la segunda –*Canción de Cuna*, por cierto, muy emotiva- con letra de la autora y la tercera, el *Alto pinar*, con texto bien conocido de García Lorca, que supieron cubrirse de aplausos por la totalidad de los oyentes. María Teresa Prieto, la compositora, revela a fondo un conocimiento profundo de la técnica contemporánea pero más que todo, sabe entregarnos el secreto emotivo de la artista musical⁵⁷.

⁵⁵ Programa de mano: Concierto monográfico sobre María Teresa Prieto. México D.F., Palacio de Bellas Artes, Sala Manuel M. Ponce, el 6-V-1954, en la segunda serie de conciertos de la VI Temporada que organizaba la Asociación Musical Manuel M. Ponce. LPMT.

⁵⁶ La Asociación Musical Manuel M. Ponce fue creada en 1948 por un grupo de discípulos y amigos del compositor, con el fin de conservar su legado artístico. No solo programaba obras del maestro Ponce sino también compositores coetáneos, mexicanos y españoles exiliados en México, como Alfonso de Elías (1902-1984), Carlos Jiménez Mabarak (1916-1994), Rodolfo Halffter, José Pablo Moncayo, Armando Montiel (1916-1984), María Teresa Prieto, Luis Sandi, Ruth Schoenthal (1924-2006), Emiliana de Zubeldía (1888-1987) y el Círculo de Compositores Universitarios de la UNAM.

⁵⁷ Castañeda, Daniel. “María Teresa en la Sala Ponce”, *Semana Musical, Claridades*, 9-V-1954, s/p.

3.6.3. Pastoral (s. f.)

Pastoral es el título de la cuarta melodía de este ciclo, que está dedicada a Cécile, la cuñada de la autora, esposa de su hermano Carlos. Para la obra, María Teresa escoge un poema de Juan Ramón Jiménez, de su libro *Pastorales*, escrito entre 1903 y 1905, aunque publicado posteriormente, en 1911. El poema pertenece a la primera etapa (1898-1915) del escritor, denominada sensitiva y marcada por la influencia de Bécquer (1836-1870), el Simbolismo y el Modernismo. En ella, predominan las descripciones del paisaje como reflejo del alma del poeta, los sentimientos vagos, la melancolía, la música y el color, los recuerdos y ensueños amorosos. Se trata de una poesía emotiva y sentimental, que trasluce la sensibilidad del poeta a través de una estructura formal perfecta.

La obra *Pastorales* está dividida en tres partes: “La tristeza del campo”, “El valle” y “La estrella del pastor”. El poema que escoge Prieto, titulado “La luna doraba el río”, pertenece a la primera parte de la obra. El propio Juan Ramón Jiménez, en su artículo “Los idilios de Nérac”, escrito para la revista *Blanco y Negro* en 1903, nos da a entender que fue la visita a ese pueblecito francés lo que le proporcionó la idea de escribir este libro: “entrando en Nérac aquella mañana hice todo el libro de *Pastorales*”⁵⁸. El poema sobre el que Prieto ha escrito la canción refleja el despertar de la naturaleza, un amanecer en Nérac (Aquitania), metáfora, sin duda, de nuevo amanecer que México ofrecía a la compositora asturiana.

I La luna doraba el río, -fresco de la madrugada- Por el mar venían olas teñidas de luz de alba...	III Huía el viento a su gruta, el horror de su cabaña; en el verde de los pinos se iban abriendo las alas...
II El campo, débil y triste, se iba alumbrando... Que daba el canto roto de un grillo, la queja oscura de un agua...	IV Las estrellas se morían, se rosaba la montaña, allá en el pozo del huerto la golondrina cantaba...

Tabla 3.5. Poema de *Pastoral*.

La canción está formada por tres secciones destacadas A, B y A', además de una introducción, dos puentes de unión entre cada uno de los temas y una *coda* final.

⁵⁸ Jiménez, Juan Ramón: *Pastorales*. Madrid, Taurus, 1982, p. 10.

FORMA		ARMONÍA	COMPÁS	INSTRUMENTOS	
Introducción		Mi M	1-2	Piano	
Tema A	A1		3-6	V/P	
	A2		7-10		
	A3		11-13		
	A4	14-16			
Puente		Do# m	17-19	Piano	
Tema B	B1	Do# m	20-24	V/P	
	B2	Sol# m	25-28		
	B3		29-31		
	B4		32-34		
	B5		35-38		
Puente		Mi M	39-40	Piano	
Tema A'	A1	Mi M	41-44	V/P	
	A2		45-51		
Coda				52-53	Piano

Tabla 3.6. Esquema formal de *Pastoral*.

Para poner en música el poema, la autora recurre al compás de 6/8, habitual estructura métrica de las danzas “pastorales” de la historia de música ya desde el mundo barroco, escogiendo una estructura homofónica, a pulso de corchea, con bastante uso de las notas pedales a la manera de bordones de la música popular.



Ej. 3.12. *Pastoral* (c. 1).

Juan Ramón Jiménez acude a una estructura tradicional de la métrica popular con un poema que parece verse muy bien reflejado en la música de la autora, la cual sabe retratar el canto de “la golondrina” con un delicado floreo que lo representa en la puesta en música del último verso, que ella repite dos veces.



Ej. 3.13. *Pastoral* (cc. 50-51).

Esta cuarta pieza de las *Seis Melodías* se interpretó en el concierto realizado en el Aula Magna del Patronato Cultural de Monterrey en 1945 y en dos de los *Conciertos de los Lunes*, el celebrado en marzo de 1946 y el que tuvo lugar en julio del mismo año, organizado por José Pablo Moncayo. El programa de mano recoge tres piezas de la compositora –*Los rebaños*⁵⁹, *Alto pinar* y *Pastoral*–, subrayando el “sabor” de España que transmiten sus composiciones.

María Teresa Prieto tiene la suave cadencia de España, cuando ésta se hace exquisita. El calor de su país vibra en toda su obra a pesar del cuidado con que su cultura lo matiza en medios tonos. La fuerza de su raza brota espontánea; más su genio, lo destila, lo depura⁶⁰.

3.6.4. Cautiva (1940)

La quinta pieza, *Cautiva*, fue finalizada el 31 de mayo de 1940, tal y como aparece en el manuscrito de la partitura. Esta canción, escrita sobre un poema de García Lorca, está dedicada a Sor María, la hermana religiosa de la compositora. Se trata de una cancioncilla de adolescencia, incluida en el libro *Primeras canciones* compuesto en 1922 y editado en Madrid en 1936, por Manuel Altolaguirre, que considera estos poemas “importantísimos para el ulterior desarrollo de su mundo poético”⁶¹. Consta de tres pequeñas estrofas de cuatro versos con un estribillo conformado por los dos primeros versos del poema.

Por las ramas
indecisas
iba una doncella
que era la vida.
*Por las ramas
indecisas*

Con un espejito,
reflejaba el día
que era un resplandor
de su frente limpia.
*Por las ramas
indecisas*

Sobre las tinieblas
andaba perdida
llorando rocío,
del tiempo cautiva.
*Por las ramas
indecisas*

⁵⁹ *Los rebaños* es una pieza desconocida, lo que nos lleva a pensar que se trata de una errata.

⁶⁰ Quinto programa del Concierto de los Lunes, Sala Schiefer, 29-VII-1946. LPMT.

⁶¹ García Lorca, Federico: *Obras completas I, Poesía*. ed. de Miguel García-Posada. Barcelona, Galaxia Gutenberg, Círculo de Lectores, 1996, p. 850.

El poema expresa, sin duda, la nostalgia fraternal que sufre la compositora ante la decisión de su hermana María de pasar la vida dedicada a la oración tras los muros de un convento en la lejana España.

La partitura, con forma ternaria, ABA', no presenta la tonalidad principal, Fa menor, hasta que se incorpora la voz, sin duda jugando con las imágenes del poema y la representación de una vida cautiva. La introducción pianística, elaborada sobre el tono de la medianta, evoca la música tradicional española, recordando el comienzo del villancico *De los álamos vengo*, que Joaquín Rodrigo escoge años más tarde como cuarto de sus *Madrigales Amatorios* (1948).

FORMA		ARMONÍA	COMPÁS	INSTR.	TEMPO
Introducción		Lab M	1	Piano	<i>Allegretto</i>
Tema A	A1	Lab M-Fa m	2-4	V/P	
	A2	Fa m	5-8		
	A3	Progresión armónica	9-13		
Tema B	B1		14-16		<i>Larghetto</i>
	B2	Sol m	17-20		
Tema A'	A'	Fa m	21-23		
Coda		Fa m	24-25	Piano	

Tabla 3.7. Esquema formal de *Cautiva*.

Cautiva es la única de las seis melodías que forman el ciclo en la que el piano sostiene de continuo la línea vocal doblando la melodía, presentando la escritura pianística más elaborada de las *Seis melodías*.

Esta melodía se estrenó en el concierto efectuado en el Aula Magna del Patronato Cultural de Monterrey en 1945, no volviéndose a interpretar hasta 1982, en el recital-homenaje que se realizó en memoria de la compositora, meses después de su fallecimiento. El concierto se llevó a cabo en el Instituto Cultural Hispano Mexicano, bajo el título de "Recital-Homenaje a María Teresa Prieto con sus propias canciones". Además de *Cautiva*, se interpretaron tres piezas más de las *Seis Melodías*: *Alto pinar*, *Canción de cuna* y *Pastoral*; cinco de las *Canciones modales* (1952-1957); *Cantad pájaros* del ciclo *Odas Celestes* (1947-1949); y las obras *Anoche cuando dormía* (1977) y *Ave María* (1965).



Imagen 3.12. Portada del programa de mano del concierto homenaje a María Teresa Prieto

3.6.5. Alto pinar (1939)

La compositora utiliza de nuevo un poema de Federico García Lorca para la última pieza de sus *Seis Melodías*, *Alto pinar*, concluida en la Nochebuena de 1939 y dedicada al que será su siguiente maestro en México, Carlos Chávez.

El poema escogido para esta melodía pertenece a *Teorías*, primera de las tres secciones en que está dividido el libro *Canciones* de 1927, donde Lorca integra ya la lírica tradicional con las estéticas innovadoras. Perteneciente a la producción de juventud del poeta granadino⁶², presenta varios de los elementos principales de la poética lorquiana, como la reiteración de los elementos de la naturaleza y las imágenes de la infancia.

En este poema, que el poeta denomina *Cazador* –y que María Teresa titulará *Alto pinar*–, los colores alegres del mundo bucólico, aéreo, flotante habitado por el poeta-niño, se borran por la intervención humana, y los sonidos del poema se cubren de trasfondos oscuros⁶³. Con naturalidad casi pueril, se nos presenta un viaje descendente de la libertad a la muerte, recurriendo al juego de las anáforas, los paralelismos y los estribillos característicos de la lírica tradicional hispánica.

¡Alto pinar!
Cuatro palomas por el aire van.

Cuatro palomas
vuelan y tornan.
Llevan heridas
sus cuatro sombras.

¡Bajo pinar!
Cuatro palomas en la tierra están.

Alto pinar es la melodía más corta de las seis que conforman el ciclo, ya que consta únicamente de 18 compases. Una vez más, la compositora recurre a la forma ternaria, en *Andante*, manteniendo una gran estabilidad tonal, excepto en B2, donde la canción se traslada al tono del sexto grado.

FORMA	ARMONÍA	CC.	INSTRUMENTOS
Introducción	Fa m	1	Piano
Tema A	A1	Fa m	2-3
	A2	Fa m	4-6
	A3	Fa m	7-8
Tema B	B1	Fa m	9-10
	B2	Reb M	11-12
Tema A'	A'1	Fa m	13-15
	A'	Fa m	16-17
Coda	Fa m	18	Piano

Tabla 3.8. Esquema formal de *Alto Pinar*.

⁶² Véase: García Lorca, Federico: *Canciones y Primeras canciones*. Madrid, Espasa Calpe, 1986, p. 79. Aragón, Manuel Antonio: *Símbolo y simbología en la obra de Federico García Lorca*. Madrid, Fundamentos, 1998, p. 261.

⁶³ García de la Concha, Víctor (ed.): *Poetas del 27, la generación y su entorno antológico comentada*. Madrid, Espasa Calpe, 2007, p. 280.

Alto pinar se interpretó en innumerables ocasiones, retransmitiéndose el 9 de enero de 1953 por la BBC dentro de un programa en el que, bajo el título de "Mexican Song", el tenor Carlos Puig y la pianista Josephine Lee trataban de presentar al público inglés la música hispano-mexicana. En dicha retransmisión se escucharon *Cinco canciones de niños y dos profanas* (1923) de Silvestre Revueltas, las *Canciones en Náhuatl* (1949-1950) de Salvador Moreno; y *Alto pinar* y *Mirando las altas cumbres* de María Teresa⁶⁴.

3.6.6. Interpretaciones del ciclo completo

No se sabe con exactitud la fecha de estreno del ciclo completo, debido a que las melodías que lo componen se interpretaban normalmente por separado, como hemos visto en los epígrafes anteriores. Casares recoge el estreno de *Seis melodías* en 1940, en la Sala Manuel M. Ponce del Palacio de Bellas Artes de la Ciudad de México⁶⁵, pero no hemos encontrado referencias al respecto. Sí hemos localizado un concierto celebrado el 11 de diciembre de 1945⁶⁶, en el Aula Magna del Patronato Cultural de Monterrey, en el que la soprano Sonia Verbitzky y el pianista Armando Montiel interpretaron un programa de música rusa –obras de Gretchaninoff y Mussorgsky–, española –cinco piezas de las *Seis Melodías* de Prieto–, y mexicana –con canciones de Salvador Moreno, Carlos Jiménez Mabarak, Silvestre Revueltas y Blas Galindo–⁶⁷.

Habrá que esperar hasta 2009 para que las *Seis Melodías* sean interpretadas en su totalidad en España, por la soprano Ana Nebot y el pianista Julio César Picos, en un concierto organizado por la Sociedad Filarmónica de Oviedo. El diario asturiano *La Nueva España* comentaba así el acontecimiento:

El último proyecto de la Filarmónica surge tras encontrar las partituras Manuel Aguadé Nieto en su casa familiar; partituras en una edición Schirmer americana de 1942, con textos en castellano y en inglés, que se han localizado también en otros archivos musicales. Se trata de seis canciones de juventud, hasta ahora inéditas, que María Teresa Prieto compuso en la década de los años cuarenta, ya establecida en México. No consiste en un ciclo como tal, sino, más bien, en una colección de piezas del mismo género musical y fecha de composición, así como los textos escogidos de poetas de la Generación del 27 (con algunos de ellos Prieto se relacionará en México), o el carácter postromántico de la escritura musical. No es extraño que Prieto cultivara desde sus comienzos el *lied* (canción), género que retomó en otras épocas de su composición, a medida que evoluciona su lenguaje. Por un lado, la brevedad y la sujeción a la forma de las canciones permiten desarrollar moldes escolásticos que se observan en la producción de María Teresa. Por otra parte, la relación literaria del género, junto al componente popular, que también recorre el catálogo de la compositora, hacen del *lied* un género muy apropiado para la práctica de su pluma.

Los responsables de recuperar las piezas de la asturiana fueron la soprano ovetense Ana Nebot y el pianista gijonés Julio César Picos Sol, un tándem que supo extraer el contenido musical y sentimental de las obras, sin dejar de ofrecer una actuación con la personalidad que, en el último paso, debe ofrecer el intérprete⁶⁸.

⁶⁴ "6.0. pm Mexican Song", Londres, 9-I-1953. Nota de prensa de fuente desconocida. LPMT.

⁶⁵ Casares: "La compositora María Teresa Prieto: del postromanticismo...", pp. 725 y 748.

⁶⁶ "Hoy último concierto de *Lied* en el Aula Magna", *El Porvenir*. Monterrey, 11-XII-1945, p. 14.

⁶⁷ Programa de mano: Sonia Verbitzky, soprano y Armando Montiel, piano, "Cinco recitales de *Lied* y cinco de sus mejores *liederistas*", 11-XII-1945. LPMT.

⁶⁸ Díaz, Diana. "La Filarmónica, con nuevo interés. Destacado estreno de las seis primeras canciones de la compositora asturiana María Teresa Prieto". *La Nueva España*, 28-XI-2009.

Tres de las seis melodías se interpretaron también en uno de los *Conciertos de los Lunes*⁶⁹, el 11 de marzo de 1946 en la Sala Schiefer de la ciudad de México, por el tenor Carlos Puig (1915-1983) y el pianista Miguel García Mora (1912-1998). Estos conciertos eran organizados por el grupo *Nuestra Música*, creado por Carlos Chávez, Rodolfo Halffter, Jesús Bal y Gay, Blas Galindo, Adolfo Salazar, Luis Sandi y José Pablo Moncayo⁷⁰, grupo que también crearía la revista *Nuestra Música* y fundaría las *Ediciones Mexicanas de Música* con la intención de difundir y editar la música que se estaba creando en este momento en México, no sólo por compositores nacionales sino también por los españoles asentados en el país. Ese mismo día el diario *El Universal* anuncia el concierto explicando en qué consisten este tipo de conciertos y la programación que se escuchará horas después.

Hoy lunes a las 9 p.m. en la sala Schiefer, Venustiano Carranza 21, tendrá lugar el primero de los *Conciertos de los Lunes*. Se trata de una nueva actividad que viene a enriquecer e intensificar la vida musical mexicana con el cultivo sistemático de la música de cámara de autores contemporáneos, mexicanos y extranjeros, así como de la de los compositores más notables de otras épocas, en el sentido de dar a conocer un extenso e importante repertorio que no figura en los programas de los conciertos que habitualmente se celebran en México. La organización de los *Conciertos de los Lunes* corre a cargo de un grupo de compositores bien conocidos de nuestro público: Jesús Bal y Gay, Carlos Chávez, Blas Galindo, Rodolfo Halffter, J. Pablo Moncayo, Adolfo Salazar y Luis Sandi. La de éste que hoy se celebra, corresponde al maestro Bal y Gay, quien ha preparado el siguiente programa lleno de novedades importantes: *Sonata para dos clarinetes* [1918], de Poulenc; *Cuatro Preludios para piano* [1937], de Chávez; *Melodías para canto y piano*, de María Teresa Prieto; *Tres piezas para canto y piano* [1940-1942], y un *Divertimento para flauta, oboe, clarinete y fagot* [1942], de Bal y Gay, y finalmente, el *Concerto* [1923-1926] de Falla. En la interpretación de esas obras actuarán los solistas Rosita Bal [Rosita García Ascot], Miguel García Mora, Carlos Puig, [...] ⁷¹.

Adolfo Salazar publica en *Novedades* sus impresiones sobre las tres obras de Prieto, *Pastoral*, *Alto pinar* y *Donaire*, destacando su preferencia por la tercera de ellas.

Dos grupos de tres canciones eran la música vocal del programa. Tres de ellas, finamente sensibles, de una línea vocal tersa que se ambienta entre armonías aromadas por alguna añeja cadencia popular, alguna reminiscencia popular, alguna añeja cadencia clásica española, estuvieron encontradas en un grupo de seis que puede verse impreso bajo el nombre de María Teresa Prieto. De las tres, puesto a elegir, preferiría la tercera, *Donaire*, cuyo poema de Ricardo del Alcázar tiene la música dentro en la sutil redécilla de sus vocablos repetidos⁷².

3.7. Impresión Sinfónica (1940): primera obra para orquesta

En diciembre de 1940 finaliza *Impresión Sinfónica*, obra que supone su primera incursión en el mundo orquestal, y está dedicada a su querido hermano Carlos, sustento afectivo y vital para ella.

Prieto utiliza una orquesta con viento madera a dos –con corno inglés–; dos trompas, trompeta, tres trombones y tuba; cuerda y piano solista. En su primera obra sinfónica, María Teresa no

⁶⁹ Bal y Gay, Jesús. "Conciertos de los lunes", *El Universal*, 7-III-1946, p. 3.

⁷⁰ Carredano, Consuelo: *Ediciones Mexicanas de Música*...

⁷¹ "Concierto en la Sala Schiefer", *El Universal*. Ciudad de México, el 11-III-1946, p. 15.

⁷² Salazar, Adolfo. "Los conciertos de los lunes o *La pietra del paragone*", *Novedades, Artes y letras*, 13-III-1946, s/p. LPMT.

quiere renunciar a su instrumento, el piano, de forma que la obra requiere la intervención solista de este instrumento. Este extremo lleva a maestro Temes a afirmar en la introducción a la edición de parte de la obra sinfónica de la compositora (Oviedo, 2007) que la obra podría considerarse un breve concierto para piano y orquesta, aunque este argumento parece difícil de sostener si pensamos que el piano sólo interviene de forma protagonista en treinta compases de la obra. Finalmente, afirma que se trata de una mini sinfonía que, aunque escrita en un único movimiento, incluye los cuatro tiempos de una sinfonía clásica⁷³ en pequeño formato.

IMPRESIÓN SINFÓNICA (1940)				
Forma		Armonía	Compases	Tempo
Tema A	Intro.	Mi m	1-7	<i>Moderato</i>
	a1	Re modal lidio	8-19	<i>Allegretto</i>
	a2	Re m (finaliza en V ₇ ²⁰)	20-38	<i>Moderato-Largo</i>
Tema B	b1	Re m	39-61	<i>Allegro</i>
	b2	Mib M-Sol m (finaliza en I ^{tr} sin resolver)	62-100	
Tema C		Sol M a Mi lidio	101-131	<i>Andante con moto</i>
Tema D	d1	Sol m	132-161	<i>Scherzo prestissimo</i>
	d2	Progresión (VI lidio- I)	162-192	
Tema E (Trio)	e1	Sol (ciclo de V)	193-209	<i>Più lento</i>
	e2	Si M	210-223	
	e3	Sol m	224-246	
Tema D'		Sol m	247-298	<i>Scherzo prestissimo</i>
Tema F	f1	Sol M	299-318	<i>Moderato</i>
	f2	Re m (progresión a I)	319-342	
	f3	Sol M	343-369	

Tabla 3.9. Esquema forma de *Impresión sinfónica*

En apenas doce minutos y medio y como se puede ver en la tabla 3.9, escuchamos la exposición de una forma sonata –con sus temas A y B–, un movimiento lento con su propio tema C; un *Scherzo* –tema D–, que incluye, incluso, *trio* –tema E–; y un *Moderato* final, con un nuevo tema F.

La *Impresión Sinfónica* fue estrenada por la Orquesta Sinfónica de la UNAM, en el Anfiteatro Bolívar, bajo la dirección de José Rocabruna (1879-1957), el 25 de noviembre, dentro del concierto que abrió la Temporada de Otoño de 1941, compartiendo programa con obras de R. Wagner, A. Rubinstein y José F. Vázquez.

En las notas al programa se explica que la obra es tan sólo una manera de plasmar las impresiones más personales de la compositora, alejando así las ideas de concierto para piano y orquesta o de sinfonía breve, y aconsejando al público dejarse llevar por la libre interpretación:

⁷³ Temes (ed.): *Música sinfónica...*, p. 13.

La señorita es actualmente discípula de composición del reputado maestro mexicano don Manuel M. Ponce. [...] Como lo indica el título, pudiera decirse de la obra que se escucha por primera vez en este concierto es tan sólo una impresión sinfónica, pues, lejos de ceñirse a un asunto literario que le sirva de sustento, la autora transcribe musicalmente sus impresiones más íntimas. *Música subjetiva*, sin que deba dársele otra interpretación que la que su audición sugiera en el ánimo de cada oyente⁷⁴.

Entre la multitud de felicitaciones que recibió Prieto tras el estreno, recuperamos la que Adolfo Salazar le envía a través de un telegrama, el 26 de noviembre de 1941: "Escuché *Impresiones*. Felicítola cordialmente, gran éxito. Saludos. Adolfo Salazar"⁷⁵. El éxito del concierto se extendió hasta España, más en concreto, hasta Oviedo, donde se publicó esta crónica, que la propia compositora ha conservado en su legado:



Imagen 3.13. José Rocabrúna Valdivieso (1879-1957)

Triunfo de una compatriota.

Desde Méjico vuelven a llegarnos nuevas de la carrera ascensional que sigue, como compositora de obras de concierto la bien conocida señorita María Teresa Prieto.

La señorita Prieto, que es actualmente discípula de composición del reputado maestro mexicano don Manuel M. Ponce, estrenó en la Temporada de Otoño del pasado 1941 y en el Anfiteatro Bolívar *Impresión Sinfónica*. La obra fue interpretada por la Orquesta Sinfónica de la Universidad Nacional que dirigen los Sres. Vázquez y Rocabrúna, y del programa tomamos los siguientes datos que tanto honor hacen a la ya brillante compositora. [...] Nos enorgullecen real y sinceramente los éxitos de la muy gentil señorita que, a los laureles propios añade los que corresponden a su Patria. Y nos place el felicitar cordialmente a los familiares que la joven y aplaudida compositora tiene en Oviedo y que siguen complacidísimos los progresos de su difícil y bellísimo arte⁷⁶.

Ésta obra, cuyo manuscrito autógrafo se conserva en el archivo de la familia en la Ciudad de México, ha sido editada y grabada por José Luis Temes⁷⁷, quien destaca la nostalgia que la autora transmite a través de un discurso teñido de tristeza por la lejanía de Asturias⁷⁸. Este será un rasgo compositivo característico de Prieto que se verá con fuerza en otra de sus obras sinfónicas posteriores, la *Sinfonía Asturiana* (1942-43).

⁷⁴ Programa de mano. Orquesta Sinfónica de la UNAM, dir. José Rocabrúna, Anfiteatro Bolívar, Temporada de Otoño, 25-XI-1941. LPMT.

⁷⁵ Correspondencia de Adolfo Salazar a María Teresa. Telegrama del 26-XI-1941. LPMT.

⁷⁶ Crónica de concierto de 1941. Prensa local de Asturias, fuente desconocida. LPMT.

⁷⁷ Temes la editó en la colección del Archivo de Música de Asturias, en 2007, en un volumen al que ya nos hemos referido *in extenso*, y la grabó con la Orquesta Sinfónica de Córdoba, siendo incorporada al disco dedicado a la compositora en el Sello *Verso*.

⁷⁸ Temes (ed.): *Música sinfónica...*, p. 13.

4. Carlos Chávez y la consolidación del lenguaje sinfónico (1942-1945)

“...el sentimiento poético se expresa en el lenguaje sonoro de la Música”.
Adolfo de Salazar, *Novedades*, sobre la *Sinfonía Breve*, 25.06.1945

Durante las décadas de 1940 a 1960 la compositora tuvo una importante presencia en el panorama musical mexicano a través de estrenos e interpretaciones de sus obras en las distintas temporadas de la Orquesta Sinfónica de México en sus sesiones en el Palacio de Bellas Artes, así como en otros eventos de repercusión no sólo mexicana sino también internacional. Sin duda, su pertenencia a una familia respetada y querida en el país, y el peso de la figura de su hermano, cuya labor de mecenazgo y protección de la cultura era altamente reconocida, contribuyeron a que fuera considerada una figura a cuidar e impulsar dentro de aquel proyecto cultural que Chávez deseaba promover desde la Orquesta. Chávez, uno de los compositores y directores hispanoamericanos más destacados del siglo XX, que ha dejado una importante huella en la historia de la música contemporánea mexicana, será, además, otro de los grandes maestros de la compositora, a la que logra acercar al mundo sinfónico. Es él también el responsable del estreno de gran parte de su obra orquestal como veremos.



Imagen 4.1. Carlos Chávez (Casasola, circa 1940)¹

La etapa del maestro Chávez al frente de la Orquesta Sinfónica de México hasta 1949, año en el que abandona la dirección de la misma, es una de las circunstancias que explican la presencia de la obra de Prieto en la vida musical de su país de acogida. La política de estrenos del maestro benefició sobremanera a la compositora asturiana, debido a que el director se propuso impulsar la

¹ Fuente: Instituto Nacional de Antropología e Historia. Sistema Nacional de Fototecas. Identificador: oai:mexicana.cultura.gob.mx:0010000/0249438

música mexicana contemporánea a través de la Orquesta Sinfónica de México² como instrumento decisivo, y la obra de Prieto, como nueva hija del país azteca, entró a formar parte del repertorio de estrenos de la orquesta al igual que la de sus compañeros exiliados españoles. La autora perteneció de manera indirecta al grupo musical que formó el director, y gracias al consejo del maestro, en estos años abandonó su estilo musical intimista, vinculado al piano y al *lied* de cámara, en favor de la música sinfónica. Esta decisión provocó un conflicto claro entre la compositora y su todavía maestro, Manuel M. Ponce, que no veía conveniente que la asturiana se introdujese todavía en esa nueva senda compositiva, aunque la presencia de Chávez al frente de la orquesta garantizara el estreno de la música que fuera naciendo. De hecho, la *Sinfonía nº1, Sinfonía Asturiana*³ será el punto de ruptura con Ponce, ya que Prieto enfocó su composición siguiendo los consejos de Chávez. La autora va abandonando poco a poco las enseñanzas académicas que le ha inculcado Ponce y, aunque en esta primera sinfonía son claras todavía sus influencias en relación a la utilización de temas folklóricos, decide seguir el camino que le abre el director iniciando el cultivo de la música sinfónica. El discípulo de Ponce, Carlos Chávez, se compromete a estrenar la primera sinfonía de Prieto, ante lo cual la compositora se decide a cambiar de medio expresivo: el piano por la orquesta, hecho que Ponce no comparte tal y como relata Casares:

Hay un hecho significativo y es que la *Sinfonía Asturiana*, obra netamente nacionalista o regionalista, la comienza en estos años que estudia con Ponce, quien aconseja a sus alumnos el trabajo sobre el folk. La discípula, por otra parte, y con gran preocupación del maestro, se lanzaba ya a hacer sus primeras composiciones, mientras él prefería someterla a un trabajo de escuela, de neto aprendizaje. Cuando Carlos Chávez se compromete a estrenarle su *Sinfonía Asturiana*, Ponce, quizás por ello, lo acoge con muy mala disposición⁴.

4.1. *Sinfonía nº 1: Sinfonía Asturiana (1942-1943)*

En esta primera sinfonía, Prieto desarrolla un nacionalismo que recoge las ideas y enseñanzas de Ponce, plasmando la añoranza de su tierra natal mediante la cita directa y estilizada de temas folklóricos españoles tal y como propugnaba Ponce en una primera fase del nacionalismo musical mexicano. Chávez, sin embargo, consideraba esta manera de integrar el folklore defendida por su maestro, excesivamente superficial, además de impura importación de la tradición europea que acaba desnaturalizando la melodía popular.

Manuel M. Ponce define la tendencia de consideración y aprovechamiento de la música popular. La muestra también fue importada (los 'Cinco Rusos', Liszt, Chopin, Grieg, el *volkslieder* cultivado con pasión en Alemania, etc.), pero era de esperarse que provocara una reacción a favor de nuestra originalidad y en contra del Conservatorio. Pero desgraciadamente no fue así, sucedió precisamente lo contrario; se encuadró la melodía popular en la cuadratura tratadista y las canciones populares ni siquiera se convirtieron en nuevas romanzas de Mendelssohn... Es innegable que la armonización hecha a base de tónica, dominante y

² Véase Tello, Aurelio: "La creación musical en México durante el siglo XX", *La música en México, panorama del siglo XX*. Aurelio Tello (coord.), México D. F., Fondo de Cultura Económica y Conaculta, 2010, pp. 486-555.

³ Compuesta entre 1942 y 1943 [Mov. I: 1942; Mov. II: febrero de 1943; y Mov. III: julio de 1943]. Referencias extraídas del manuscrito autógrafo original. LPMT.

⁴ Casares: *Op. cit.*, p. 725.

subdominante y de modulaciones pasajeras al cuarto y quinto grados, por añadidura sujetándose a los formulismos y prohibiciones, da por resultado la muerte del espíritu de la melodía que se armoniza. El ambiente que pretende dársele con la armonización dicha, no es el ambiente en que la melodía nació y en que la misma vive⁵.

Esta primera creación de María Teresa dentro del género sinfónico presenta una plantilla de orquesta amplia, con mayores efectivos que los demandados en su primera obra orquestal, la *Impresión sinfónica* (1940), formada por maderas a dos (con flautín y corno inglés), metales –cuatro trompas, dos trompetas, tres trombones y tuba–, timbales, percusión y cuerda. En el manuscrito de la obra, copiado por Pinedal, figura la dedicatoria de la autora al reputado violinista asturiano Ángel Muñoz Toca, a quien, sin duda, conocía y recordaba de sus años jóvenes en Oviedo⁶: “a Angelín Muñoz Toca”.

A través de la cita de la música popular, siguiendo los postulados de Ponce, la sinfonía refleja la añoranza y los recuerdos de su tierra natal. Está articulada en tres movimientos, desarrollando el primero y tercero formas de sonata, y el segundo una melodía acompañada en forma de *lied*.

El primer movimiento, que presenta una introducción lenta, expone como material del primer grupo temático la cita popular de la canción *La barca marinera* que aparece expuesta casi siempre como cita literal, a la que se aplican pequeñas variaciones o se presenta incompleta. El ejemplo 4.1 muestra la cita de *La barca marinera* cuando aparece por primera vez en la cuerda.

Allegro ♩ = 108

Ejemplo 4.1. *Sinfonía Asturiana*, mov. I (cc. 24-28).

⁵ Carlos Chávez: *Escritos Periodísticos (1916-1939)*. Gloria Carmona, compilación y edición. México, El Colegio Nacional, 1997, pp. 82-83.

⁶ Muñoz Toca (1903-1964), contaba en el año de conclusión de la partitura, 40 años. La cariñosa dedicatoria, “a Angelín Muñoz Toca”, evidencia la proximidad afectiva y el uso del diminutivo propio de Asturias, en recuerdo del joven prodigio del violín que la compositora había conocido años antes en su ciudad natal.

MOVIMIENTO I. ADAGIO. ALLEGRO				
Forma		Armonía	Compás	Tempo
Introducción		Do m (i-V)	1-23	<i>Lento</i>
Tema A	a1 (presentación del tema)	Do m (i-V)	24-40	<i>Allegro</i>
	a2	Do m	40-60	
Tema B	b1	Sol eólico	61-76	<i>Più mosso</i>
Desarrollo	Desarrollo material de intro.	Sib m	77-97	<i>Andantino</i>
	Desarrollo material del tema A-intro.	Sib m-Sol m-Sib m	98-140	<i>Più mosso</i>
	Desarrollo material de A	Sol# m-Do m	141-171	
	Desarrollo material de A-B	Do m	172-208	<i>Allegro</i>
	Desarrollo material de B	Sol m-Lab mayor	209-256	<i>Più mosso</i>
	Coda	Do m	257-279	<i>Più mosso</i>
Tema A'		Do m	280-303	<i>Lento-Più vivo</i>

Tabla 4.1. Esquema forma del primer movimiento de la *Sinfonía Asturiana*.

Además de esta canción, en el movimiento se escuchan ecos de otras canciones asturianas, como, por ejemplo, el incipit de la canción asturiana *Villaviciosa hermosa*; y todo el movimiento desarrolla gestos melódicos de corte folklórico, con arranques orquestales que, en ocasiones, evocan los sistemas moduladores de Prokofiev. El movimiento termina con la cita en *fortissimo* y cadencia final en modo mayor.

El movimiento lento, con forma de *lied*, será el único de la *Sinfonía Asturiana* en el que la autora no utilice la melodía popular como reflejo del anhelo de sus orígenes. Según ella misma revela, este movimiento es un canto al dolor que le produjo la muerte de su madre, y a cómo el tiempo mitiga el sufrimiento por la pérdida.

MOVIMIENTO II. ANDANTE				
Forma		Armonía	Compás	Tempo
Tema A	a1	Fa m	1-18	<i>Andante</i>
	a2	Sib m	19-38	
Tema B	b1	Si M	39-54	<i>Allegretto</i>
	b2	Sol# m	55-67	
	b3	Si M	68-88	
Tema A'	a'1	Fa m	89-107	<i>Andante</i>
	a'2	Fa m	108-139	
Coda		Fa m	140-149	

Tabla 4.2. Esquema forma del segundo movimiento de la *Sinfonía Asturiana*.

El último tiempo de esta sinfonía, de nuevo construido en forma sonata y en la tonalidad de Do mayor, retoma la melodía empleada en el movimiento inicial que aparece ahora junto a otras canciones de la tradición española, como por ejemplo *Quisiera ser tan alta como la luna*, una canción infantil en memoria de los lejanos recuerdos de la infancia en Asturias.

MOVIMIENTO III. ALLEGRO MOSSO			
Forma	Armonía	Compás	Tempo
Tema A	Do M-Fa lidio	1-78	<i>Allegro mosso</i>
Tema B	Fa lidio-Do M	79-134	
Tema C	Do m-Do M	135-181	<i>Più lento</i>
Tema A	Do M	182-248	<i>Allegro mosso</i>
Tema B	Do m	249-278	
Coda	Do M	279-296	

Tabla 4.3. Esquema forma del tercer movimiento de la *Sinfonía Asturiana*.

El primer movimiento, *Adagio-Allegro*, se interpretó, antes de completarse la sinfonía. Fue dirigido por el maestro Chávez en el concierto de la Orquesta Sinfónica de México en el Teatro de Bellas Artes, el 16 de septiembre de 1942, dentro de unos *Juegos Florales* que ponían digno colofón a los festejos del centenario de la Sociedad de Beneficencia Española. El programa no sólo contó con el primer movimiento de la sinfonía de Prieto sino también con *La procesión del Rocío*, op. 9 (1912) de Joaquín Turina (1882-1949) y *El sombrero de tres picos* (1919) de Manuel de Falla (1876-1946). En el programa de mano se recoge una breve explicación del primer movimiento de la sinfonía escrito por la propia compositora a petición del mismo Chávez:

Comencé a componer mi *Sinfonía Asturiana* llena de nostalgia por las montañas, los ríos, los prados, el paisaje y el ambiente todo de Asturias. De ahí que este primer tiempo esté impregnado por esos sentimientos. La obra sigue los cánones de la forma sonata. Comienza con una introducción encomendada al oboe. Sigue el primer tema, que es un bello aire popular, cuya letra, familiar a todos los asturianos, dice:

*No la puedo olvidar
porque la tengo amor,
más quisiera morir
que decirle que no.
La barca marinera
la tengo de pasar,
la niña de la arena
no la puedo olvidar.*

Este primer tema enlaza, a través de un divertimento o puente con el segundo, cantado por una trompeta con sordina; y entre las dos partes de este tema aparece como episodio un solo de flauta. Es en la segunda parte, con un bajo obstinado, en donde se acentúa la reexposición, y termina con la coda⁷.

⁷ Programa de mano de la Orquesta Sinfónica de México, Director: Carlos Chávez, Juegos Florales del Centenario de la Sociedad de Beneficencia Española, Teatro de Bellas Artes, 16-X-1942. LPMT.

La autora se refiere a la cita de la canción *La barca marinera*, cuya melodía expone el oboe al comienzo de la obra. Esta canción popular es recogida en algunos cancioneros asturianos, como el de Maya y Lavandera⁸, y aparece de forma continua en obras de raíz nacionalista asturiana como *Fiesta en la aldea*, op. 59, *Cuarto potpourri en forma de fantasía descriptiva* para piano de Víctor Sáenz (1841-1932), de 1880⁹, o las *Veinte melodías asturianas para piano*, Op. 42, de Anselmo González del Valle (1852-1911)¹⁰, de 1907¹¹.

Si analizamos la partitura íntegra de la sinfonía, encontramos este trabajo sobre material de tradición oral no sólo en el primer movimiento sino a lo largo de toda la obra. Los motivos que la autora integra en la *Sinfonía Asturiana* son desarrollados como elemento evocador y estructural a lo largo de la partitura, no a la manera pintoresquista, como afirma Temes¹², en que tan sólo se armonizan y adaptan orquestalmente temas populares. Casares añade, en este sentido, que su utilización de la música popular es reflejo de las vivencias que se fueron y a las que ella estaba unida afectivamente; por ello, esta música no nos lleva únicamente hacia su tierra de origen, sino que engloba los sonidos musicales de su infancia, sus recuerdos, que no tienen por qué ser únicamente asturianos, idea que recoge Temes¹³. Así, en la partitura se introducen temas populares como: *Ya se murió el burro*, canción popular salmantina que aparece en casi todo el territorio español y que la autora utiliza también en el primer movimiento¹⁴; *Quisiera ser tan alta como la luna*, popularísima melodía infantil de origen incierto que encontramos desarrollada en el tercer movimiento¹⁵; y *La barca marinera*, canción del folklore de la cornisa cantábrica, como ya hemos comentado, que aparece en el primer movimiento tal y como expone la autora en el programa de mano ya citado, y sobre la que se construye el tramo final de la obra.

Son numerosas las críticas localizadas en los archivos mexicanos que recogen el estreno de este primer movimiento de la *Sinfonía Asturiana* de Prieto dentro de los Juegos florales que hemos citado. El diario *El Universal* del 17 de octubre de 1942 recoge el impacto que provocó este estreno y los prolongados aplausos que obtuvo la obra¹⁶, al igual que el periódico *Excélsior*, de la mis-

⁸ Maya y Rodríguez Lavandera: *Alma Asturiana. Selección de cantos y aires, danzas, payariegues y bailes asturianos antiguos y modernos más típicos de la rica Asturias*. Gijón, Casa David, 1911, Nº 40. Consultado en la edición facsimilar de Gabriel Martínez García: *50 años de Cancioneros Asturianos Armonizados (1885-1935)*. Oviedo, Instituto de Estudios Asturianos, 1989.

⁹ Oviedo, Almacén de Música Víctor Sáenz, s.f. La fecha de 1880 es la que indica Fidela Uria: *Música asturiana entre 1860 y 1934. Vida, obra y catálogo de Víctor Sáenz, Anselmo González del Valle y Baldomero Fernández*. Oviedo, Consejería de Cultura, 1997, p. 184.

¹⁰ Aparece con el número 6 y está fechada en agosto de 1906. Oviedo, Víctor Sáenz, 1906. Esta obra está recogida también en la edición facsimilar de Gabriel Martínez García ya citada.

¹¹ Sobre estos autores, véase: Uria Libano, Fidela: *Música asturiana entre 1860 y 1934. Vida, obra y catálogo de Víctor Sáenz, Anselmo González del Valle y Baldomero Fernández*. Oviedo, Consejería de Cultura, 1997, p. 279.

¹² Temes (ed.): *Notas al disco compacto María Teresa Prieto. Obra sinfónica completa...*, p. 10.

¹³ *Ibid.*

¹⁴ Esta canción ribेरana de la provincia de Salamanca, aparece recogida en el *Cancionero salmantino* de Dámaso Ledesma (1866-1889), Obra Premiada por la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, 1907, p. 76. Esta canción es recogida como nº 7, *Riverana*, y armonizada en el *Ramillote de cantos charros* (1932) de Hilario Goyenechea e Iturria (1875-1951), publicado por Unión Musical Española en 1931. Esta publicación, curiosamente, cuenta con un prólogo de Conrado del Campo (1878-1953) y Benito de la Parra, profesor de María Teresa en estos años en Madrid.

¹⁵ La canción hace referencia a los soldados de Cataluña, dentro de un contexto de canciones infantiles de temática guerrera –véase: Ruiz, M^a Jesús: “La niña y el soldado. La Guerra de la Independencia y otras guerras en el cancionero tradicional hispánico”. *BLO*, 2 (2012), pp. 91-119. De hecho, María Teresa la utiliza sobre un *ostinato* rítmico de sardana.

¹⁶ “Los Juegos Florales, Broche de oro a la celebración de 1^{er} Centenario de la Beneficencia Española”. *Diario El Universal*, 17-X-1942.

ma fecha, que recoge la notable ovación que se otorgó a la sinfonía de la compositora, presente en el concierto. Al día siguiente, el 18 de octubre de 1942, Luis de Argote, desde *Excélsior*, habla de la unión espiritual entre España y México afirmando cómo fiestas, costumbres y gustos están muy ligados entre sí, haciendo referencia también a la obra de Prieto como una deliciosa sinfonía que emocionó a través de la evocación a su tierra natal:

La *Sinfonía Asturiana* es obra de la hermana de don Carlos Prieto, María Teresa, quien se halla desde hace algunos años en México, y quien asistió el viernes, visiblemente emocionada, al estreno de su obra por la Sinfónica. Discípula en España de don Saturnino Fresno y de García de la Parra, en México prosiguió sus estudios de composición con el maestro Ponce, y aquí ha escrito, entre otras, la deliciosa *Sinfonía*, aún inconclusa, que escuchamos el viernes, y que emocionó profundamente, por sus vivas evocaciones de la tierra, a los asturianos¹⁷.

Poco menos de un año después, el 20 de agosto de 1943, se estrenó la sinfonía completa en el Palacio de Bellas Artes, en el XII programa de la XVI temporada de la OSM, dirigida de nuevo por Chávez. En este programa se interpretó, además de la sinfonía de Prieto, otra obra de estreno absoluto, el *Concierto para violín y orquesta* (1943) de Manuel M. Ponce, que contó con la interpretación de Henryk Szeryng (1918-1988) como solista. En el concierto también se pudieron escuchar el *Concerto Grosso en Mi menor*, op. 3, Nº 3 de Francesco Geminiani, dos *Nocturnos* de Claude Debussy y el *Bolero* (1928) de Maurice Ravel. En las notas al programa, escritas por Francisco Agea, que recogen las propias palabras de la autora, podemos ver los entresijos de la sinfonía y lo que le llevó a escribir cada uno de los movimientos. En el segundo tiempo, Prieto trata de reflejar el sentimiento de dolor que le provocó perder a un ser querido, su madre, pocos años antes de viajar a México.

La señorita Prieto nos dice que comenzó a componer su *Sinfonía Asturiana* llena de nostalgia por el lejano paisaje de Asturias; de allí que el primer tiempo de la obra esté impregnado de ese sentimiento. Pero esto no quiere decir que la sinfonía sea una recolección de cantos asturianos, puesto que sólo en el primer movimiento se usa un tema evocador del ambiente y en el tercero, un canto de juegos infantiles. El primer tiempo [...] ¹⁸. El segundo tiempo -*Andante, Allegro, Andante*- tiene la forma de *lied*. La melodía de la primera sección refleja el dolor por la muerte de un ser querido. El *allegretto* en la parte central, supone el paso del tiempo que dulcifica aquel dolor, suavizado, además, por la contemplación de la madurez. La flauta canta una melodía desarrollada después por los primeros violines, para llegar un momento en que angustiosamente reaparece el punzante recuerdo de la muerte. Después de un desarrollo de esta parte intermedia vuelve el *Andante*, más abreviado, para terminar en una coda. El tiempo final, *Allegro Mosso*, se desarrolla también en forma de sonata. Después de la exposición de los temas primero y segundo, ambos se combinan en un trabajo contrapuntístico para entrar en una parte de libre desarrollo que se inicia con un solo de corno y que luego recogen y amplían los instrumentos de cuerda. Viene la reexposición y aparece una variante del tema del primer movimiento, para terminar, en forma de coral, con el tema principal de este último trozo llevado por los bajos¹⁹.

¹⁷ Argote, Luis: "Las fiestas españolas son casi siempre mexicanas", *Excélsior*, 18-X-1942.

¹⁸ El autor de estas líneas reproduce las notas al estreno del primer movimiento, antes recogidas.

¹⁹ Programa de mano de la Orquesta Sinfónica de México, Director: Carlos Chávez, XII Concierto de la XVI Temporada, Palacio de Bellas Artes, 20 y 22-VIII-1943, LPMT.



Imagen 4.2. María Teresa Prieto en el *Diario Español*, 8-IX-1943²².

Al igual que ocurrió con el primer movimiento, la sinfonía completa fue bien acogida por el público mexicano y tuvo muy buena crítica. Arturo Mori, desde el *Excelsior*, destaca la juventud, la agilidad y el talento de la compositora que ha sido capaz de plasmar el recuerdo de “su terruño asturiano” a través de melodías “sinfonizadas con técnicas irreprochables”²⁰. En la sección de la semana musical de la revista *Hoy*, Víctor Reyes recoge también sus impresiones de la sinfonía, considerando el primer movimiento demasiado comunicativo y algo trivial en la utilización del tema del *Allegro Mosso*; valora mejor el segundo tiempo, donde, en opinión de Reyes, la compositora ha sido capaz de demostrar una clara espontaneidad en su mensaje que revela su temperamento y su capacidad creativa²¹. El *Diario Español* recoge un artículo de Teófilo González Suárez, del 8 de septiembre de 1943, únicamente dedi-

cado a Prieto, en el que comenta las técnicas compositivas empleadas en la sinfonía, destacando los esquemas contrapuntísticos como el canon y la fuga.

De todos los testimonios sobre el estreno de su primera sinfonía, la *Sinfonía Asturiana*, destacaremos dos textos de autores cercanos a la compositora, que conocían a la autora pero que, a pesar de su relación de amistad con ella, recogían impresiones objetivas de su obra, Adolfo Salazar y el propio Carlos Chávez. La opinión que expone Salazar en la revista *Hoy* sobre el estreno de la *Sinfonía Asturiana* dista algo de la que su compañero Víctor Reyes realiza de la misma obra, pero coincide con el resto de las noticias que la valoraron positivamente, destacando cómo la música de Prieto le trasladó a las tierras asturianas.

Es la *Sinfonía Asturiana* de la señorita María Teresa Prieto que en sus páginas evoca el paisaje de tan finas tintas, de tan melancólicos acentos de aquella región española en cuya capital nació esta joven compositora [...] obra firme en su construcción, segura en el pensamiento y en la manera con que la autora lo expresa, rica en efectos orquestales que, en esta obra, se mueve dentro de una paleta suave, como corresponde al carácter de los motivos de mera procedencia asturiana²³.

El texto de Chávez al que nos referíamos no es una crítica de concierto, sino una carta que el compositor y director escribió a la compositora días después del estreno de la sinfonía. En ella podemos leer cómo el músico aconsejó y ayudó en la orquestación y en la composición de la obra durante su creación, además de animar a la autora a seguir por este camino compositivo.

²⁰ Mori, Arturo: “Escenario”, *Excelsior*, Ciudad de México, 24-VIII-1943.

²¹ Reyes, Víctor: “La semana musical”, *Revista Hoy*, Ciudad de México, el 28 de agosto de 1943.

²² González Suárez, Teófilo: “La música asturiana”, *Diario Español*, Ciudad de México, 8-VIII-1943, pp. 1 y 9. En el pie de foto se puede leer: “Srta. María Teresa Prieto, eminente autora de la *Sinfonía Asturiana* estrenada por la Orquesta Sinfónica que dirige el maestro Chávez y que ha merecido los más altos elogios de la crítica musical”.

²³ Salazar, Adolfo: “La Semana Musical”, *Hoy*, Ciudad de México, agosto de 1943, s/p.

Querida María Teresa:

Recibí su atenta carta del día 21 que me dice, en tan amable frase, el gusto que tuvo usted en escuchar su *Sinfonía Asturiana* en el último concierto de la Sinfónica.

Quiero que usted sepa que yo, a mi vez, he tenido una gran satisfacción tanto en haber tocado y presentado esta sinfonía, como en haber tenido la ocasión de platicar y discutir con usted, alrededor de su obra, acerca de algunos problemas de composición y de orquestación.

Al dirigirla comprobé que la obra tiene unidad y solidez, y me parece que, por todos conceptos, la tarea tan larga y tan ambiciosa de que me habla usted en su carta, debe continuar con todo aliento.

Mil gracias por su amable obsequio que desde luego empecé a usar con muchísimo gusto.

La saluda con todo afecto, su amigo y S. S.

Carlos Chávez [rúbrica]²⁴

4.2. El poema sinfónico Chichén-Itzá (1944)

Era habitual que la compositora realizase cada cierto tiempo algún viaje cultural ya que le gustaba disfrutar de su soledad y conocer diferentes lugares del país mexicano. En noviembre de 1943 lleva a cabo una visita de quince días a las famosas ruinas mayas de Yucatán, que le servirán de inspiración para su siguiente obra sinfónica, *Chichén-Itzá* (1944). Sin duda, este destino tiene que ver con la búsqueda de nuevos elementos de inspiración relacionados con la tendencia compositiva indigenista que estaba intentando desarrollar Chávez, influyendo, a su vez, para ello en compositores como Luis Sandi (1905-1996), Huízar, Vicente T. Mendoza (1894-1964) y María Teresa Prieto (1896-1982). Como afirma Miranda, se trataba de “buscar la forma de escribir una música en un idioma arcaico, pseudoprehispánico: uno puramente especulativo en cuanto a sus elementos rítmicos, armónicos y melódicos intrínsecos”²⁵.

María Teresa escribe un poema sinfónico de movimiento único en Do mayor, constituido por tres temas fundamentales a través de los cuales la creadora representa los tres elementos fundamentales del poema, inspirados por las ruinas mayas del Yucatán, que corresponden al monumento o sistema de estructuras que forman el Juego de pelota; a la serpiente emplumada subiendo por las escalinatas; y a la doncella que será sacrificada en el cenote sagrado. *Chichén-Itzá* emplea una escritura de desarrollo temático, en el que los temas se van entrelazando, y presentando de forma independiente, en un interesante desarrollo discursivo –de en torno a unos siete minutos y medio–, altamente descriptivo, y de gran sutileza tímbrica como empieza ya a ser característico de la compositora. La plantilla orquestal es próxima a la empleada en su primera sinfonía, con viento madera a dos –con corno inglés y clarinete bajo–; el mismo grupo de metales que requería en la *Sinfonía Asturiana* –cuatro trompas, tres trompetas, dos trombones y una tuba–; timbales y un tambor indio; arpa y la cuerda. La demanda de un instrumento de la tradición maya, el tambor indio o *teponaxtle* revela la intención de la compositora por reflejar el ritmo y el sonido de la tradición maya, aunque desconocemos si se utilizó dicho tambor en el estreno²⁶.

²⁴ Correspondencia de Carlos Chávez a María Teresa Prieto. Carta del 26 de agosto de 1943. LPMT.

²⁵ Miranda, Ricardo: “Carlos Chávez y la Orquesta Sinfónica de México” *Quodlibet, Revista de la Academia de Música del Palacio de Minería*, 2018, n° 31, p. 15.

²⁶ En la única grabación de la obra, dentro del disco compacto grabado por José Luis Temes, se ha utilizado dicho tambor indio.



Imagen 4.3. Chichén-Itzá (Alfonso Carrillo, 1960)²⁷.

otros tantos de profundidad, adonde eran arrojadas, en sacrificio, las doncellas más bellas y las joyas de más valor. Caracteriza a todos estos templos el onduloso tema solar de la serpiente emplumada, símbolo genérico que aglutina y da unidad a casi todas aquellas estructuras pétreas. Se supone que los monumentos, actualmente visibles, fueron erigidos por los toltecas, que sometieron a los mayas, y que superpusieron sus templos a los de aquéllos; de ahí la serpiente de plumas que los distingue como producto de los mismos hombres que construyeron el Templo de Quetzalcóatl de Teotihuacán²⁸.

Sin duda, los paseos por la ciudad sagrada le proporcionaron nuevas sensaciones de una cultura totalmente distinta a la suya de origen, la de su país de adopción, desbordante de ritos, leyendas y costumbres ancestrales, conduciéndola a escribir una nueva obra, esta vez bajo el molde de poema sinfónico. Este formato sinfónico libre se pliega de forma perfecta a la libertad necesaria para volcar en la partitura las diferentes impresiones que la visión, la historia y las leyendas de aquellos monumentos produjeron en el espíritu de la compositora, tal y como recoge Agea en las notas al programa en palabras de la autora²⁹.

Siguiendo los consejos de Chávez de dejarse empapar por el mundo tradicional mexicano y su folklore, destacando concretamente del México precolombino³⁰, Prieto decidió emprender este via-

Prieto, según recoge el programa de mano del estreno de la obra, recibe una fuerte impresión al visitar la insigne ciudad sagrada, explorando cada uno de los rincones que forman parte de la historia y la leyenda de la misma. Y observa cómo en cada uno de los asombrosos monumentos que se conservan se puede percibir la cultura, la religión y las costumbres de sus antiguos habitantes mayas. Francisco Agea, en las notas al programa del estreno de esta obra, resume el recorrido que la autora llevó a cabo por las ruinas de la zona arqueológica de Chichén-Itzá.

Subió a la Pirámide del Castillo; deambuló por el Juego de Pelota; divagó, ensimismada, religiosamente, por el Templo de los Guerreros; reposó, admirada, bajo el peso temporal de las mil columnas del Atrio; enmudeció frente al Templo del Hombre Barbado, el misterioso Quetzalcóatl; se hundió en el Sagrario del Templo de los Tigres y avanzó, paso a paso, funerariamente, por la vía sacra que lleva al Cenote de los Sacrificios, enorme pozo circular, de no menos de 50 metros de diámetro y

²⁷ Instituto Nacional de Estudios Históricos de las Revoluciones de México. Identificador: oai:mexicana.cultura.gob.mx:0009525/0004859

²⁸ Agea, Francisco: Programa de mano de la OSM, Directores: Carlos Chávez y Miguel Bautista, VI Programa, XVII Temporada, 30-VI-1944 y 2-VII-1944, Palacio de Bellas Artes. LPMT.

²⁹ *Ibid.*

³⁰ José Luis Temes: *María Teresa Prieto. Obra sinfónica completa...*, op. cit., p. 10.



Imagen 4.4. Cenote de los sacrificios de Chichén-Itzá (circa 1930)³¹

je por la cultura maya que le serviría de inspiración para su nueva obra. En ella no se percibe la influencia de la música tradicional mexicana, como cabría esperar, pero sí se crean tres temas mitológicos identificativos de la antigua civilización maya:

tres temas, a saber: el sugerido por el monumento o sistema de estructuras que forman lo que llaman el Juego de Pelota; el que, cantado por el oboe, evoca a la serpiente emplumada subiendo por una de las escalinatas, cautelosamente primero y enfurecida y sibilante después; y el que expresa el avance de la doncella destinada al sacrificio, hacia el Cenote Sagrado, llevada en procesión sacerdotal, a fin de que su espíritu propicie al Dios de la Lluvia y aplaque su furor. El pueblo sigue en silencio esta marcha hacia el lugar del suplicio, a cuyas verdes aguas misteriosas es arrojada la doncella. En un breve solo de corno inglés se percibe, remota, la mística expresión de la propiciatoria doncella, ya en éxtasis... Terminada la ceremonia, se vuelve a oír la procesión que regresa, y el canto fúnebre del pueblo³².

Como bien afirma Roga Joglar, el acercamiento hacia los tres elementos de los rituales mayas –el Juego de Pelota, la serpiente emplumada y el sacrificio en el cenote sagrado–, en sus palabras, “movimiento, muerte y enigma, es fantástico: la música no describe, imagina. Su construcción nace de impresiones; por eso, a pesar del origen programático, la sensación al escuchar no es la de ver algo, sino de estarlo soñarlo”³³.

³¹ Instituto Nacional de Antropología e Historia. Sistema Nacional de Fototecas. Identificador: oai:mexicana.cultura.gob.mx:0010000/0183130.

³² Agea, Francisco: Programa de mano de la OSM, Directores: Carlos Chávez y Miguel Bautista, VI Programa, XVII Temporada, 30-VI-1944 y 2-VII-1944, Palacio de Bellas Artes. LPMT.

³³ Roca Joglar, Hugo: “Fascinación por la añoranza”, *Diario Contraréplica*, viernes, 8-III-2019. <https://www.contraréplica.mx/nota-Fascinacion-por-la-anoranza20198327>

FORMA	ARMONÍA	COMPÁS	TEMPO
Introducción	Do M	1-16	<i>Moderato</i>
A	a1	Do M	17-37
	a2	Do M-Fa m	38-57
Puente	Do M	58-71	<i>Allegro</i>
B	b1	Fa m	
	b2	Fa m	90-105
Desarrollo	c1	Re m	106-126
	c2	Re m	127-161
A	Do M	162-193	<i>Solemne</i>
B	Do M	193-207	
			<i>Più mosso</i>
			<i>Moderato</i>

Tabla 4.4. Esquema forma del poema sinfónico *Chichén-Itzá*.



Imagen 4.5. Carlos Chávez en un ensayo de la orquesta (Casasola, 1945)³⁴

Chichén-Itzá presenta elementos comunes a las partituras orquestales previas, como es el uso de la progresión en los desarrollos, o el gusto por la presentación de temas en el oboe y corno inglés, pero por primera vez la obra adquiere por momentos, espíritu épico, desarrollando María Teresa temas en la sección de metales de la orquesta, donde, además, revela su dominio de la técnica contrapuntística.

La obra se estrena el 30 de junio de 1944, en el Palacio de Bellas Artes, como en el caso anterior, interpretada por la OSM, en el VI programa de la XVII temporada, bajo la dirección del maestro Chávez. En el programa de este concierto la obra de Prieto fue el único estreno, compartiendo el programa con la *Suite n.º 2 en si menor*, BWV 1067 de J. S. Bach, dirigida esta primera obra por Miguel Bautista; y con las Sinfonías *Primera –en Do mayor op. 21–* y *Séptima –en La mayor op. 92–*, de Beethoven.

³⁴ Instituto Nacional de Antropología e Historia. Sistema Nacional de Fototecas. Identificador: oai:mexicana.cultura.gob.mx:0010000/0034850

Arturo Mori, desde el diario *Excelsior*, define el poema como “una obra de tiros largos, bien tratada, sin concesiones al auditorio y en la que palpitan las evocaciones de los viejos monumentos ‘mayas’ como sombras melódicas de ellos mismos”. Mori destaca también la utilización de sonoridades nuevas que sorprenden al público³⁵. Manlio S. Fuentes, desde la revista *Mañana*, afirma que, a pesar de la brevedad de la obra, la autora, logra “aprovechar todos los recursos de la técnica, la combinación del conjunto orquestal, para darnos una composición brillante, rica en melodías y suntuosa en el conjunto”. Fuentes añade que el testimonio que mejor refleja la calidad de la partitura es la buena acogida del público y el gran aplauso recibido³⁶. *El Universal* también recoge la calidad del poema sinfónico, destacando sobre todo “una factura perfecta, de temas gratos e inspirados, de admirable instrumentación”; este periódico recoge también la ovación del público que arrojó a la autora presente en el auditorio³⁷.

Chichén-Itzá aparece no sólo en las noticias de prensa posteriores al concierto, sino también en el habitual resumen que se realiza al finalizar la temporada de la Orquesta Sinfónica de México en el diario *El Universal*. Jesús Bal y Gay, encargado de escribir durante varios años dicho “Balance de la Temporada Sinfónica”, al referirse a esta decimoséptima temporada de la OSM, recupera sus impresiones sobre muchas de las obras que se interpretaron en el Palacio de Bellas Artes en ese año, sin olvidarse del estreno de Prieto. El compositor gallego considera esta nueva obra como una clara evolución y progreso en el haber de Prieto, capaz de buscar un lenguaje propio sin dejarse influir por corrientes ajenas.

Chichén-Itzá es una obra de claros contornos, sinceramente sentida –claridad y sinceridad son dos cualidades que nunca alabaremos bastante en cualquier músico– que muestra un considerable progreso de su autora en el manejo de los recursos orquestales. Cada obra de María Teresa Prieto es mejor que la anterior: ojalá se pudiera decir otro tanto de todos los creadores. Y parece confirmar una voluntad firme de hablar un lenguaje que siente suyo, sin dejarse contagiar por modos ajenos³⁸.

A pesar de que este poema es una de las obras de la autora que le proporcionaron una mejor posición ante el público debido a la utilización de un tema cercano a la tradición mexicana, no toda la crítica lo valora como un adecuado reflejo de la cultura mexicana. Un ejemplo de ello es el texto que publica el crítico del periódico *La Nación*, bajo el seudónimo de Leroq, el cual, sin devaluar la calidad de la obra, considera que la compositora no ha sabido reflejar ni transmitir con su música lo que representa la civilización maya.

Chichén-Itzá –al fin, obra de turismo–, no nos dice nada de la grandeza del pueblo maya y menos del yucateco. Es una contestación al estilo Ollendorff dada por un espíritu europeo al mensaje milenario de los mayas. Esto no quiere decir que *Chichén-Itzá* carezca de mérito musical sino que pudo llamarse Kalamazoo o Chicomoxtoo³⁹.

³⁵ Mori, Arturo: “Escenarios”. *Excelsior*, Ciudad de México 4-VII-1944, s/p.

³⁶ Manlio S. Fuentes: “Sinfónica”. Revista *Mañana*, nº 45. Ciudad de México, 8-VII-1944, p. 110.

³⁷ A. H.: “Un magnífico concierto”. *El Universal Gráfico*. Ciudad de México, s/f, s/p.

³⁸ Bay y Gay, Jesús: “Balance de la temporada sinfónica”. *El Universal*. Ciudad de México, en noviembre de 1944, s/p.

³⁹ Leroq: “Contrapuntos”. *La Nación*. Ciudad de México, 8-VII-1944, s/p.

El autor escribe cargado de prejuicios, condicionado por considerar incapaz de esa labor a una compositora europea. Sin duda no ha tenido en cuenta el objetivo de la compositora, recogido en las notas al programa que firma Francisco Agea a las que ya hemos hecho alusión, donde se indica claramente que la autora ha pretendido llevar al pentagrama las impresiones, sus impresiones, que “la visión, la historia y las leyendas de aquellos monumentos produjeron en su espíritu”.

Al año siguiente, en 1945, María Teresa concluye una nueva obra para orquesta. Su presencia en los programas de la OSM se estaba convirtiendo en algo habitual, debido a que cada temporada escribía una nueva obra, que, sin duda gracias a Chávez, era estrenada. Prieto era muy rigurosa con su trabajo, su principal dedicación vital, al que dedicaba muchas horas al día. Una crónica del periódico *El Universal* revela su sistema de trabajo, con un horario sistemático: “dos horas cada mañana para sus composiciones, tres o más horas para otros estudios: historia, matemáticas y literatura, y cierto número de horas para la tarea eventual de corregir composiciones en manuscrito y otras ocupaciones similares”⁴⁰. Su constancia y dedicación al estudio fortalecieron cada vez más su estilo, logrando una evolución compositiva que pronto le llevaría a alcanzar la madurez sinfónica.

En el primer concierto de la Orquesta Nacional, bajo la batuta de Argenta, en la temporada de 1957/58, se estrena en Madrid el poema sinfónico *Chichén-Itzá*, como veremos, con la presencia ya de María Teresa.

4.3. *Sinfonía nº 2*: Sinfonía Breve (1945)

En 1945 Prieto concluye su segunda sinfonía, denominada por la compositora *Sinfonía Breve*. La obra se presenta en un solo bloque estructural, a la manera de las estructuras sinfónicas postrománticas de Liszt o Strauss, sin interrupciones, que está integrado, en realidad, por tres secciones: un *Allegro moderato* en Sol mayor, desarrollado en forma sonata; un *Andante expresivo* en el relativo menor, con forma de *lied*; y un *Allegro* final, que retoma la tonalidad inicial de la obra, presentando un tema con cinco variaciones.

⁴⁰ “Sugerente creación sinfónica de inspirada artista asturiana”. *El Universal*, Ciudad de México, 20-VI-1945, s/p.

I. ALLEGRO MODERATO			
Forma	Armonía		Tempo
Exposición	A	Sol M	1-17
	B	Sol M (I-V)	17-33
Desarrollo sobre material de B	Re M-La M-Re M-Si m-Fa# m-Re M-Sol M		34-71
Recapitulación	Sol M		71-104
II. ANDANTE EXPRESIVO			
A	Mi m	1-39	<i>Andante expresivo</i>
B	Re m-Mi m	40-70	[Negra = Negra con puntillo]
A	Mi m	71-99	<i>Andante expresivo</i>
III. ALLEGRO			
Tema	Sol M	1-27	<i>Allegro</i>
Variación 1	Mi M-Do# m	28-45	
Variación 2	La M	46-75	
Variación 3	Sol M	76-93	<i>Lento</i>
Variación 4	Sol M	94-99	
Variación 5+coda	Sol M	100-108	<i>Allegro</i>

Tabla 4.5. Esquema formal de la *Sinfonía Breve*

La obra recurre a la plantilla habitual de las sinfonías de la autora –maderas a dos con refuerzos de flautín, corno inglés y clarinete bajo, metales 4-2-3-1, celesta, percusión y cuerda-. En el último movimiento, exactamente en la segunda variación, la compositora utiliza por primera vez la celesta en diálogo con el corno inglés.

Esta sinfonía fue estrenada, como viene siendo habitual, el mismo año de su composición por la OSM, bajo la dirección de Chávez. El programa presentaba el estreno en México de la obertura de la ópera cómica *Le deux journaliers*, op. 135 (1800) de Cherubini y el *Triple concierto en Do mayor*, op. 56 (1805), de Beethoven en la primera parte; y en la segunda parte, además de la *Sinfonía Breve*, se interpretaron dos obras ya conocidas por el público mexicano: *Quiet City* (1940) del gran amigo de Chávez, Aaron Copland (1900-1990), y la segunda suite de *Dafnis y Cloe* (1912) de Ravel. Las notas al programa, escritas por Francisco Agea, recogen, una vez más, las palabras de la autora que clarifica, de nuevo, que esta sinfonía “no tiene programa ni se basa en ningún asunto o guiñón extramusical”, sino que se pretende mostrar lo que la observación de una escena de la naturaleza le hace sentir:



Imagen 4.6. Carlos Chávez dirigiendo un ensayo (Casasola, circa 1940)⁴¹

La autora nos dice que esta obra: 'No es sino la expresión lírica de los sentimientos que provoca en el compositor la contemplación de apacibles escenas de la naturaleza. Así, por ejemplo, el primer tiempo, que se desarrolla en forma de sonata, puede tener como motivos simplemente la fosforescencia del sol reflejada en el agua, la brisa refrescando suavemente el campo o blancas mariposas volando sobre un césped tachonado de lirios azules. El segundo tiempo, en forma de *lied*, puede ser la aspiración a la paz del espíritu por el ascetismo contemplativo. La orquesta, en solos primero y al unísono después, describe este anhelo en un aria llena de mística serenidad. El tercero y último tiempo expresa un claro optimismo, imbuido sin embargo de nostalgias evocadoras. En este final, tanto los instrumentos agudos como los bajos realizan pasajes melódicos que están tratados en forma de coros simultáneos'⁴².

La propia compositora reconoce que su fuente de inspiración es la naturaleza que, al igual que la nostalgia por su tierra de origen, será uno de los temas recurrentes de su obra. Algunas de las críticas a la interpretación de esta *Segunda Sinfonía* señalan la naturaleza de su España natal como referencia, principalmente en el primer movimiento. Manlio S. Fuentes, en la revista *Mañana*, considera como punto de inspiración la tierra de origen de Prieto: "Hay, en el primer tiempo, colorido, musicalidad y, en el tema, añoranza de la Madre Patria, como si a distancia, sonara una gaita gallega de un popular baile aldeano"⁴³. Pero en cambio Adolfo Salazar, en su crítica sobre este con-

⁴¹ Instituto Nacional de Antropología e Historia. Sistema Nacional de Fototecas. Identificador: oai:mexicana.cultura.gob.mx:0010000/0249416

⁴² Agea, Francisco: Programa de mano de la Orquesta Sinfónica de México, Director: Carlos Chávez, VI Programa, XVIII Temporada, 22-VI-1945, Palacio de Bellas Artes. LPMT.

⁴³ Fuentes, Manlio S.: "Impresiones de arte", *Mañana*. Ciudad de México, 30-VI-1945, s/p.

cierto de la OSM recogida en el periódico *Novedades*, afirma que los paisajes que le sirvieron de influencia a la autora en su creación fueron los mexicanos, debido a largos paseos por las playas y por los montes de su nuevo país que iluminaron su nueva obra:

la señorita Prieto es una gran andariega. En sus caminatas por playas y montes del país mexicano toma su inspiración; llena su mochila de flores silvestres. Luego, en el silencio de su torre de marfil, vuelve a examinarlas cuidadosamente; las envuelve en su atmósfera de recuerdo; los datos se tornan poesía y el sentimiento poético se expresa en el lenguaje sonoro de la Música. Puede, quiere y sabe hacerlo⁴⁴.

Sin embargo, la escucha atenta de la obra revela en la sección final del tercer movimiento, la cita explícita de la canción asturiana *Villaviciosa, hermosa*, que ya había aparecido también en la *Sinfonía Asturiana*, como si de una especie de firma de la autora se tratara. El sonido del tema en *pianissimo*, en la celesta, le otorga una cualidad evanescente perfecta para la evocación de un recuerdo ya lejano, pero presente.

El resto de críticas del estreno de la *Sinfonía Breve* no se centraron en lo que la autora intentaba transmitir sentimentalmente en su composición sino en la forma de utilizar los recursos compositivos y en el tratamiento de la orquesta. Víctor Reyes en la revista *Hoy* habla del progreso de la autora, tanto en la orquestación como en la estructura del discurso, destacando “su conocimiento bastante amplio de la orquesta, es decir, de sus posibilidades y recursos, de la dinámica y del empleo del color, ajustándose a las formas de desarrollo y a los efectos propuestos en la calidad artística del discurso”⁴⁵. Además, Reyes valora positivamente la técnica compositiva de la autora, aunque le aconseja que intente desprenderse de “todo academismo y expresarse con un sentimiento más libre, sin excesos de lirismo”⁴⁶. Desde la sección de últimas noticias del *Excelsior*, Arturo Mori añade que Prieto se manifiesta a través de su *Segunda Sinfonía* como una compositora más concreta, más sintética y más justa de proporciones⁴⁷.

Antonio Ugarrichea, también en el *Excelsior*, centra su comentario en la adecuada interpretación que llevó a cabo Chávez de la *Sinfonía Breve*.

Chávez ha sabido imbuir a su conjunto una singular sensibilidad por las concepciones modernas: dígalo, si no, la exquisita manera de diluir la melódica entrada –como de gran órgano– en los varios temas aislados del primer tiempo de la *Sinfonía Breve* de María Teresa Prieto, y repetirlos en las diversas voces orquestales hasta el precioso pasaje del clarinete, cuya voz también se destaca en el segundo movimiento, el *Andante* expresivo, cuyo cantable, salvo unas notas falsas de los trombones, logró con el *crescendo* una gloriosa plenitud en el bellamente disonante final. El *Allegretto* con que termina esta obra, confirma su unidad, con la exposición de su primer tema; tiene, luego, un bello *staccato* en las percusiones de entonación definida, que las cuerdas repiten, en ligado, con un contracanto de los alientos y, con luminosas calidades de celesta, se va aclarando la última exposición⁴⁸.

⁴⁴ Salazar, Adolfo. “La *Sinfonía Breve* de María Teresa Prieto, el VI programa de la OSM”, *Novedades*. Ciudad de México, 25-VI-1945, s/p.

⁴⁵ Reyes, Víctor. “La semana musical”. *Hoy*. Ciudad de México, 7-VII-1945, s/p.

⁴⁶ *Ibid.*

⁴⁷ Mori, Arturo: “Escenario, Últimas Noticias”, *Excelsior*. Ciudad de México, 27-VI-1945, s/p.

⁴⁸ Ugarrichea, Antonio: “Orquesta Sinfónica de México; Crónica de su sexto Programa”, *Excelsior*, Ciudad de México, 27-VI-1945, s/p.



Imagen 4.7. María Teresa Prieto e Igor Stravinsky en Ciudad de México.

publica en *La voz de Asturias* un texto en el que hace un pequeño recorrido por los estrenos que Prieto ha llevado a cabo hasta ahora en México y, tras centrarse en lo que las notas al programa recogen de su último estreno, la *Sinfonía Breve*, cierra su crónica destacando el desconocimiento que sufre la obra de la autora, denunciando que hasta ese momento no se ha interpretado “ni un solo compás”⁴⁹ de su obra que tanto éxito está cosechando en México; ni escenarios asturianos, ni del resto de España. La interpretación por primera vez en España de la *Sinfonía Breve* de María Teresa, tiene lugar en diciembre de 1946, abriendo un programa de la Orquesta Nacional, dirigido por Argen- ta, en el Palacio de la Música de Madrid, como comentaremos en el capítulo siguiente.

Como las piezas anteriores de Prieto, esta segunda sinfonía también será grabada en 2007 por la Orquesta Ciudad de Córdoba, bajo la dirección del maestro Temes. En las notas que acompañan al disco, el director utiliza el término de “sinfonía pastoral”, recurriendo a la expresión con la que, según él mismo afirma, la autora denominaba su obra. Temes habla de la sinfonía como “un alarde de inspiración sencilla –que no facilona– que fluye natural y sin conflicto” y que, además, “es como un paseo distendido y amable por un campo ameno, lejos de toda preocupación”⁵¹.

Llama la atención uno de los comentarios sobre este estreno que la compositora conservaba en su archivo dado el significado afectivo que tenía para ella, al tratarse de una noticia publicada por un periódico asturiano coetáneo. Bajo el título de “Nuestros artistas en el extranjero”, el recorte, de fuente desconocida, recoge, además de una escueta biografía, una breve referencia al estreno de esta *Sinfonía Breve*, afirmando: “Llegan desde Méjico [sic], junto con esa foto en que aparece con Igor Stravinsky –eminentísima figura universal del mundo de la música– las más halagüeñas noticias de la ya ilustre compositora asturiana, María Teresa Prieto”⁴⁹. Adjuntamos dicha foto de la autora con Stravinsky en los jardines de la casa de su hermano en México, por lo que supone en cuanto a testimonio visual: la mala calidad de la reproducción queda compensada por el valor del testimonio gráfico.

Esta no será la única noticia que acerque a los asturianos la figura de la autora y sus logros compositivos en el país azteca; sabemos que la crítica realizada por Adolfo Salazar en el periódico mexicano *Novedades* llega a los ovetenses recogida por la prensa de la ciudad. Y Secundino González Magdalena (1887-1949)

⁴⁹ Noticia de prensa “Nuestros artistas en el extranjero”, periódico desconocido. Oviedo, s/f, s/p. LPMT.

⁵⁰ Magdalena, Secundino: “Compositores asturianos, María Teresa Prieto” *La voz de Asturias*. Oviedo, s/f, s/p.

⁵¹ Temes: *María Teresa Prieto. Obra sinfónica completa...* Libro-programa del doble CD..., p. 11.

En estos años de consolidación de su lenguaje sinfónico, no sólo se programaba en México la obra sinfónica de María Teresa, sino también su obra para voz y piano. A finales de 1945 y en 1946, como hemos visto ya, se interpretaron varias veces algunas de las piezas que forman parte del ciclo de *Seis Melodías*, en el Aula Magna del Patronato Cultural de Monterrey o en los denominados *Conciertos de los Lunes* que organizaban los miembros del grupo *Nuestra Música* que ya hemos comentado.

5. Nuevos horizontes compositivos (1946-1949)

“Mirando las altas cumbres camino por un sendero y hundo el pie en la verde yerba [sic] de los campos en silencio”.
María Teresa Prieto, Mirando las altas cumbres (1947)

5.1. Darius Milhaud en América

Al igual que sucedió con la Guerra Civil española, la II Guerra Mundial provoca la salida de gran cantidad de intelectuales y artistas europeos, muchos de origen judío, huyendo del terror. En 1933, Arnold Schönberg, parte para EEUU; idéntico destino tomarán en 1934 Ernest Toch; Stravinsky en 1935, y en 1940, Béla Bartók, Paul Hindemith y Darius Milhaud. El compositor provenzal del Grupo de los seis era judío; por ello, tras la invasión nazi de Francia en 1940 decide partir, acompañado de su esposa y su único hijo, hacia Estados Unidos, país que conocía de ocasiones anteriores, en el que tenía, incluso, programada una gira de conciertos en el otoño de ese mismo año. La partida desde Lisboa tuvo lugar el 15 de junio de 1940, a bordo del transbordador Excambion. Un mes después, el 15 de julio, los Milhaud eran recibidos en Nueva York por sus amigos Kurt Weill y su esposa Lotte Lenya. Pero su destino definitivo no es la capital del país, sino California, donde Milhaud tiene que impartir clase en los seminarios veraniegos del Mills College. La familia lleva consigo, además, un inmenso cajón con los manuscritos de la obra de Erik Satie –que Milhaud decide así salvar del desastre europeo–. Tras barajar todas las opciones para cruzar el país, se decide a la compra de un vehículo, por resultar el medio de transporte más barato hasta la Costa Oeste.

Milhaud contaba entonces con la amistad de la filántropa y mecenas americana Elizabeth Sprague Coolidge¹, con la que llevaba años colaborando, que le había encargado para ese año 1940 un cuarteto de cuerda –el décimo del francés, que comienza en alta mar y concluirá el 9 de agosto ya en Nueva York²–, y gracias a la cual el compositor había entrado unos años atrás en contacto con

¹ Respecto a esta figura, a quien Milhaud llega a llamar “Madre Coolidge”, véase el artículo de Van Malderen, Anne: “Elizabeth Sprague Coolidge (1864-1953). L’histoire d’une fortune personnelle au service de la musique de chambre”. *Revue belge de Musicologie / Belgisch Tijdschrift voor Muziekwetenschap*, Vol. 58 (2004), pp. 233-250.

² El Pro Arte Quartet de Bélgica, entre 1933-1935 habían interpretado ya en el Mills College el segundo, octavo y noveno de los cuartetos de cuerda de Milhaud a la audiencia de la bahía californiana.



Imagen 5.1. Elizabeth Sprague Coolidge, Erick Hawkins y Martha Graham en el estreno de *Appalachian Spring* en 1944³.

el Mills College de Oakland (California). Elizabeth viajaba con asiduidad a Europa, apoyando el cultivo de la música de cámara desde Salzburgo a París, Roma o Bruselas, sufragando los gastos de las distintas formaciones camerísticas, como el cuarteto belga Pro Arte, organizando nuevos ciclos de concierto, impulsando la interpretación de obras clásicas junto a ejemplos contemporáneos o encargando obras nuevas. En 1932 lleva a dicho cuarteto Pro Arte al Mills College, donde, durante el verano, ofrecen conciertos y lo que podríamos llamar clases magistrales.

Esta institución, el Mills College, había sido fundada en 1852 como una especie de “colegio de señoritas”, para las hijas de las familias pioneras, convirtiéndose pronto en un centro de música, danza, arte y literatura a pesar de su pequeño tamaño y de su aislada ubicación en las colinas de Oakland⁴. En los años veinte del nuevo siglo, adquieren prestigio las sesiones estivales, en una de las cuales participa, como hemos comentado, el cuarteto belga Pro Arte. Además, a partir de 1934, las clases estivales del Mills se convierten también en un centro de cultura y lengua francesa a través de la “Maison Française”, un espacio que permite a los alumnos estivales una verdadera in-

³ Coolidge Foundation Collection, Music Division, Library of Congress.

⁴ Véase Maher, Erin K.: *Darius Milhaud in the United States. 1940-1971: Transatlantic constructions of musical identity*. A dissertation submitted to the faculty at the University of North Carolina for the degree of Doctor of Philosophy in the Department of Music in the College of Arts and Science, Chapel Hill, 2016, p. 200.

mersión en la lengua y cultura galas, siendo el francés el único idioma permitido, y organizándose continuas conferencias impartidas por escritores y artistas franceses visitantes. Este es el contexto que permite organizar una de las primeras visitas de Milhaud al Mills College, en 1933.

En 1938 el Departamento de Danza contrata a John Cage y Lou Harrison, quienes, además de acompañar a los bailarines, comienzan una serie de conciertos para percusión interpretando música propia y de otros músicos contemporáneos interpretados por un conjunto integrado por profesor y alumnos del Mills. Al año siguiente, la Bennington School of Dance, que incluía entre sus profesores a Martha Graham, decide organizar también su programa veraniego en Mills, en lugar de en Vermont, su ubicación habitual hasta entonces⁵.

En 1940, durante la preparación de su viaje hacia EEUU, Milhaud solicita ayuda por carta a Elizabeth Sprague Coolidge, preocupado ante el incierto futuro y necesitado de fondos que le permitan sufragar su asentamiento en América, y estabilidad económica para mantener a su familia, más allá de las clases estivales en los cursos de verano del Mills College. Elizabeth, que sabe que el profesor de composición del centro, el italiano Domenico Brescia, ha fallecido en 1939 y la escuela busca un sustituto de prestigio, rápidamente consigue los apoyos necesarios para que la plaza se otorgue al músico francés. Además, se ocupa también de que el año de su llegada, 1940, el compositor reciba la Medalla de su propia fundación –the Elizabeth Sprague Coolidge Foundation's Medal– por su contribución al cultivo de la música de cámara, verdadera pasión de Elizabeth⁶.

Una vez que se ha instalado ya en California, el 25 de octubre, Milhaud escribe al antiguo embajador de México en París, Alfonso Reyes, con quien mantenía una cercana amistad desde los años veinte⁷, tratando de recuperar el contacto ahora que se halla instalado en tierras americanas:

Mi muy querido amigo: los trágicos sucesos de mi pobre país me han hecho cancelar el viaje que debería hacer por los EEUU⁸. Llegué con mi esposa e hijo el 15 de julio, de Nueva York. Ahora, enseño música en este lugar [Mills College]. Tuve noticias de usted por Diego Rivera a quien encontré en un merendero cerca de San Francisco. Supe por Stravinski el maravilloso impulso artístico que Chávez está dando a México. Es posible que muy pronto hagamos una "excursión" a territorio mexicano, puesto que tenemos unas "visitors visa" y quisiéramos cambiarlas a "guests visa" lo que parece muy complicado.

¿No vendrá usted a California? Tendré mucho gusto en volverlo a ver. Creo que no he vuelto a saber de usted desde el tiempo en que tan gentilmente me envió los documentos del folklore cuando escribía mi *Maximiliano*, en abril de 1930.

Muy cordialmente,
Darius Milhaud⁹

⁵ Para profundizar en la música y el Mills College, véase: Neuman, Anne Marie. *Making music at Mills College: Summer Sesions, 1929-1957*. 2003. Master's Theses, 2490. DOI: <https://doi.org/10.31979/etd.gg44-av5k> https://scholarworks.sjsu.edu/etd_theses/2490

⁶ *Ibid.*, p. 246. Otros compositores galardonados con dicha medalla fueron Casella (1934), Engel (1935), Malipiero (1937), Bridge (1938), Kindler (1939), Milhaud (1940), Goossens (1940), Britten (1941), Thompson (1941), Tansmann (1941), Harris (1942), etc.

⁷ Reyes intenta que Milhaud viaje a México, proponiendo incluso, que el compositor del Grupo de los Seis llegue a escribir una Sinfonía Mexicana, pero finalmente el viaje no se materializó. Véase: Zaïteff, Servei I.: "Alfonso Reyes en París, a través de su correspondencia con Genero Estrada". *NRFH*, XXXVII (1989), núm. 2, [pp. 675-688], p. 684.

⁸ Milhaud tenía apalabrada una gira en noviembre de 1940 por los Estados Unidos, que tuvo que ser suspendida. Véase: Walker, Robert Matthew: "Milhaud and America. In the Month of Milhaud's Centenary of Birth, His Fruitful Years of Wartime Exile in America Are Recalled". *The Musical Times*, Vol. 133, No. 1795 (Sep., 1992), pp. 443-444.

⁹ "Maximiliano de Milhaud a través de la correspondencia del autor con Alfonso Reyes", *Revista de la Universidad de México*, UNAM, mayo de 1962, p. 29.



Imagen 5.2. Milhaud y Madeleine, en su casa de Mills, con Igor Stravinsky y Nadia Boulanger en 1944.

El embajador le responde cariñosamente el 25 de noviembre, deseando que visite México y puedan reencontrarse.

A partir de ese verano de 1940 y hasta 1947 –siete años de exilio–, Milhaud enseñará música en el Mills College, organizará conciertos y conferencias, llegando a invitar a figuras de la música europea y americana. Sin duda, uno de los momentos más brillantes de estas actividades fue la visita en 1944 de Stravinsky y Boulanger al Mills College, uno de cuyos momentos recoge la Imagen 5.2.

Allí compuso, además, un corpus importante de obras, sus “Opus Americanum” –del Opus 210 al 281–, en total, más de sesenta piezas, entre las que se incluyen ocho conciertos, tres sinfonías, cinco ballets, cuatro cuartetos y una ópera en tres actos, *Bolívar*. E incluso, en 1946, mientras se recupera de una de sus habituales crisis artríticas, comenzó su autobiografía, *Ma vie hereuse*, publicada finalmente en 1962. Asistió también a los múltiples conciertos donde sonaron sus obras, en un periodo que promovió la difusión de su música en los Estados Unidos, y en otros país próximos y queridos para el compositor francés como México o Brasil¹⁰.

Su esposa Madeleine, actriz y escritora igual de activa que el compositor, desarrollará también una intensa vida social y cultural en el campus, organizando diversas actividades en la “Maison Française”, desde clases de lengua francesa, a funciones de teatro en francés que ella misma

¹⁰ Para profundizar en esta estancia, remitimos a las dos obras citadas en las notas previas, de Erin K. Maher y Anne Marie Newmann.

dirigía o conferencias sobre la forma de vida en Francia, contribuyendo, así, a crear un verdadero microcosmos galo en la costa oeste¹¹.

Como profesor visitante, Milhaud estaba feliz en un excelente departamento de música, dentro de una institución que contaba también con un destacado departamento de cultura y lengua francesa. E incluso contaba en San Francisco con una importante comunidad gala, entre cuyos miembros destaca el director Pierre Monteux, su amigo, y como él, judío francés de Provenza.

La relación de Milhaud con el Mills College se extendió durante treinta y un años, hasta 1971, fecha en que regresó a Europa donde pasó los tres últimos años de su vida. Tan dilatada relación dio buenos frutos: más de cuatrocientos alumnos pasaron por sus manos en las clases de composición en California, según los anales del Mills College, dejando una gran impronta compositiva en la

nueva música norteamericana, pudiendo citar, entre muchos otros, nombres de alumnos brillantes como William Bolcom, Luciano Berio, Steve Reich o Dave Brubeck.

Para Milhaud, la enseñanza de la composición es un "hobby", según él mismo reconoce, no en el sentido de minimizar esta tarea, sino en el contrario, de convertirse en la actividad que más felicidad le produce en estos años de exilio, sobre todo por el contacto con la creatividad juvenil, convirtiéndose en la mayor alegría de esta temporada norteamericana. La enseñanza de composición consiste, según el propio Milhaud considera, en "permitir a los estudiantes que se liberen de las fórmulas convencionales, ayudarles, a través de una especie de proceso de «limpieza», a descubrir sus personalidades, con frecuencia sensibles y refinadas, que años y años de estrictos pero necesarios ejercicios han impedido florecer"¹³.

Una vez concluida la guerra, los Milhaud abandonaron América el 25 de agosto de 1947, llegando a Francia, vía Rotterdam, el mes siguiente. En el barco de regreso, compuso su *Cuarta Sinfonía*, en conmemoración del centenario de la revolución de 1848.



Imagen 5.3. Milhaud y su esposa Madeleine en su casa de Oakland, frente a la bahía de San Francisco, en 1944¹².

¹¹ Sobre la vida de los Milhaud en California, véanse Nichols, Roger: *Conversations with Madeleine Milhaud*. Faber & Faber, 1996; y Milhaud, Darius: *Notes without Music: An autobiography*. Knopf, 1953.

¹² Fauser, Annegret: *Sounds of War: Music in the United States during World War II*. Oxford University Press, 2013. Fotografía de Daniel Stone y Hugo Stecatti. Figura 4.2.

¹³ Citado por Drake, Jeremy: "Milhaud, Darius." *Grove Music Online* <http://oxfordmusiconline.com/subscribe/article/grove/music/18674>. [Última consulta, 2-III-2014].

5.2. María Teresa, alumna de Milhaud

En abril de 1946, Milhaud escribe a Salazar, feliz de saber que cuando visite México en junio, podrán reencontrarse. “Viva la *latinità!*”, escribe el compositor galo; “espero poder visitar montones de lugares hermosos, escuchar guitarras y cantos. «¡Olé folklore!»». Sobre todo, será estupendo verlo de nuevo. Reserve todo su tiempo para mí”¹⁴. Estas palabras manifiestan la camaradería que todavía existía entre ambos, tras haber trabado amistad en el París de los años veinte.

Darius Milhaud llegó en efecto a la capital mexicana en junio, tras haber aceptado la invitación de Carlos Chávez para dirigir sus obras en un par de conciertos de la Orquesta Sinfónica de México que finalmente tienen lugar los días 21 y 23 de junio. La prensa lo anuncia como el primer director-compositor huésped extranjero que dirigirá la orquesta en ese año, y lo hará a la vez que Paul Hindemith, también invitado en las mismas fechas y por el mismo motivo¹⁵.

Durante su estancia en la capital mexicana, Milhaud es invitado a la casa familiar de los Prieto, cuyas reuniones eran citas sociales y culturales de primer nivel en la Ciudad de México. Casares confirma el dato, afirmando que “el compositor pasará por la calle Altavista 147, donde oye una cinta con el *Chichén-Itzá*, quedando gratamente impresionado”¹⁶. Es evidente, además, que tanto

Carlos Chávez como Adolfo Salazar ayudarán a que se iniciara una relación de amistad entre los Milhaud y los Prieto, posibilitando así, el encuentro con María Teresa.

A Milhaud le gustó lo que había visto y escuchado de la obra de la autora, ofreciéndole la posibilidad de asistir a sus clases de composición en el Mills College. Gracias a esta invitación, la compositora amplió su formación durante los dos últimos años de exilio del compositor francés, 1946 y 1947, a través de las enseñanzas de su nuevo maestro. Según la información que aporta Casares, así como los testimonios que hemos recogido de la familia, Prieto no estuvo matriculada en el Mills College como alumna, pero sí llegó a reunirse en numerosas ocasiones con el compositor francés con el fin de pulir su estilo creativo a través del análisis de las obras que estaba realizando en este periodo.



Imagen 5.4. La familia Prieto junto a Madeleine y Darius Milhaud, en junio de 1946¹⁷.

¹⁴ Adolfo Salazar. *Epistolario 1912-1958*. Consuelo Carredano ed.. Madrid: *Fundación Scherzo*, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, e INAEM, 2008, Carta 526, pp. 651-653. La publicación incluye el facsímil de la carta manuscrita que Milhaud remite desde el Mills College.

¹⁵ “Música”, *Letras de México*, 15-VIII-1946, p. 313.

¹⁶ Casares, Emilio: “La compositora María Teresa Prieto...”, p. 732. La calle Altavista 147 era la dirección de la casa de su hermano Carlos Prieto en San Angel Inn, donde ella vivía.

¹⁷ *Ibid.*, p. 733.

Milhaud no imponía ningún estilo compositivo, ya que esta forma de transmitir el “oficio” de compositor iba contra sus principios. En una entrevista publicada por la revista *Time*, afirmaba: “Sólo pido a mis estudiantes que trabajen de forma regular y bien. Yo no interfiero con la forma en que ellos deciden escribir, pero les recuerdo que, si desean construir una casa alta, por ejemplo, no deben olvidar incluir unas escaleras”¹⁹. La música para Milhaud, como afirma Collier,

No era una torturada revelación de los más profundos recovecos del ala, era una emanación significativa y natural de una mente creativa. No estaba destinada a hacer anuncios, sino que era un medio para reflejar e iluminar la emoción humana, una emoción universal, no el sufrimiento individual o el éxtasis. Era un arte, pero también era un *métier*²⁰.



Imagen 5.5. Milhaud en el Mills College, impartiendo clases hacia 1945¹⁸.

El espíritu libre que caracteriza al compositor provenzal, le permitió crecer fuera de las etiquetas del wagnerismo, impresionismo o dodecafonismo, por referirnos a las tres más destacadas en Francia durante sus años de juventud, y abrazar los postulados de Erik Satie, junto con la fuerte influencia de la música brasileña, o los ritmos jazzísticos norteamericanos, junto con el primitivismo y la modernidad stravinskianas²¹. Sin duda, la riqueza poliédrica de su obra atraía a María Teresa que también se sentía una creadora independiente, apartada de cualquier grupo o asociación, que iba creando su obra sin etiquetas, siguiendo su instinto creativo, y dejándose influir por sus maestros.

Éste fue el único magisterio que la autora admitió como influencia en su estilo. A pesar de que los rasgos compositivos más característicos del músico francés –politonalidad, disonancias salvajes o acercamiento a la música popular urbana–, no eran de su agrado, sí coincidía con Milhaud en su interés por el elemento melódico o, según Casares, “la nostalgia”²² que destila la música de ambos.

¹⁸ “Darius Milhaud with Leland Smith at Mills College”. Michael Schwartz Memory Library at Cleveland State University. <http://www.clevelandmemory.org/copyright>

¹⁹ Galante, Jane H., “Preface to the English Language Edition”, en Collier, Paul: *Darius Milhaud*, San Francisco Press, 1988, p. XI.

²⁰ *Ibid.* p. XII.

²¹ Para situar a Milhaud en las consideraciones coetáneas de su obra, es muy interesante leer: Rubin, Marcel: “Darius Milhaud”, *Tribuna Israelita*, Junio de 1946, pp. 21-22.

²² Casares, Emilio: “La compositora María Teresa Prieto...”, p. 733.

5.3. Variación y Fuga para orquesta (1946): el camino hacia Milhaud



Imagen 5.6. Darius Milhaud en una de sus clases del Mills College en los años cuarenta.

Los primeros cambios evolutivos del estilo de Prieto hacia nuevos horizontes armónicos más cercanos a Milhaud se pueden ver en la obra para orquesta *Variación y Fuga*, finalizada en febrero de 1946. Casares considera esta obra como la primera de su catálogo donde se puede ver la influencia directa de Milhaud:

al margen de su gusto escolástico por formas clásicas, típico de la compositora, aparecen elementos nuevos y evidentes evolutivos: una armonía continuamente modulante, que unida a un cromatismo fuerte y a una disonancia dura, que nos recuerda la de Milhaud, nos lleva a un clima expresionista, aunque tamizado líricamente por la importancia que asume siempre la melodía²³.

Sin embargo, es difícil aseverar que, a pesar de los cambios llevados a cabo en la obra, haya una influencia efectiva del compositor francés, dado que todavía no habían entablado relación, ni

siquiera se conocían. En esta pieza, la autora no deja de estar todavía en el círculo de Chávez, aunque el acercamiento a ciertas técnicas armónicas pueda reflejar cierto gusto por lo propuesto por Milhaud, sin acercarse a ese clima expresionista que menciona Casares.

La denominación de la obra plantea cierta confusión. En prensa y programas de mano la encontramos como *Tercera Sinfonía*²⁴, mientras que José Luis Temes se refiere a ella como *Andante con variaciones y Fuga en Do mayor*. A través del estudio del material de la obra que se conserva en el archivo familiar, se puede deducir que Prieto escribió cada uno de los tres movimientos que la componen—*Allegro con introducción*, *Andante variado* y *Fuga real (Fuga a cuatro voces)*—de manera independiente²⁵. A través de la revisión de las fuentes manuscritas, pudimos observar que lo primero que compuso fue la fuga, denominada por la propia autora *Fuga a cuatro voces*²⁶, a la que posteriormente añadiría el *Allegro* y el *Andante Variado* para conformar una estructura tripartita. A pesar de dicha estructura, no estamos ante una sinfonía en sentido ortodoxo; por ello resulta más coherente incorporarla dentro de su catálogo como otra de sus obras para orquesta bajo el nombre definitivo de *Variación y Fuga*, título otorgado a la obra por la compositora.

²³ *Ibid.*, p. 734.

²⁴ Casares y Temes, denominan adecuadamente *Tercera Sinfonía* a la *Sinfonía de la Danza Prima*, compuesta posteriormente, y que no tiene nada que ver con la obra a tratar, como puede verse en el catálogo.

²⁵ El trabajo realizado sobre el primer movimiento de la obra se ha llevado a cabo a partir de la reducción para violín y piano, debido a que no se conserva la partitura orquestal del mismo.

²⁶ En el manuscrito de la reducción para violín y piano de este tercer movimiento, *Fuga real*, de la obra, Prieto escribe una dedicatoria a su hermano: "A mi querido Carlos". Documentación obtenida del archivo familiar de la compositora.

I. ALLEGRO CON INTRODUCCIÓN [Sección de la obra no conservada]					
II. ANDANTE VARIADO					
Forma		Armonía	Compás	Tempo	
Tema		La m	1-22	<i>Andante</i>	
Variación 1		La m	23-35	<i>Più lento</i>	
Variación 2		La m	36-54	<i>Allegro</i>	
Variación 3		La m	55-61	<i>Andante</i>	
III. FUGA REAL (FUGA A CUATRO VOCES)					
Exposición	Sujeto	Do M	1-10	<i>Allegretto</i>	
	Respuesta 1	Sol M	11-20		
	Respuesta 2	Do M	21-30		
	Respuesta 3	Sol M	31-40		
2ª exposición	Sujeto	Do M	41-48		
	Respuesta	Do M	48-52		
	Respuesta 1	Sol M	52-59		
	Respuesta 2	Sol M	59-65		
Divertimento		La m	65-78		
Puente		La m	78-83		
Pedal		Fa M	84-96		
Recapitulación	Sujeto (por aumentación)	Do M	97-113	<i>Coral. Più mosso</i>	

Tabla 5.1. Esquema formal de Variación y Fuga

El estreno de *Variación y Fuga* tiene lugar el día 9 de agosto, dentro de la programación de la OSM, bajo la dirección de Chávez en el Palacio de Bellas Artes, dentro del XIII programa de la XIX Temporada de la orquesta. Además de la obra de María Teresa, el programa del concierto incluía también una de las *Water Music Suite* (1715) de Haendel²⁷, el *Concierto en Re mayor para violín y orquesta*, op. 61 (1806) de Beethoven, la *Zarabanda* para orquesta de cuerda (1943) de Chávez y *Till Eulenspiegel*, op. 28 (1895) de Richard Strauss (1864-1949). Como era habitual, el concierto se repite dos días después, el 11 de agosto.

²⁷ Lamentablemente, desconocemos cuál de las tres suites que conforman la *Water Music* fue la interpretada en el concierto: HWV 348, 349 o 350.

A pesar de no ser una obra de grandes dimensiones y apostar por un lenguaje menos eufónico, *Variación y Fuga* contó con la aprobación del público, logrando, además, gran repercusión en prensa. En el periódico mexicano *El Nacional*, Manuel Barajas se sorprende de la evolución de Prieto y la manera en la que ha sabido desprenderse del formulismo académico, para traducir de forma sencilla su estado anímico en la composición²⁸, afirmación que ya empieza a convertirse en habitual al referirse a obras de la compositora. En *El Universal Gráfico de la Tarde*, Rodolfo Halffter se refiere a la trayectoria compositiva de la autora hasta ese momento, destacando el hecho de que en cada uno de sus nuevos trabajos da un gran paso hacia delante, basando su evolución en el aligeramiento de la orquesta y en la concreción de la forma que ha ido logrado a lo largo de sus composiciones y que ha conseguido en esta última creación:

Su orquesta, quizá un poco recargada en las primeras obras, se va clarificando y haciéndose más transparente, hasta alcanzar en esta *Sinfonía*²⁹ matices y sonoridades de gran delicadeza y pureza de timbre. Lo mismo sucede con la forma, cada vez más apretada y concisa³⁰.

En la sección semanal "Las artes en México de semana a semana", que realiza Salazar en el periódico *Novedades*, el crítico y compositor español destaca la autonomía de la obra y el buen resultado logrado gracias a la total desvinculación de posibles influencias, subrayando su espíritu independiente:

Tranquilamente, parsimoniosamente, sin pensar en colegas modernizantes ni en críticos de izquierda o derecha, María Teresa Prieto escribe lo que Dios le da a entender, y ella lo escribe, como la santa de su nombre, según su leal saber. Así ocurre que su música sea limpia, transparente, mansa de corazón. Y no lo sería, no lo parecería a lo menos, si una técnica apropiada no viniese a servir ajustadamente a su propósito. Su sinfonía es breve por modestia, ya que se percibe con claridad que hay dentro de ella una fuerza de creación que no se ha expansionado todo lo que hubiera podido hacerlo, porque los motivos tienen el dinamismo suficiente para haberse extendido con más abierta elocuencia, más amplia construcción. Esta sinfonía de María Teresa Prieto, que es la tercera que da a oír, muestra una robustez en el concepto, una seguridad en la mano de obra que son los caminos de la maestría. Al revés de tanto compositor en el fragor del combate, sabe retenerse, colgar la pluma en la espetera cuando podría haber dicho todavía más cosas o haber redondeado las ya dichas con peroraciones que hubieran sido oportunas, aunque no sea propenso a ellas su ánimo discreto. El primer tiempo parece que sea el más equilibradamente construido, tras del cual, el *Andante*, en su evocativo color modal, tiene una ternura bien femenina. Una orquestación sobria, pero vigorosa, entona a la obra entera³¹.

No se conserva el programa de mano del estreno de *Variación y Fuga*, en el que probablemente se recogieran las palabras de la autora explicando qué vivencias o recuerdos le han llevado a escribir esa nueva obra. Según Manlio S. Fuentes en la revista *Mañana*, Prieto mantiene la referencia

²⁸ Barajas, Manuel: "Sorpresa". *El Nacional*. Ciudad de México, 11-VIII-1946, s/p.

²⁹ Ya hemos comentado el problema de nomenclatura que sufre esta obra, y cómo la prensa se refiere a ella como la tercera sinfonía de la compositora.

³⁰ Halffter, Rodolfo: "El problema de los solistas; una nueva sinfonía de María Teresa Prieto", *El Universal Gráfico de la Tarde*. Ciudad de México D.F., 12-VIII-1946, s/p.

³¹ Salazar, Adolfo: "El decimotercero programa de la O.S.M.". *Novedades*. México D.F., 1-VIII-1946, s/p. Llama la atención la descripción que Salazar lleva a cabo del segundo movimiento, refiriéndose a la ternura "femenina" que le otorga el color modal.

a la naturaleza como punto de inspiración, pero en este caso no hace alusión a los paisajes añorados y recordados de su lejana Asturias, sino a los que había disfrutado en sus viajes por tierras mexicanas. Fuentes afirma que “la inspiración brotó –así lo dice la autora– al conjunto de los bellos paisajes de Pátzcuaro [ciudad del estado de Michoacán] y al suave arrullo de las olas del Golfo de México en la playa de Tecolutla [Veracruz]”. Además, destaca cómo la compositora transmite la idea de la naturaleza, tan arraigada en su obra, a través de diferentes recursos musicales utilizados en el primer movimiento: “el moverse de las ramas, el crujir de las hojas secas que arrastra la brisa, en una palabra, esos pequeños ruidos de campiña agreste, armonizados y ritmados para transmutarlos en obras de arte”³².



Imagen 5.7. María Teresa Prieto en uno de sus viajes por las playas de México³³.

5.4. Primera presencia en España

A pesar de la fuerte presencia de la obra de Prieto en los programas de la Orquesta Sinfónica de México, en estos años no había llegado todavía ni una sola nota de su música a su país natal. Se conocía su trabajo debido a algunas críticas de concierto que llegaban desde el país azteca a la prensa asturiana y, en menor medida, hasta este momento, a la nacional. Siempre nos quedará la duda de si el retraso que sufre la interpretación de su música en Madrid, diez años después de su partida, fue debido a sospechas políticas –a pesar de que su salida de España no fue motivada por problemas políticos– o al simple hecho de que en su país de origen no contaba con los mismos apoyos con los que contaba al otro lado del Atlántico. Su música fue totalmente ignorada hasta 1946, fecha en la que Ataúlfo Argenta (1913-1958) estrena en España la *Sinfonía Breve*, interpretada por la Orquesta Nacional de España –ONE–, en el Palacio de la Música, el 13 de diciembre de 1946. Esta segunda sinfonía de Prieto abrirá el programa de dicho concierto, seguida del *Concierto para violonchelo en Si menor*, op. 104 (1895) de Dvorak en la primera parte, con Gaspar Cassadó como solista, y de la *Cançoneta* (1923) de Joaquín Rodrigo y los *Cuadros de una exposición* de Mussorgsky-Ravel, en la segunda³⁴.

Al finalizar la Guerra Civil, el mapa cultural español se vio seriamente dañado; no sólo se produjo una ausencia de compositores sino también de intérpretes y de pensadores musicales. Ante esto, el Régimen intenta recuperar parte de su cultura musical partiendo de aquellos exiliados que

³² Fuentes, Manlio S.: “Sinfónica de México”. Revista *Mañana*. Ciudad de México, 17-VIII-1946, p. 80.

³³ Fotografía de la compositora, s/f. LPMT.

³⁴ Oviedo. Biblioteca de Asturias “Ramón Pérez de Ayala”. Archivo de Música de Asturias. Programa de mano de la Orquesta Nacional de España, Ataúlfo Argenta, 13-XII-1946, Palacio de la Música, Madrid.

no habían tenido una motivación política clara para salir del país ante la contienda. La programación de la *Sinfonía Breve* en 1946 en el Palacio de la Música de Madrid tenía una doble intención, no sólo interpretar música de una española que contaba ya con cierto reconocimiento en México, sino también contar con la presencia de la compositora, hecho que podría ser instrumentalizado a favor del Gobierno. El director Ataúlfo Argenta fue utilizado como emisario para convencer a la compositora a asistir al estreno de su sinfonía, pero María Teresa Prieto no aceptó.

En general, el estreno de la *Sinfonía Breve* en España tuvo muy buena acogida. Entre las críticas recogidas, debemos destacar la que firmaba el guitarrista burgalés Regino Sainz de la Maza en el diario *ABC*, que presenta a María Teresa como una compositora cuyas partituras figuran en las programaciones de la OSM, afirmando que la sinfonía

atestigua una madurez y seguridad técnica sorprendentes. De dimensiones reducidas, deja ver el espíritu inventivo y la perfecta sinceridad de sus ideas, que ella sabe ordenar y conducir con lógica, sin que la aceptación de la forma ritual impida la expresión del noble sentimiento. Admirablemente orquestada, la obra sonó clara y con equilibrio y fue recibida con vivos y aplausos en el auditorio³⁵.

En contraposición a estas palabras, la *Hoja del Lunes* no consideró este estreno tan interesante, centrándose en la proeza de interpretar el *Concierto para chelo* de Dvorak con apenas dos ensayos, gracias a Argenta y el solista, Gaspar Casadó, añadiendo que el concierto comenzó con una "sinfonía insípida pero breve de María Teresa Prieto"³⁶.

A B C, SABADO 14 DE DICIEMBRE DE 1946. EDICION DE LA

por carpetas provisionales, distribuidas en las series A, B, C, y D, de 1.000, 5.000, 25.000 y 50.000 pesetas, respectivamente. Sus intereses, exentos de impuestos presentes y futuros, se satisfarán por trimestres vencidos en 1.º de enero, 1.º de abril, 1.º de julio y 1.º de octubre de cada año, siendo el primer cupón a pagar el de 1.º de abril de 1947.

La amortización se realizará en ochenta años, a partir de 1.º de enero de 1951, mediante sorteos trimestrales que se celebrarán con un mes de antelación a cada vencimiento de los cupones.

Suscripción pública que se efectuará en este Banco de España, en Madrid y en sus sucursales, el día 19 del actual.

Para la negociación de la expresada Deuda, este Banco abrirá suscripción pública en su central y en sus sucursales (excepto las de Baleares y Canarias) el día 19 del actual, debiendo ser las peticiones de 1.000 pesetas o múltiplos de esta cantidad, y los intereses ingresarán en el acto de la suscripción el importe total efectivo de la suma solicitada, a razón de 50 por 100 sobre el nominal pedido.

La suscripción será cerrada al cubrirse el importe de la emisión, y en el caso de que hubiera de practicarse prorrateo, quedarán excluidas del mismo las peticiones no superiores a 5.000 pesetas.

Los agentes oficiales, mediadores (agentes de Cambio y Bolsa o corredores de Comercio) facilitarán las correspondientes pólizas de suscripción, libere de todo gasto para el suscriptor.

La clientela de la Banca privada puede transmitir sus peticiones a través de sus respectivos Bancos, tanto en Madrid como en provincias, en iguales condiciones que lo harían en

NOTICIAS MUSICALES

ORQUESTA NACIONAL. LA "SINFONIA BREVE", DE MARÍA TERESA PRIETO. GASPAR CASSADÓ

El último concierto de la Nacional ofreció especial interés, no sólo por participar en él nuestro gran violonchelista Gaspar Casadó —ella y proeza de los instrumentistas españoles—, sino también por revelarnos una compositora de positivo talento. La señorita María Teresa Prieto, autora de la "Sinfonía breve" que ayer oímos, tiene en su haber diversas obras importantes, algunas editadas en Nueva York y que han sido incluidas en los programas de la Orquesta Sinfónica de Méjico, en cuya capital reside desde hace algunas años. Su "sinfonía", que Ataúlfo Argenta nos dio a conocer, atestigua una madurez y seguridad técnica sorprendentes. De dimensiones reducidas, deja ver el espíritu inventivo y la perfecta sinceridad de sus ideas, que ella sabe ordenar y conducir con lógica, sin que la aceptación de la forma ritual impida la expresión del propio sentimiento.

Admirablemente orquestada, la obra sonó clara y con equilibrio, y fué recibida con vivos aplausos por el auditorio.



Casadó y Argenta

Imagen 5.8. Recorte del comentario del *ABC* del estreno de la *Sinfonía Breve*.

³⁵ Sainz de la Maza, Regino. "Noticias musicales. La *Sinfonía Breve* de María Teresa Prieto. Gaspar Casadó". *ABC*, sábado, 14-XII-1946, p. 14.

³⁶ Acorde: "Música. Una racha de grandes conciertos", *Hoja Oficial del lunes*, editada por la Asociación de la Prensa: 3ª época, nº 404, 16-XII-1946, p. 7.

José María Franco en el periódico *Ya* afirma que, “en general, la obra se oye con agrado y el público la aplaudió”, aunque pone en duda los motivos de naturaleza con los que la autora define la sinfonía, como las fosforescencias del agua o las mariposas volando³⁷. Además, en el archivo familiar se conserva una carta mecanografiada sin remitente, que recoge la noticia completa del estreno de la obra en Madrid que figura en el *Índice Cultural Español*, nº 12³⁸, sin duda remitida por alguno de sus familiares o amigos residentes en España, ya que en el archivo familiar se conservan numerosos testimonios de congratulación – telegramas y cartas con las críticas de prensa, programas de mano, etc.– tras los estrenos de las obras de María Teresa en nuestro país. El hecho de que ella atesorara estos recuerdos, era claro signo de la importancia que tenían para la compositora³⁹.

La repercusión de este estreno llegó hasta la prensa mexicana, a través del resumen que realizaba Salazar en el periódico *Novedades* de los acontecimientos musicales de la semana, donde recogió las opiniones de algunos de los asistentes al concierto, como el citado Regino Sainz de la Maza o el poeta Vicente Aleixandre. Salazar considera que esta sinfonía es un estupendo ejemplo para dar a conocer a la compositora en España, al tratarse ya de una composición de madurez.

La *Sinfonía Breve* de María Teresa Prieto, que México conoce, acaba de tocarse en España, patria de la autora (nacida en Asturias), donde había hecho sus primeros estudios, terminando en México con el maestro Manuel M. Ponce, pero donde no se la conocía todavía como compositora. Esto ha resultado favorable para ella y para sus auditores, porque lo que se les ha presentado ha sido una obra madura ya, en la cual María Teresa Prieto aborda el plano de la maestría en el cual, desde entonces, ha recorrido año tras año, fructíferas etapas. [...] Las opiniones que han acogido esa primera audición de la *Sinfonía Breve* no pueden ser más elogiosas. Regino Sainz de la Maza, el notable guitarrista, que ahora hace crítica en importantes diarios de la capital [...] Vicente Aleixandre es el musageta de la joven generación de poetas españoles. Su opinión sobre la *Sinfonía* de la señorita Prieto es, realmente, entusiasta, ‘El éxito fue claro, rotundo. La *Sinfonía* es preciosa: tan pura, tan intensa, tan lírica... Los sentimientos de la Naturaleza, las irisaciones, el cántico, sus pasajes melodiosos tratados en forma de coros, todo eleva el alma a regiones puras y hacen sentir el estremecimiento y el hábito del arte de gran porte’⁴⁰.

5.5. Oda Celeste (1947): un poema sinfónico con pretexto poético

La primera obra de Prieto que revela la influencia de Milhaud es su *Oda Celeste*, un poema sinfónico terminado en el mes de julio de 1947, que incorpora por vez primera una parte vocal dentro de una obra sinfónica⁴¹, recurriendo a un poema escrito por su sobrino, el poeta Carlos Bouso-

³⁷ Franco, José María: “Música. Cassadó y la Orquesta Nacional” *Ya*. Madrid, 14-XII-1946, p. 4. Franco Bordons tenía una relevante formación musical como violinista, director de orquesta, compositor y profesor de música, además de ser discípulo de Conrado del Campo y Enrique Fernández Arbós.

³⁸ “Conciertos en Madrid”. *Índice Cultural Español*, Año I, nº 12, Madrid, Imp. Prensa Española Gráf. Carlos Jaira, 31-XII-1946.

³⁹ Un ejemplo de ello es lo que se conserva de este concierto en el LPMT: el programa de mano del estreno en Madrid de la *Sinfonía Breve*; el recorte de la crítica de Regino Sainz de la Maza en el *ABC*; los datos mecanografiados del *Índice Cultural Español*; y un telegrama del poeta Vicente Aleixandre, enviado desde Madrid a Carlos Bousoño Prieto, también poeta, fechado el 14-XII-1946, en el que le felicita por el estreno: “exitazo sinfonía, enhorabuena”.

⁴⁰ Salazar, Adolfo: “La *Sinfonía Breve*”. *Novedades*. Ciudad de México, 12-I-1947, p. 5.

⁴¹ La plantilla orquestal requiere maderas a dos, con corno inglés y clarinete bajo; 4 trompas, 2 trompetas, 3 trombones y tuba; celesta y cuerda.

ño Prieto⁴². Carlos Bousoño había sentido siempre la ayuda de su tío Carlos desde México, quien publica en América sus primeros libros de poemas, *Quebrando albos* (1940) y *Clamores de tierra y cielo* (1943). Tras concluir sus estudios en Filosofía y Letras en la Universidad de Oviedo en septiembre de 1946, Carlos, acompañado de su hermano Luis, viaja a México, sin duda con la intención de visitar a sus queridos tíos y primos, y a EEUU, visitando Nueva York e impartiendo numerosas conferencias. En los meses siguientes trabajó dando clases también en el Wellesley College (Massachusetts), en sustitución de Jorge Guillén⁴³, cuya esposa estaba gravemente enferma y fallecerá en 1947. La existencia de fotografías que le incluyen en el grupo familiar durante una visita de Stravinsky a México en 1948 –Imagen 5.9–, atestigua que tras la estancia en USA, volvió a pasar una temporada a casa de su tío Carlos Prieto.



Imagen 5.9. Imagen de la familia Prieto, en la que aparece a la derecha de María Teresa su sobrino, Carlos Bousoño, con algunos amigos más e Igor Stravinsky, en México, en 1948⁴⁴

⁴² Bousoño es una figura destacada de la literatura española coetánea. Tras defender su tesis sobre la poesía de Vicente Aleixandre en la Universidad Complutense de Madrid en 1950, se convirtió en profesor de dicha universidad. Recibió diversos premios como, el Fastenrath por su *Teoría de la expresión poética* (1952), el Premio de la Crítica en 1968 y en 1974, el Premio Nacional de Poesía, por *Odas en la ceniza* y *Las monedas contra la losa*. También ganó el Premio Nacional de Literatura, en la modalidad de ensayo, por *El irracionalismo poético*. En 1995 recibió el Premio Príncipe de Asturias de las Letras. Fue miembro de la RAE desde 1980 y Doctor *honoris causa* por la Universidad de Turín. Véanse; Bousoño, Carlos: *Poesía. Antología: 1945-1993*. Madrid, Espasa Calpe, 1993; y Cañada, Silverio (ed.): *Gran Enciclopedia Asturiana*. Gijón, Gran Enciclopedia Asturiana, 1982, Tomo III.

⁴³ Duque Amusco, Alejandro: "Bousoño, Carlos". *Diccionario Biográfico Español*. Real Academia de la Historia, 2018. <http://dbe.rah.es/biografias/9104/carlos-bousoño-prieto>

⁴⁴ Fuente de la imagen: Roca Joglar, Hugo: "Fascinación por la añoranza", *Diario Contrarepública*, viernes, 8-III-2019. <https://www.contrarepública.mx/nota-Fascinacion-por-la-anoranza20198327>

Para su poema sinfónico, Prieto escoge la segunda parte del séptimo poema de las *Odas celestes*, segunda sección de las tres de su libro de juventud, *Primavera de la muerte* (1946)⁴⁵. En este libro “predominan los tintes negativos. Incluso los poemas más alegres están traspasados por la duda o por la instantaneidad de la plenitud. No en vano los grandes temas de Bousoño son la muerte y, en consecuencia, obsesiva preocupación por el tiempo”⁴⁶. En las *Odas celestes*, por su propia ‘celeste’ naturaleza, va a aparecer “ese ser de características o tributos angélicos”⁴⁷.

El poema, recogido en el programa de mano del estreno de la partitura, responde a una métrica de romance, con versos libres de rima asonante en los pares a la manera de las *Soledades* (1907) machadianas:

[Estrofa 1] Algo quedó encendido en vuestras almas. La claridad abrió su rastro y hacia los cielos puros, tibios, alzasteis luego vuestros brazos.	[Estrofa 3] Hacia la vida os convidaba hacia los reinos del ocaso, que limpios, dulces, para siempre en donde estoy, se encienden cantos.
[Estrofa 2] Sobre la inmensa superficie del cielo azul visteis el blanco paso sin forma de una ingrátida aparición de alegre cántico.	[Estrofa 4] Intentasteis el vuelo presuroso. Os contemplé en calores inundado. Casi volabais ya; mas no pudisteis. Lejos quedasteis apagándoos.

Tabla 5.2. Poema de *Oda Celeste*.

Bousoño parece referirse a la presencia de un ser angelical que despierta en la humanidad sueños de eternidad. “Los hombres ansían, están casi a punto de realizar sus sueños, es lo que nos parece leer en las metáforas candentes de este ser angelical”⁴⁸ que, en palabras del poema, “hacia la vida os convidaba [...] hacia los reinos del ocaso”. Incluso, “hay momentos en que un hombre inspirado intenta un vuelo espiritual”⁴⁹. El poeta encuentra así en el misticismo una salida vital tras el cultivo de una vena existencialista y desarraigada provocada por la Guerra Civil, difícil de compatibilizar con su profunda fe cristiana.



Imagen 5.10. Carlos Bousoño (a la dcha.) con Vicente Aleixandre, en los años cuarenta⁵⁰

⁴⁵ Este poemario fue reeditado en 1950 junto a su obra poética anterior, *Subida al amor* (1945), en un único volumen titulado *Hacia otra luz* (1950), prologado por Vicente Aleixandre.

⁴⁶ Franco Carrilero, M^a Francisca. *La expresión poética de Carlos Bousoño*. Univ. de Murcia, 1992, p 85.

⁴⁷ *Ibid.*, p 99.

⁴⁸ Tomsich, Maria Giovanna: *La poesía de Carlos Bousoño*. Thesis of Master of Arts. The University of British Columbia, Abril de 1964, p. 15.

⁴⁹ *Ibid.*, p 26.

⁵⁰ Emilio Calderón ha publicado una biografía de Vicente Aleixandre, no exenta de polémica, *-La memoria de un hombre está en sus besos*, Barcelona, Stella Maris, 2016-, que plantea la relación homosexual entre éste y Bousoño, basándose en una colección inédita de 60 cartas de amor que Aleixandre remitió al asturiano.



Imagen 5.11. Irma González, circa 1955⁵².

La composición “para orquesta y voz incidental”, está dedicada a la soprano mexicana Irma González (1916-2008)⁵¹, para quien la autora escribió expresamente la parte vocal. Ella la estrenó en el Palacio de Bellas Artes, el 26 de septiembre de 1947.

El programa de mano recoge las palabras de la autora que explican la idea que quiso transmitir con este poema sinfónico.

La *Oda Celeste* tiene, como poema sinfónico, un guión literario y un subguión –dijéramos– subjetivo, y es así cómo se inicia el poema, con la expresión pura de su estado de alma, seguido de la descripción de un salto aéreo sobre Guatemala bajo la titilante bóveda celeste, en gloriosa curva ascensional, lejos de la tierra⁵³.

Francisco Agea recoge también en este programa la estructura formal del poema sinfónico, según la concebía su autora, con “un primer tiempo de sinfonía moderna”, una parte central apo-

yada totalmente en el poema de Carlos Bousoño del que ya hemos hablado, que Prieto define como “fantasía libre”, y, por último, detrás del emotivo poema, una recapitulación formada por elementos rítmicos y modulantes que crean “nuevos colores orquestales”⁵⁴.

La obra, como ya comenzaba a ser habitual en las temporadas de la OSM, fue dirigida por el maestro Chávez, compartiendo programa con la *Gymnopedie* de Erik Satie orquestada por Debussy, el *Concierto en Si bemol para piano n.º 2*, op. 83, de Johannes Brahms, con Stella Contreras como solista, y la *Sinfonía Italiana*, op. 90, de Felix Mendelssohn. Ésta fue la única vez que esta obra se interpretó en concierto. No se editó y quedó, incluso, excluida de la recopilación sinfónica contemporánea que realizó Temes de la obra sinfónica de la autora.

Las críticas de la obra incluyen diferentes valoraciones de la labor de Chávez al frente de la OSM, evidenciando una crisis que provoca que acuda menos público a los conciertos. Rodolfo Halffter manifiesta su apoyo y admiración a la labor del compositor y director mexicano, que “dirigió con su habitual maestría la mayor parte de los conciertos, a pesar de la ingente tarea y las serias preocupaciones que le proporciona la dirección del INBA [Instituto Nacional de Bellas Artes]”⁵⁵. Salazar

⁵¹ Fue una de las mejores voces de México, perteneciendo a la “época de oro” de la ópera de este país entre los años 1940 y 1950. Véase: Belinghausen, Karl: “González Morales, Irma”. *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. E. Casares (dir.). Madrid, SGAE, 1999.

⁵² Instituto Nacional de Antropología e Historia. Sistema Nacional de Fototecas. Identificador: oai:mexicana.cultura.gob.mx:0010000/0222713.

⁵³ Agea, Francisco: Programa de mano de la OSM, Director: Carlos Chávez, Solista: Irma González, XVI Programa, XX Temporada, 26 y 28-VIII-1947, Palacio de Bellas Artes. LPMT.

⁵⁴ *Ibid.*

⁵⁵ Halffter, Rodolfo: “La vida musical”, *El Universal gráfico*, Ciudad de México, 6-X-1947, s/p.

coincide con la opinión de Manlio S. Fuertes, que destaca cómo Chávez, a través del “manejo de la orquesta. [...] con firmeza y vigor, ha formado una agrupación musical digna de nuestra cultura”⁵⁶. Pero *Junios* desde el *Excelsior* atribuye los huecos de la sala no a la falta de gusto del público, sino a “algunas otras razones del momento”⁵⁷. Salvador Moreno no acusa al director, que, en su opinión, ha desarrollado una gran labor en los veinte años en los que ha estado al frente de la OSM, sino que considera que el problema reside en la orquesta tal y como escribe en el diario *El Nacional*, “porque la salud de nuestra máxima Orquesta no depende exclusivamente del médico, sino de ella misma”⁵⁸.

Respecto a la crítica de la obra, encontramos interesantes discrepancias. Bal y Gay⁵⁹ afirma que la compositora alcanza en la partitura logros técnicos que nunca antes había alcanzado, mientras que *Junius* la percibe como una obra llena de fallos, aunque con algunos logros en su estructura: “la primera parte, a modo de prelude, fue la que más nos agradó: está hecha a base de la reiteración de un motivo con expresivas variaciones de los *tempi*. La proporción vocal, a nuestro parecer, no hace cuerpo con la orquesta. El final es algo difuso”⁶⁰. Fuentes, por su parte, en su crítica para la revista *Mañana*, considera que la *Oda Celeste* es un modelo de perfecciones difícil de transmitir, impresionar y conmover al público, considerando necesaria más de una audición para apreciar mejor su belleza, presente en toda la obra de una compositora “tan inspirada y de tanto temperamento artístico”⁶¹. En general, el estreno no convence a la crítica, como se observa en las palabras que Moreno publica en el suplemento del domingo de diario *El Nacional*.

Debo confesar que no encontré en este poema sinfónico nada de “Celeste”, es más, creo que la música no se levantó del suelo ni un palmo, demasiado empeñada en su estructura, atada al papel pautado. La música de María Teresa Prieto es hasta hoy la música de un estudiante inquietado, pero no inquieto, preparación y atesoramiento, pero no despreocupación y prodigalidad. No dudo que algún día logre esta compositora, sueltas ya tantas amarras, navegar con su música hacia alguna parte, por lo menos ese puerto que alcanzan quienes como ella, trabajan con empeño y con entusiasmo⁶².

Ante estas duras palabras de Moreno, Rodolfo Halffter publica al día siguiente unas líneas sobre la *Oda Celeste* en las que no sólo alaba la obra sino también la calidad de la compositora, dentro de la valoración-resumen de la temporada de la OSM del año 1947, evitando cualquier polémica.

Como en su día no comenté el estreno de la *Oda Celeste* de María Teresa Prieto, quiero ahora decir unas palabras acerca de esta obra. Contrariamente a lo que hace presuponer su título, no se trata de una plegaria o de un himno en alabanza de la divinidad. El adjetivo ‘celeste’ no está empleado en su acepción, por así decirlo, religiosa. Inspirándose en unas bellas estrofas del joven y agudo poeta español Carlos Bousoño, la compositora describe la emoción suscitada en ella por ‘un salto aéreo sobre Guatemala bajo la titilante bóveda celeste, en gloriosa curva ascensional, lejos de la tierra’.

⁵⁶ Fuertes, Manlio S.: “Impresiones de Arte: OSM”, *Revista Impacto*, Ciudad de México, 4-X-1947, s/p.

⁵⁷ *Junius*: “Penúltimo concierto de la sinfónica”, *Excelsior*, Ciudad de México, 4-X-1947, s/p.

⁵⁸ Moreno, Salvador: “El Programa 16 de la OSM. V Concierto de los Lunes”. *El Nacional*, Suplemento. Ciudad de México, 5-X-1947, p. 2.

⁵⁹ Bal y Gay, Jesús: “La temporada sinfónica”, *El Universal*, Ciudad de México, 15-X-1947, s/p.

⁶⁰ *Junius*: “Penúltimo concierto de la sinfónica”...

⁶¹ Fuertes, Manlio S.: “Impresiones de Arte: OSM”, *Revista Impacto*, Ciudad de México, 4-X-1947, s/p.

⁶² Moreno, Salvador: “El Programa 16 de la OSM. El V Concierto de los Lunes”. *El Nacional*, Suplemento. Ciudad de México, 5-X-1947, p. 2.

La partitura está realizada con ese amor, con esa escrupulosidad técnica que siempre pone María Teresa Prieto en sus trabajos de composición. Música limpia y transparente: expresión pura de un estado de alma. La autora no pretende 'pintar' con sonidos el imponente y dilatado panorama que contempla desde el aire. Sí, en cambio, hallar una equivalencia sonora de la intensa emoción que siente. Y cuando la melodía instrumental, que fluye espontánea y serena, parece insuficiente para tal finalidad, una voz de soprano se une a la del conjunto orquestal. Un aplauso sincero para nuestra gran cantante Irma González. En esta *Oda Celeste* se advierte un notable progreso con relación a las obras anteriores de María Teresa Prieto. La forma estruendosa, según las normas tradicionales de un primer tiempo de sinfonía, es apretada. Acusa, en todo momento, una firme seguridad de trazo. La instrumentación es variada y brillante. En resumen: he aquí una página, por todos conceptos, valiosa, llena de 'verdadera' música. ¡Enhorabuena, señorita Prieto!⁶³.

5.6. Regreso al intimismo vocal: de las tres canciones a las Odas Celestes (1949) para voz y piano

María Teresa escribió entre 1947 y 1949, durante sus visitas al Mills College, además de su *Oda Celeste*, tres canciones: *Mirando las altas cumbres* (1947), para voz y quinteto de cuerda, compuesta sobre un poema de la propia compositora; *Le colibri* y *Les peupliers de Kéranroux* (1949), para voz y orquesta de cámara, escritas sobre poemas franceses de Boutelleau y Le Goffic, respectivamente.

Estas tres partituras, recopiladas en una única obra denominada *Tres Canciones*, se estrenan en diciembre de 1949, dentro del sexto concierto de la cuarta temporada de la Orquesta Sinfónica Nacional de México, dirigida ya no por Chávez, sino por José Pablo Moncayo⁶⁴. La intérprete vocal fue la gran mezzosoprano mexicana Oralia Domínguez (1925-2013), a quien está dedicada la obra.



Imágenes 5.12 y 5.13. Oralia Domínguez y José Pablo Moncayo hacia 1950⁶⁵

⁶³ Halffter, Rodolfo: "La vida musical", *El Universal gráfico*, Ciudad de México, 6-X-1947, s/p.

⁶⁴ Herrera de la Fuente, Luis: Programa de mano de la OSM, Director: José Pablo Moncayo, Solista: Oralia Domínguez, VI Concierto, IV Temporada, el 2 de diciembre de 1946, Palacio de Bellas Artes. LPMT.

⁶⁵ Instituto Nacional de Antropología e Historia. Sistema Nacional de Fototecas. Identificadores de las fotografías de Oralia: oai:mexicana.cultura.gob.mx:0010000/0214703; y de Moncayo: oai:mexicana.cultura.gob.mx:0010000/0377055

Y es que, la Sinfónica estaba sumida en una crisis a la que ya hemos aludido, razón de que, en diciembre de 1949 cambie de director. José Pablo Moncayo coge las riendas de la agrupación, que pasa a llamarse a partir de entonces Orquesta Sinfónica Nacional de México, y a través de este concierto de diciembre, su primer concierto como director, tratará de recuperar el favor del público. La inclusión en el programa de las tres canciones de María Teresa, compositora a la que el público se había acostumbrado y cuya obra recibía con interés, tal y como reconocen Bal y Gay desde *El Universal*⁶⁶ y Arturo Mori en *Nuevas Noticias*, le ayudaba, además, a Moncayo a granjearse el apoyo de su hermano Carlos, uno de los miembros del patronato de la orquesta desde su fundación.

No se comprenden, en verdad, las temporadas de la Sinfónica sin una nueva prueba de eminente actividad de María Teresa Prieto. El auditorio las espera hasta el último concierto. Y siempre llegan a tiempo de que sigamos formando un concepto progresivo de esa rítmica musical de la compositora asturiana, terca y selecta, erudita y lírica⁶⁷.

En su catálogo, encontramos, además, la reducción para voz y piano de estas tres canciones, que, junto con la versión reducida de la sección vocal del poema sinfónico *Oda Celeste*, y una quinta melodía más, *Cantad, pájaros*, escrita sobre un texto de Vicente Aleixandre, conformarán su segundo ciclo de canciones, titulado también *Odas Celestes* (1947-1949)⁶⁸. Esta colección que, al igual que la anterior –*Seis melodías*–, fue recopilada *a posteriori*, sobre canciones escritas de forma independiente, fue la primera de las obras de Prieto editadas por las Ediciones Mexicanas de Música, viendo la luz en 1952.

Las cinco canciones se compusieron durante el periodo en el que Prieto recibió consejos de Milhaud en el Mills College, evidenciando un notable cambio estilístico, evidente en la orientación hacia un gran cromatismo; el uso de una armonía en continua modulación que lleva, en momentos, a la presencia de pasajes politonales; una línea melódica fluctuante, alejada de sus primeros puntos referenciales –como en el ciclo anterior, *Seis Melodías*–; y un nuevo tratamiento de las texturas pianísticas y los registros, gestos integrados siempre dentro del ambiente contenido e intimista de la música de María Teresa.

La colección de *Odas Celestes* manifiesta una homogeneidad temática clara, ya que todos los poemas comparten la relación con la naturaleza. María Teresa escoge, además de a su sobrino, Carlos Bousoño, al amigo fraternal de éste, uno de los grandes poetas de la Generación del 27, Vicente Aleixandre. Ella misma escribe un texto para una de las canciones, como ya había hecho para sus *Seis melodías* previas. Y elige dos poetas franceses, Georges Boutelleau (1846-1916) y Charles le Goffic (1863-1932), a los que sin duda descubrió en sus meses en Oakland, donde, como hemos comentado, la cultura gala era cultivada en el entorno de la “Maison Française”. Por otra parte, el francés era una lengua querida y conocida por María Teresa tanto por educación como por ser la lengua de su cuñada Cécile, que ella transmitía a sus hijos como siempre recuerda Carlos Prieto Jacqué en sus diversos libros de memorias y recuerdos.

⁶⁶ Bal y Gay, Jesús: “Conciertos de Bellas Artes”, *El Universal*, Ciudad de México, 8-XII-1949, pp. 3 y 14.

⁶⁷ Mori, Arturo: “Escenario y platea. María Teresa Prieto” *Ultimas noticias*, Ciudad de México, 3-XII-1949, p. 12.

⁶⁸ No se conservan las fechas exactas de la creación de dicha colección, pero podemos situarlas entre 1947 y 1949 teniendo en cuenta el periodo de creación de la versión para voz y orquesta.

5.6.1. Oda Celeste *para voz y piano*

La primera pieza de la obra, *Oda Celeste*, basada en el poema de su sobrino ya comentado en el epígrafe previo, nos presenta a una compositora imbuida en un estado de experimentación armónica surgido de las nuevas influencias de corte francés que estaba recibiendo de Milhaud. Como lenguaje experimental, dentro de su estética, vemos una cierta necesidad de romper los moldes de la tonalidad, expandir sus fronteras sin llegar a traspasarlas, tal y como observamos en la mayoría de sus compañeros generacionales salvo Roberto Gerhard (1896-1970) y Rodolfo Halffter. Por eso, encontramos una partitura que trabaja la tonalidad ampliada con una gran profusión de cromatismos, acordes con notas añadidas y grandes saltos armónicos.

El poema nos habla, como ya hemos comentado, de “un doble protagonista lírico [...] uno, personal y concreto, identificable con el poema; otro universal y abstracto, cuya voz acaba a menudo imponiéndose a la de aquél, y que representa, en su plenitud, el espíritu, la luz y la felicidad. Es entonces, el mismo cielo el que exultante habla”⁶⁹.

Oda Celeste, está compuesta en Sol menor pero rápidamente se desliga de ese centro tonal a través de modulaciones a Do, La mayor, Mi mayor, Do# menor y Sol# mayor, cadenciando, incluso, en Do mayor, subdominante de la tonalidad inicial, con un acorde mayor/menor. Muy llamativos en la pieza son los “paréntesis armónicos”, un recurso a través del cual, la compositora inserta una tonalidad ajena –normalmente lejana– dentro de una tonalidad específica para volver a ella más tarde, lo que provoca una interrupción auditiva reseñable. La forma de la *Oda*, completamente sujeta a la estructura del poema, presenta cuatro secciones principales (A, B, C y D) con diferentes texturas pianísticas, más introducción y coda pianísticas.

FORMA		ARMONÍA	COMPASES
Introducción [piano solo]		Sol m	1-5
Tema A	A1	Do M/m	6-12
	Interludio piano solo	La M-Mi M	13-19
Tema B	B1	Mi M/eólico de Mi m [cc.21-2]	20-26
	Interludio piano solo	Mi M	27
Tema C	C1	Do# m-Sol# M	28-33
	Interludio piano solo	Sol# M	34-41
Tema A'+C'=D	A'+ C'	Sol# M	42-43
	Interludio Instrumental	Sol# M-Re# m	44-45
	A'+ C'	Re# m-Sol# m	46-51
Coda [piano solo]		Do M/m	52-53

Tabla 5.3. Esquema formal de *Oda Celeste*.

⁶⁹ Bousoño, Carlos: *Poesía. Antología: 1945-1993*. Madrid, Espasa Calpe, 1993, p. 85.

Esta melodía nunca se interpretó en su versión para voz y piano; el público sólo pudo disfrutarla en su estreno, como segunda sección del poema sinfónico homónimo para voz y orquesta, tal y como hemos visto en el epígrafe anterior.

5.6.2. Cantad, pájaros

La segunda pieza que Prieto incorpora al cuaderno *Odas Celestes* es *Cantad, pájaros*, escrita sobre un poema de Aleixandre. De las cinco canciones que integran la colección *Odas Celestes*, ésta es la única de la que no tenemos noticia previa, por ello, cabría pensar que la compositora la escribió para la versión editorial de canto y piano, de 1952. El manuscrito de la obra no se ha conservado, por lo que desconocemos la fecha real de composición.

El poema de Aleixandre que utiliza la autora, sin duda fue proporcionado por su sobrino Carlos, ya que el poeta lo incluye en su libro *Nacimiento último*, compuesto de poemas escritos entre 1927 y 1952, pero editado en 1953, un año después de la edición de las canciones de María Teresa. En este libro, el premio nobel dedica el poema a Prieto⁷⁰ como respuesta a la compositora que eligió y puso en música su texto.

Narra de manera simbólica el concepto de la tierra como madre unitiva, por ello, los muertos, que se han convertido en tierra, viven la vida que ha surgido de esa tierra con nuevas formas de seres diferentes. El poema, que comparte un espíritu panteísta de identificación con la naturaleza, anhela la libertad de los pájaros a los que no se les prohíbe cantar y expresar así sus sentimientos.

Pájaros, las caricias de vuestras alas puras
no me podrán quitar la entristecida
memoria. ¡Qué clara pasión de un labio
dice el gorjeo de vuestro pecho puro!

Cantad por mí, pájaros centellantes
que en el ardiente bosque convocáis alegría
y ebrios de luz os alzáis como lenguas
hacia el azul que inspirado os adopta.

Cantad por mí, pájaros que nacéis cada día
y en vuestro grito expresáis la inocencia
del mundo. Cantad, cantad, y elevaos con el alma
que me arrancáis, y no vuelva a la tierra.

Esta pieza, a diferencia de la anterior, sí emplea un lenguaje tonal, estando escritas las secciones A y A' en Lab menor, y la sección B en Si menor, enharmonización de Dob, tercer grado de Lab menor. Se manifiesta, además, otra característica propia de la autora, que es el cultivo del contrapunto, sobre el cual se desarrolla orgánicamente la partitura, generando una voz elaborada de forma artesanal, motivica, de carácter barroco, recurriendo, de algún modo, a una escritura de color neoclásico.

⁷⁰ Aleixandre, Vicente: *Mis poemas mejores*. Tercera edición aumentada. Madrid, Editorial Gredos, 1968, p.158.

FORMA		ARMONÍA	COMPÁS
Introducción [piano solo]		Lab m	1-2
Tema A	A	Lab m	3-9
Tema B	B1	Enharmonización de Dob = III grado de Lab m	10-21
	B2		22-29
Tema A	A1'	Lab m	30-37

Tabla 5.4. Esquema formal de *Cantad, pájaros*

La canción cultiva de forma intensa la textura contrapuntística, buscando quizá en esta técnica de escritura el orden y la racionalidad necesarios en un momento en que su lenguaje estaba abandonando la escritura tonal. En los ejemplos 5.1 y 5.2 se puede observar la utilización del canon a tres voces entre la voz, la mano derecha del piano y la mano izquierda del piano.

Example 5.1 shows a musical score for the song "Cantad Pájaros" from "Odas Celestes" (measures 6-9). The score is in 4/4 time and features a vocal line and a piano accompaniment. The key signature has four flats (B-flat major/C minor). The vocal line begins with a rest, followed by the lyrics "¡Qué cla - ra pa - sión de un la - bio di - ce, el gor - je - o de vues - tro pe - cho pu - ro!". The piano accompaniment consists of two staves. The right hand plays a melodic line with dynamics *mf* and *dim.*, while the left hand plays a rhythmic accompaniment with dynamics *p* and *mf*. The piece concludes with the word "Can" in the vocal line.

Ejemplo 5.1. *Cantad Pájaros*, de *Odas Celestes* [cc. 6-9].

Example 5.2 shows a musical score for the song "Cantad Pájaros" from "Odas Celestes" (measures 24-29). The score is in 2/4 time and features a vocal line and a piano accompaniment. The key signature has two sharps (D major/B minor). The vocal line begins with the lyrics "y en vues - tro gri - to ex - pre - sáis la i - no - cen - cia del mun - do...". The piano accompaniment consists of two staves. The right hand plays a melodic line with dynamics *mf* and *dim.*, while the left hand plays a rhythmic accompaniment with dynamics *mf* and *poco cresc.*. The piece concludes with a rest in the vocal line.

Ejemplo 5.2. *Cantad Pájaros*, de *Odas Celestes* [cc. 24-29].

Esta melodía se interpretó en un concierto monográfico en honor de la compositora, celebrado el 27 de abril de 1982, apenas tres meses después de su fallecimiento, en el Instituto Cultural Hispano Mexicano. El programa no especifica que esta interpretación fuera el estreno de dicha canción⁷¹.

5.6.3. Mirando las altas cumbres

La tercera canción incluía en las *Odas Celestes*, *Mirando las altas cumbres*, está escrita sobre un poema de Prieto y es dedicada por la autora a su maestro asturiano, Saturnino del Fresno. Esta obra era una de las tres canciones que fueron estrenadas en su versión orquestal en diciembre de 1949. Cabe pensar que la compositora asturiana había escrito la canción para voz y piano, orquestándola, además, para voz y quinteto de cuerda en 1947.

En el poema, María Teresa describe el paisaje de Pátzcuaro –el mismo que le había inspirado la escritura de *Variación y fuga para orquesta* (1946), como ya hemos visto– como si de su propia Asturias se tratase, evidenciando una asimilación y una sustitución de lo que dejó en España por lo que encontró en su nueva tierra, México. La presencia del pájaro que alza su vuelo manifiesta una clara comunión poética con el canto de libertad a los pájaros que leíamos en el poema de Alexandre empleado en la canción anterior.

Mirando las altas cumbres
camino por un sendero
y hundo el pie en la verde yerba [sic]
de los campos en silencio.

Un pájaro abrió sus alas,
tenía el plumaje negro
y se elevó al claro espacio.
¡Quién pudiera hacer su vuelo!

Mirando las altas cumbres
camino por un sendero
y hundo el pie en la verde yerba [sic]
de los campos en silencio.

Los materiales musicales de los que Prieto hace uso son más concisos que los empleados en obras anteriores, muestra de la depuración lingüística de la compositora que mantiene ciertos gestos de la tradición cancionística española –como los giros frigos–, cultivada ampliamente por la Generación del 27. La línea vocal, por su parte, entronca con el ideal compositivo de dicha Generación de buscar la inspiración melódica en el canto sencillo y popular, que se observa en los tipos de saltos y los recorridos melódicos por grados conjuntos, así como las inflexiones modales dentro de las cadencias, rasgos, por otra parte, paradigmáticos dentro del estilo de la autora. La canción presenta una sencilla forma ternaria, ABA, cuyo recorrido tonal se puede comprobar en la tabla adjunta.

⁷¹ Programa de mano: María Luisa Rangel, soprano y Eduardo Marín, piano. Recital-Homenaje a María Teresa Prieto con sus propias canciones. Instituto Cultural Hispano Mexicano, 27-IV-1982. LPMT.

FORMA		ARMONÍA	COMPÁS
Introducción		Re m	1-2
Tema A	A1	Re m-La M	3-10
	A2	La M (c. 15 Re jónico, c.17 Re eólico)	11-19
Tema B	B1	Re M/m - Mi m	20-27
	B2	Mi m	28-32
	B3	Mi m	33-37
Tema A	A'1	Re m-La M	38-45
	A'2	La M-Re M	46-55

Tabla 5.5. Esquema formal de *Mirando las altas cumbres*.

Esta canción fue interpretada en un concierto organizado por la Asociación Musical del Instituto Francés de América Latina, el 11 de marzo de 1954, ofrecido por la soprano Amparo Guerra Margáin (1921-1989), acompañada al piano por Juan Diego Tercero (1895-1987)⁷².



Imagen 5.14. Imagen al finalizar el citado concierto de 1954, de la soprano mexicana Amparo Guerra Margáin, en el centro de la foto, y la compositora María Teresa Prieto, entre otras personalidades⁷³.

⁷² Programa de mano: Soprano Amparo Guerra Margáin, Juan D. Tercero, Piano. Asociación Musical del Instituto Francés de América Latina en la Sala Moliere, el 11 de marzo de 1954. LPMT. En el concierto se interpretaron obras de Prieto, *Alto pinar* y *Mirando las altas cumbres*, y otras de compositores mexicanos como Silvestre Revueltas o Salvador Moreno Manzano.

⁷³ En la foto podemos ver de izquierda a derecha a Denise Gendrop, Daniel Condere, la compositora María Teresa Prieto, la embajadora de Francia, Excm. Sra. Sylvie de Bonneau, Amparito Guerra Margáin, su madre, Amparo Margáin de Guerra, madame Cheinier, Anita Schmeiz y Esther Luz Guzmán.

5.6.4. Le colibri y Les peupliers de Kéranroux

Para las dos últimas canciones de esta colección, la autora escoge dos poemas franceses, *Le colibri* y *Les peupliers de Kéranroux*. El primero, de nuevo con la referencia a un pájaro que ya veíamos en los poemas de Aleixandre y de la misma María Teresa de esta colección, está escrito en 1881, y pertenece al escritor francés George Boutelleau⁷⁴ (1846-1916), quien lo incluye en su libro *Poèmes en miniature, recueil de poésies*.

Boutelleau describe un diálogo del poeta con el colibrí, el pájaro de las islas maravillosas, que lleva el recuerdo del sol de sus playas en sus alas. María Teresa se identifica con el símbolo poético a través de su sentimiento de añoranza de transterrada: al igual que el colibrí, ella también lleva a España en su corazón.

J'ai vu passer aux pays froids,
L'oiseau des îles merveilleuses,
Il allait frôlant les yeuses
Et les sapins mornes des bois.

Je lui dis: "Tes plages sont belles,
Ne pleures-tu pas leur soleil?"
Il répondit: "Tout m'est vermeil:
Je porte mon ciel sur mes ailes!"⁷⁵

La canción presenta una forma binaria, AB, de pequeñas dimensiones, en comparación con otras canciones de la autora, y cultiva la tonalidad extendida con giros modales.

FORMA		ARMONÍA	COMPÁS	INSTRUMENTOS	TEMPO
Tema A	A1	Si m	1-2	Voz y piano	Allegro
	transición piano solo		3	Piano	
	A2		4-5	Voz y piano	
	transición piano solo		6	Piano	
	A3		7-10	Voz y piano	
Puente			11-14	Piano	
Tema B	B1		15-18	Voz y piano	
	transición piano solo		19	Piano	
	B2		Solb M (Enarmónico de Fa#, V de Si m)-Si m	20-23	
Coda			Si m	24-25	

Tabla 5.6. Esquema formal de *Le colibri*.

⁷⁴ Boutelleau era poeta, dramaturgo, libretista y en ocasiones compositor. La mayoría de su obra fue escrita entre 1877 y 1899 en su casa materna. George fue el iniciador del "Grupo de Barbezieux", el cual reunió a escritores de tres familias, Halconero, Boutelleau y Delamain, que eran amigos de infancia en la ciudad de Barbezieux (Charente). Fue laureado por la Academia Francesa en 1905, pero hoy en día es un autor olvidado. Véase: Boutelleau, Georges. *Poèmes en miniature, recueil de poésies*. Paris, Alphonse Lemerre, 1881. Graves Canfield, Arthur: *French Lyrics*. BiblioBazaar, LLC, 2009, pp. 395-397. Thorley, Charles: *Fleurs-de-Lys: A Book of French Poetry Freely Translated Into English Verse*. BibliLife, 2009, pp. 266-267.

⁷⁵ He visto pasar en los países fríos / el pájaro de las islas maravillosas, / iba rozando las encinas / y los melancólicos abetos de los bosques. / Le digo: "Tus playas son bellas, / ¿No lloras por su sol?". / Él respondió: "Todo es rojo para mí: / llevo mi cielo en mis alas.

Desconocemos la fecha de composición de *Le colibri*, pero podemos situarla en torno a 1949, año en que se estrenó su versión orquestal como ya hemos comentado. Aunque la obra para orquesta ya reseñamos que está dedicada a la mezzosoprano que la estrenó, la partitura para voz y piano la dedica María Teresa al sobrino pequeño de la compositora, Juan Luis Prieto Jacqué.

En la edición de esta colección, *Le colibri*, está numerada como la pieza quinta –con un V romano en el título de la misma– pero, paradójicamente, aparece colocada en cuarto lugar. Carredano considera que fue compuesta en último lugar y que fue un fallo de encuadernación la causa de que se incorporara como cuarta canción de *Odas Celestes*⁷⁶, hecho que parece confirmar que la siguiente obra, *Les peupliers de Kéranroux*, presente la misma circunstancia, aparecer con el IV romano en su título, pero figurar en último lugar en la encuadernación del cuaderno.

Les peupliers de Kéranroux está dedicada a su otro sobrino, Carlitos Prieto Jacqué, y escrita sobre un poema de Charles Le Goffic⁷⁷ (1863-1932), un claro amante de su Bretaña natal, tierra que le sirvió de inspiración para su obra, como es el caso de este poema. Goffic se siente atraído por la poética del álamo, alargado y espiritual que apunta al cielo, símbolo poético habitual en la poesía española, con ejemplos contemporáneos en Machado, Juan Ramón Jiménez o Aleixandre, entre otros. También el pintor impresionista Monet nos ha legado varias imágenes de alamedas que recogen de forma perfecta el carácter del poema de Goffic.

Le soir a tendu de sa brume
les peupliers de Kéranroux.
La première étoile s'allume.
Viens t'en voir les peupliers roux.

Fouettés des vents, battus des grêles
et toujours sveltes cependant,
ils lèvent leurs colonnes grêles
sur le fond gris de l'occident.

Et dans ces brumes vespérales,
les longs et minces peupliers
font rêver à des cathédrales
qui n'auraient plus que leurs piliers⁷⁸.

La partitura manifiesta un espíritu próximo al de *Le colibri*, cultivando un lenguaje cercano a la atonalidad, aunque todavía reconocemos como centro tonal Do Mayor. La pieza, como es habitual, presenta una sencilla forma ternaria, ABA'.

⁷⁶ Carredano, Consuelo: *Ediciones Mexicanas de Música: Historia y Catálogo*. México, Centro Nacional de Investigación Documentación e Información Musical Carlos Chávez, 1994, p.193.

⁷⁷ Le Goffic era un poeta, novelista y crítico literario francés muy reconocido en la región de Bretaña. Fue miembro de la Academia Francesa desde 1930, convirtiéndose en su duodécimo presidente. Sus primeras obras aparecen bajo el seudónimo de *Jean Capékerme*, aunque posteriormente publicará ya sin seudónimo poesía, novela, estudios críticos y obras de teatro.

⁷⁸ La tarde ha tendido su bruma / sobre los álamos de Kéranroux. / La primera estrella se enciende, / ven a ver los álamos rojos. / Azotados por los vientos, batidos por el granizo / y, no obstante, siempre esbeltos / elevan sus columnas picudas / sobre el fondo gris del occidente. / Y en estas brumas vespertinas, / los largos y delgados álamos / hacen soñar con catedrales / que no tendrían más que sus pilares.

FORMA		ARMONÍA	COMPÁS	INTERVENCIÓN DE LOS INSTRUMENTOS	TEMPO
Introducción Instrumental		Do M	1-2	Piano	<i>Andante</i>
Tema A	A1	Do M	3-6	Voz y piano	
	Interludio Instrumental		7-9	Piano	
	A2		10-15	Voz y piano	
Tema B	B1	Do# m-Fa# m	16-22	Voz y piano	
	B2	Re# m-Sib m	23-28	Voz y piano	
Tema A'	A'	Sib m-Do M	29-34	Voz y piano	

Tabla 5.7. Esquema formal de *Les peupliers de Kéranroux*

El análisis musical evidencia que *Le colibri* y *Le peupliers de Kéranroux*, más allá de compartir el lenguaje poético, están pensadas como dos partes de un breve ciclo de dos canciones, ya que comparten material motivico.

Andante *mf legato* *ff*

J'ai vu pas - ser aux Il ré - pon - dit:

Ejemplo 5.3. *Le colibri* [cc. 1 y 20].

mf

Fouet - tés des vents, bat

Ejemplo 5.4. *Les peupliers de Kéranroux* [cc. 15-16].

Este motivo “pregnante”, recurrente en las distintas secciones de la obra, aparece, incluso, en las secciones de transición del piano solo.

Ejemplo 5.5. *Le colibri* [cc. 3-5].

Ejemplo 5.6. *Les peupliers de Kéranroux* [cc. 7-10].

Estas dos canciones presentan, por tanto, rasgos comunes que nos permitan hablar de unidad musical. Las otras tres que reunidas también en las *Odas Celestes* se sumaron a este par de melodías francesas en el mismo cuaderno por una decisión editorial; no estamos, por tanto, ante un ciclo de canciones. Sin embargo, todas ellas comparten no sólo el momento compositivo de transición que está viviendo la compositora, sino también un panteísmo naturalista representativo de la poética vital de Prieto y un anhelo de libertad y del absoluto a través de imágenes simbólicas, como las presencias angélicas o los pájaros, seres libres que habitan el cielo, que son una constante. También encontramos en la colección un halo de añoranza, sentimiento común a todos los transterrados, esa “presencia ausente” de la patria perdida que será un elemento común de la generación rota.

Hasta la fecha, no se ha llevado a cabo una interpretación completa de las cinco canciones. Se han interpretado juntas las tres últimas, *Mirando las altas cumbres*, *Le colibri* y *Les peupliers de Kéranroux*, el 6 de mayo de 1954, en la Sala Manuel M. Ponce, interpretadas por el tenor Carlos Puig y el pianista Salvador Ochoa. Entre las numerosas críticas sobre el concierto, Juan de Alcalá, en el diario *Novedades*, alaba el trabajo de la compositora:

Sin prisa y sin descanso, la labor de María Teresa Prieto aumenta cada día en algunas páginas. No tiene nada de extraño que a la vuelta de algún tiempo el número de sus composiciones haya llegado a cinco sinfonías e innumerables piezas de música de cámara, piano y canciones. Con el acervo musical de María Teresa Prieto pueden formarse, no un solo programa, sino varios. Pero no es corriente en México que varios artistas se reúnan para presentar un programa de obras de un solo compositor, como acaba de ocurrir en la Asociación Manuel M. Ponce con las obras de María Teresa Prieto [...] En el programa abundaron las composiciones vocales, desde las tres canciones en idioma castellano y un sentimiento modal, a las tres grandes *Odas Celestes*, dos de las cuales son de poetas franceses y la tercera es, en su texto, de la propia compositora⁷⁹.

5.7. Adagio y Fuga (1948)

En los primeros meses de 1948, Prieto finaliza una nueva obra, *Adagio y Fuga para cello y orquesta*. Al igual que en obras anteriores, en este concierto para violonchelo se puede observar la

⁷⁹ De Alcalá, Juan: “Música en México” *Novedades*, 10-V-1954, s/p.

influencia de Milhaud, debido a que vuelve a utilizar el cromatismo de una forma libre, rasgo fundamental de su escritura en este periodo. En la partitura original la plantilla orquestal utilizada por la compositora incluye, además del violonchelo solista, el viento madera a dos –con la ampliación de flautín, clarinete bajo y corno inglés–, viento metal – cuatro trompas, dos trompetas y dos trombones– y cuerda.

Desde el punto de vista formal, la originalidad de la obra reside en que está compuesta en un solo trazo, de forma que el *adagio* y la *fuga* no son dos movimientos independientes sino secciones que se van intercalando.

FORMA		ARMONÍA	COMPÁS	TEMPO
A		Sib m	1-25	<i>Adagio</i>
B [Fuga] Chelo solista	Sujeto	Lab M	26-31	<i>Allegro moderato</i>
	Respuesta 1	Fa m	32-37	
	Respuesta 2	Fa m	38-41	
	Respuesta 3	Lab M	41-43	
	Respuesta 4	Mib m	44-46	
Contraexposición	Sujeto	Lab M	47-51	
	Respuesta	Sib M	51-54	
	Divertimento	Fa m	54-60	
Reexposición	Sujeto		60-63	
	Respuesta		64-67	
Coda				67-69
A		Sib m	70-94	<i>Adagio</i>
B [Fuga] Exposición	Sujeto	Fa# m	95-98	<i>Allegro moderato</i>
	Respuesta 1	Do# m	98-100	
	Respuesta 2 (divertimento)	Fa# m	101-107	
	Respuesta 3	La M	108-111	
Divertimento		La mayor	112-117	<i>Meno mosso</i>
<i>Stretto</i>		La M	118-121	<i>Più mosso</i>
Divertimento		Sol m	122-130	
A		Fa m	131-144	<i>Adagio</i>

Tabla 5.8. Esquema forma de *Adagio* y *fuga*

La obra se estrena el 2 de abril de 1948, poco tiempo después de haber sido concluida, en el Palacio de Bellas Artes, con la extraordinaria interpretación del solista Imre Hartman y el habitual apoyo de la OSM, con Carlos Chávez a la batuta, en 1948 aún al frente de la orquesta.

El violonchelista húngaro Hartman, fundador del Cuarteto Lener, se había refugiado en México al estallar la Segunda Guerra Mundial, “para beneficio de incontables estudiantes de música”⁸⁰, entre ellos, el mismo Carlos Prieto Jacqué, sobrino de la compositora y dedicatario de esta partitura

⁸⁰ Prieto, Carlos: *Mis recorridos musicales alrededor del mundo: La música en México y notas autobiográficas*. México, Fondo de Cultura Económica, 2017, s/p.



Imagen 5.15. Fotografía del Cuarteto Lener, con Imre Hartman al violonchelo.

de María Teresa⁸¹: “Imre Hartman fue mi maestro durante doce años, de los cinco a los diecisiete, cuando me fui a estudiar al Instituto Tecnológico de Massachusetts”⁸², afirma Carlos. Cincuenta y cinco años después, Carlos Prieto era el solista de la primera interpretación de la obra en España, que tuvo lugar en Oviedo, en 2003⁸³. Prieto interpretó también el *Adagio y Fuga* de su tía en la grabación de la obra sinfónica materializada en 2008 por el maestro Temes.

El estreno de este concierto para chelo y orquesta en la capital azteca fue programado dentro de la octava sesión de la XXI Temporada de la OSM, junto a la *Cuartta Sinfonía* op. 60 y la *Obertura Coriolano* op. 62 de Beethoven, *Pedro y el Lobo*, op. 67 (1936) de Prokofiev y *Huapango* (1941) de Moncayo. Las elogiosas críticas del estreno llegaron, incluso, a la prensa ovetense en la que, junto a un retrato de la compositora, se recopilaron numerosas valoraciones procedentes de la prensa mexicana, firmadas por Rodolfo Halffter, Adolfo Salazar o Arturo Mori⁸⁴.

Halffter, desde el diario *El Universal Gráfico*, destaca que, a diferencia de lo que suele ser habitual en obras anteriores, esta partitura no se inspira en ningún

elemento extramusical, aspirando a ser música “pura”:

Si en obras anteriores la compositora parece inspirarse en el recuerdo nostálgico de la lejana patria asturiana o en la contemplación de la imponente arquitectura de Chichén-Itzá, en este *Adagio y Fuga para violoncello y orquesta* el impulso creador no viene de fuera. Brota del deseo de tratar un material musical puro –concebido sin pretextos ajenos a la música– según preceptos técnicos establecidos. El *Adagio*, de amplia curva melódica, ostenta un carácter elegíaco, intenso y sostenido. La fuga, que se enlaza con el *Adagio*, es austera. La compositora usa los recursos contrapuntísticos, inherentes a este género de composición, con mano firme. Trátase de una obra profunda y emotiva, bien elaborada y construida, cuya severidad de trazo, lejos de aminorar el interés auditivo, constituye un incentivo más para oírlo con deleite y recogimiento. Así lo proclamó el público con su aprobación unánime⁸⁵.

Adolfo Salazar, dentro de la sección “Las artes en México semana a semana” que escribe en *El Universal*, describe el movimiento de la pieza con unos tintes colorísticos que rozan lo sinestésico:

⁸¹ La dedicatoria dice: “A mi sobrino Carlos Prieto Jacqué, orgullo del apellido Prieto”.

⁸² Prieto, Carlos: *Mis recorridos musicales alrededor del mundo...*, s/p.

⁸³ Posteriormente comentaremos los estrenos y conciertos póstumos de obras de Prieto, como es el caso de esta interpretación del *Adagio y Fuga para cello y orquesta* llevada a cabo en Oviedo por la Orquesta Sinfónica del Principado de Asturias, OSPA, en 2003.

⁸⁴ Véase: “Un nuevo triunfo de M^{ra}. Teresa Prieto”. *La Nueva España*. Oviedo, 6-VI-1948, p. 3.

⁸⁵ Halffter, Rodolfo “La vida musical”. *El Universal Gráfico*. Ciudad de México, 5-IV-1948, s/p.

El *Adagio y Fuga* de la señorita María Teresa Prieto es una honda meditación, sin duda profunda, pero tranquila, sin amargura. Su carácter cromático le comunica cierta ansiedad, que en seguida resulta en términos de una contemplación serena. El violonchelo solista destaca de un conjunto orquestal concebido dentro de una paleta que tiene los mismos matices de color que aquél, envolviendo su canto en un tono sepiá, de cálida tonalidad. La fuga se expone en el instrumento solista, al que responde la orquesta; después, una inversión del tema aparece, con gran efecto, en el fagot, al que van respondiendo otros instrumentos. Un momento, la pasión sube con la agitación de algunos pasajes; pero pronto se serena todo y el espíritu meditativo vuelve por sus fueros conductores al final en una progresión exultante. La señorita Prieto tuvo en el solista, señor Hartman, y en el maestro Chávez, dos colaboradores llenos de cordialidad en su pericia. La orquesta entera se sumó a ellos en una ejecución excelente y, tras de ellos, el público, que aplaudió con cariño a la autora⁸⁶.

Desde el diario *Excélsior*, Arturo Mori, a diferencia de lo que expresa Halffter, destaca la manera en que la compositora continúa aferrada a su recuerdo de su añorada Asturias a pesar de llevar ya muchos años en su nueva tierra mexicana:

María Teresa Prieto y su Asturias. No nos gusta nacionalizar los méritos, y menos los del arte, que son universales. Pero María Teresa Prieto, cada vez que ofrece al público mexicano una composición sinfónica, pone el corazón en Asturias, por muy firmes que se encuentren sus pies en México. No es una folklorista. Su música tiende a la universalidad, pero la patria pequeña vibra siempre en un pensamiento descriptivo, en un acorde, en una evocación. *Adagio y Fuga*, la nueva producción de María Teresa Prieto, acogida en Bellas Artes con una estruendosa ovación, viene a ser un ensayo de gran concierto. La compositora la escribió en la costa; y el mar, al mismo tiempo que trae recuerdos de la patria, viene reflejando también ambientes de todas partes. Hay momentos en que parece que se inicia una melodía de alcances extraordinarios, a la que, sin embargo, deja la autora pasar como una marejada de espuma. La brevedad y la concisión del tema hace de *Adagio y Fuga*, musicalmente irreprochable, una entonada distracción de la fantasía. Y allí, a lo lejos, está la Asturias de María Teresa Prieto, sonriendo y esperando⁸⁷.

Vemos que los tres críticos tienes posturas dispares respecto a la partitura de Prieto. Mientras que Salazar realiza una crítica aséptica, con tono descriptivo, el crítico mexicano es el único que se atreve a ofrecer un juicio de valor respecto a algunos pasajes, especialmente en lo que respecta al aspecto melódico –“hay momentos en que parece que se inicia una melodía de alcances extraordinarios, a la que, sin embargo, deja la autora pasar como una marejada de espuma”–, o en lo que concierne al nivel creador-estético, en el que contradice las palabras de Halffter, llevando a cabo una contraposición entre la “profundidad” halffteriana y lo liviano a nivel creativo que propone Mori, a través de expresiones como “entonada distracción de la fantasía” o “estudio de concierto”.

En lo que concierne al posible carácter nacionalista de la partitura descrito por Salazar, nuestra postura coincide con la opinión de Rodolfo Halffter, ya que, aunque tras su escucha y análisis, podemos observar ciertos rasgos melódicos propios de la melodía popular, son gestos melódicos que forman parte del estilo compositivo de Prieto. La fuga que se expone nos aleja auditivamente de cualquier rasgo nacionalista de su música que, por el contrario, busca una concisión expresiva a través del formalismo barroco. Por lo tanto, la facilidad que supondría conferirle al chelo solista

⁸⁶ Salazar, Adolfo: Sin título (entre los subtítulos: Una nueva obra de María Teresa Prieto. El octavo programa de la O.S.M.). *Novedades*. Ciudad de México, 5-IV-1948, s/p.

⁸⁷ Mori, Arturo: Sin título. *El Excélsior*. Ciudad de México, 5-IV-1948, s/p.

un catálogo de melodías populares sustentadas por la orquesta, es rechazada por la compositora para ofrecernos una obra sustentada en una expresión alejada de toda nostalgia.

El *Adagio y Fuga* se interpretó de nuevo en 1963 en la Ciudad de México, en un concierto celebrado en el Palacio de Bellas Artes el 13 de diciembre de 1963, ofrecido de nuevo por la Orquesta Sinfónica Nacional dirigida por el mexicano Abel Eisenberg, con Maurice Eisenberg como solista. En versión para violonchelo y piano, interpretada por Guillermo Helguera y Manuel Elías, se programó también dentro de un concierto monográfico sobre María Teresa Prieto, celebrado en 1954⁸⁸.

En una nueva versión para piano y viola solista, el *Adagio y fuga* se interpretó de nuevo en el primer concierto de la XXIV Temporada de la Música de Cámara de México, en 1965, en el Salón de Actos del Seminario de Cultura Mexicana, a cargo de Francisco Gil en la viola y Charlotte Martín al piano⁸⁹. Tres años más tarde, esta versión de la obra para viola solista fue interpretada de nuevo en versión orquestal, por la Orquesta Sinfónica de la Universidad de Guanajuato, dirigida por José Rodríguez Frausto (1915-2005), a quien había facilitado la partitura el viola Francisco Gil⁹⁰.



Imagen 5.16. José Rodríguez Frausto al frente de la Orquesta de la Universidad de Guanajuato⁹¹.

⁸⁸ Programa de mano: Concierto monográfico de María Teresa Prieto, Asociación Musical Manuel M. Ponce, VI Temporada y II Serie de Conciertos, 6-VI-1954, Palacio de Bellas Artes. LPMT.

⁸⁹ Programa de mano: Francisco Gil, Viola y Charlotte Martín, Piano. Música de Cámara de México, XXII Año, 1^{er} Concierto, XXIV Temporada, 14-X-1965, Salón de actos del Seminario de Cultura Mexicana. LPMT.

⁹⁰ Programa de mano: Orquesta Sinfónica de la Universidad de Guanajuato, Director: José Rodríguez Frausto, I Temporada de conciertos, IX Programa, Teatro Principal, 20-VI-1968, Guanajuato. LPMT. Frausto es el primer director titular de la orquesta, fundada en 1952, que estuvo al frente durante 34 años.

⁹¹ Archivo Histórico de dicha universidad: <http://www.ugto.mx/archivo-general/buscador?searchword=Orquesta%20de%20la%20Universidad&searchphrase=all?44>

La idea del cambio de solista no disgustó a la compositora, aunque ella, como el mismo Rodríguez Frausto –tal y como sabemos por una carta recogida en el legado de la compositora– reconocen que la obra hubiese “lucido más” si se hubiera interpretado con chelo, pero que, a pesar de todo, al director le ha gustado mucho: “El *adagio* tiene un hondo contenido emotivo y el tratamiento de la fuga es verdaderamente magistral, siendo ésta todavía más notable en una época en que muy pocos compositores escriben fugas correctamente”⁹².

⁹² Carta de José Rodríguez Frausto a María Teresa Prieto, fechada el 3-VII-1968.

6. Intermedio de transición: el cultivo de la modalidad (1949-1953)

“El eco del tiempo, suena lejanamente, en la hora que canta la campana,
de una iglesia olvidada, es el eco de la vida que pasa”
María Teresa Prieto, *Oración de quietud* (1953)

En 1949 el maestro Carlos Chávez abandona la dirección de la OSM, hecho al que ya nos hemos referido, pero esto no le desvincula totalmente del panorama musical mexicano contemporáneo. Su partida sí provocó que tanto la orquesta como la sociedad civil que la había organizado durante los diecinueve años de trabajo de Chávez al frente de la misma se disolvieran y que desde el seno del INBA –institución que Chávez dirige hasta 1952– se impulsara el nacimiento de una nueva orquesta, la Orquesta Sinfónica Nacional de México (OSNM), cuyos primeros dos directores fueron Eduardo Hernández Moncada y José Pablo Moncayo. Chávez continúa así con su ideal de promover la cultura del país a través de la música, y mantiene una asidua colaboración con la OSNM como director invitado hasta 1971¹.

Este cambio no va a perjudicar a María Teresa, como ya hemos podido comprobar al hablar del estreno de las *Tres Canciones* que llevó a cabo en 1949 la Orquesta Sinfónica Nacional, bajo la batuta ya del nuevo director, José Pablo Moncayo. La OSNM seguirá interpretando y estrenando obras de la compositora, aunque se percibe una notable disminución de su presencia en los programas de esta orquesta a partir de la década de los cincuenta. La razón de este cambio de ritmo no está causada por la ausencia de Chávez; de hecho, él siguió interpretando obras de Prieto como director invitado al frente de la orquesta como hicieron otros muchos directores. La compositora, que ya contaba con un prestigio importante, pudo ver sus obras interpretadas por otras orquestas en la Ciudad de México y en otros espacios fuera de la capital, y su música empezó, tímidamente, a aparecer también en España. Además, su carácter se volvió más introspectivo, si cabe, tornando hacia la escritura de obras de pequeño formato con las que estará presente en los conciertos de cámara a partir de mediados de siglo.

¹ Saavedra, Leonora: “Chávez Ramírez, Carlos Antonio de Padua” *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Emilio Casares dir. Vol. 3, Madrid, SGAE, 1999, p. 597.

6.1. Sinfonía de la Danza Prima (1949-1951)



Imagen 6.1. Reunión en casa de Carlos, quizá tras el estreno de la *Sinfonía de la Danza Prima*, con Rodolfo Halffter, Carlos Chávez, María Teresa Prieto, Carlos Prieto, Cécile Jacqué y otros amigos de la familia (1951)³.

En la siguiente composición de Prieto, su *Sinfonía nº 3: Sinfonía de la Danza Prima*, va a contar con el apoyo de Chávez en la dirección de la orquesta en el estreno de la obra. En este caso, como ya comentamos anteriormente, Chávez dirigiría a la OSNM como director invitado y cerraría la temporada de 1951 con la nueva sinfonía de la compositora entre otras obras. En este cuarto y último concierto de la temporada se van a interpretar, junto a la sinfonía de Prieto, *Colorines de Revueltas* (1932), *Trois Poèmes* (1913) para canto y orquesta de Ravel, con Oralia Domínguez como solista, el divertimento *El beso del hada* (1928) de Stravinsky y el *Capricho Español* op. 34 (1887) de Rimsky-Korsakov².

Esta nueva sinfonía, la tercera de su catálogo, compuesta entre 1949 y 1951⁴, es uno de los pilares fundamentales de su obra. Aunque no presenta una técnica diferente a las anteriores sinfonías o rasgos que manifiesten una evolución en su lenguaje, sí revela una concepción escolástica cada vez más racionalista, rasgo que Casares atribuye a la preparación del paso que llevará a cabo la autora, abrazando el dodecafonismo en obras posteriores⁵. En esta obra, además, está muy presente la música tradicional, un nuevo guiño a su tierra natal, el uso del contrapunto y la nostalgia de su infancia. Al igual que sucedía en la *Sinfonía Asturiana*, la compositora traduce una vez más la profunda nostalgia de su patria, recogiendo melodías populares de su infancia que incorpora entre las voces de la orquesta. La obra evoca la melodía de una ancestral danza popular asturiana denominada *Danza Prima*, trabajando durante toda la composición sus motivos de muy diversas maneras, pero sin perder en ningún momento la esencia de la misma.

En primer y tercer movimiento moldea la danza prima, al comienzo con forma de fuga en La menor. Temes considera que “confiar el motivo melódico, en síncopas, a un saxofón alto en Mi bemol”⁶, instrumento que hasta ahora estaba fuera de su paleta tímbrica, manifiesta una clara influencia de Milhaud.

² Anuncio del concierto de la Orquesta Sinfónica Nacional en el Palacio de Bellas Artes en México D. F., *El Universal*, 6-IV-1951, p. 25.

³ Ésta es la única imagen conservada de María Teresa Prieto y Carlos Chávez. Archivo General de la Nación, México. Está también recogida en el libro: Parker, Robert: *Trece panoramas en torno a Carlos Chávez*. Dirección General de Publicaciones del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México D. F., 2009, p. 284.

⁴ En la partitura manuscrita para orquesta, copiada por Pinedal, figura 1951 como año de composición, pero el manuscrito original para piano está fechado en julio de 1949, planteando la posibilidad de que la compositora trabajara en principio sobre el piano, para, posteriormente, orquestar la obra.

⁵ Casare, E.: “La compositora María Teresa Prieto...”, p. 737.

⁶ Temes, José Luis: *María Teresa Prieto. Obra sinfónica completa...* Libro-programa del doble CD del disco..., p. 14. La plantilla orquestal requiere maderas a tres con flautín, corno inglés, clarinete bajo y saxofón alto; la distribución habitual en el viento metal; timbales, pandero, triángulo y tambor; y la cuerda.

I. LA DANZA PRIMA (FUGA)					
FORMA		ARMONÍA	COMPÁS	TEMPO	
Tema A	Exposición	Sujeto	La m / Do M	1-8	<i>Andante</i>
		Respuesta 1		9-14	
		Respuesta 2		15-20	
		Respuesta 3		21-26	
	Contraexposición		27-32		
	Divertimento		33-40		
Tema B		Do M	41-66	<i>Allegro</i>	
Desarrollo	Desarrollo 1		La m	67-82	<i>Adagio</i> e = 70
	Desarrollo 2		Do M	83-95	<i>Allegro</i> q = 95
	Desarrollo 3		Sib	96-108	<i>Andantino</i>
	Desarrollo 4		Fa# m	109-128	<i>Allegro</i>
	Desarrollo 5		Sol	129-163	<i>Allegretto</i>
Tema A	Recapitulación	Sujeto	Re m	164-169	<i>Andante</i>
		Respuesta	La m	169-175	
		Coda	La m	176-183	

Tabla 6.1. Esquema formal del primer movimiento de la *Sinfonía de la Danza Prima*.

En el *Scherzo*, segundo movimiento de la obra, Prieto no utiliza el mismo material melódico, aunque consigue conferirle la esencia asturiana a través de la utilización de la canción *El baile*, empleando para ello la versión armonizada por Eduardo Martínez Torner en su *cancionero*⁷.

II. SCHERZO				
FORMA		ARMONÍA	COMPÁS	TEMPO
A	A	Mi M	1-17	<i>Allegretto</i>
	B	Si M	17-36	
	A	Mi M	36-45	
Trío	C	Sol# m	46-60	<i>Andante</i>
	D	Lab M	60-70	
A'	A	Mi M	71-85	<i>Allegretto</i>
	B	Si M	85-98	
	A	Mi M	98-105	

Tabla 6.2. Esquema formal del segundo movimiento de la *Sinfonía de la Danza Prima*.

⁷ Martínez Torner, E.: *Cancionero musical de la lírica popular asturiana*. Oviedo, Principado de Asturias, Instituto de Estudios Asturianos, 1986.

El tercer movimiento, que recupera el tema de la danza prima sobre el que ya se elaboraba la fuga del inicio de la obra, lo somete ahora a un procedimiento de tema con catorce variaciones, donde aplica modificaciones diversas –como someter la melodía a ritmo de zortzico– que consiguen otorgarle carácter triunfal sin deformar su naturaleza.

III. ALLEGRO		
FORMA	ARMONÍA	COMPÁS
Tema	La m	1-16
Variación 1	La m	17-40
Variación 2	Fa m	40-50
Variación 3	Mi m	51-65
Variación 4	Sib m	65-77
Variación 5	Sol m	78-81
Variación 6	Do m	82-102
Variación 7	Do# m	103-112
Variación 8	Si m	112-119
Variación 9	Si m	120-127
Variación 10	Do# m	128-140
Variación 11	Mib m	141-153
Variación 12	Sol m	153-176
Variación 13	Mi m	177-192
Variación 14	Mi M-La m	192-236

Tabla 6.3. Esquema formal del tercer movimiento de la *Sinfonía de la Danza Prima*.

No se conserva el programa de mano del estreno de esta sinfonía que tuvo lugar el 6 de abril de 1951, repitiéndose el día 8, pero sí hemos conservado numerosas críticas, subrayando algunas de ellas la mala calidad interpretativa de la orquesta, por la falta de estudio del director, impidiendo al público poder disfrutar la sinfonía en todo su valor:

A última hora y por motivos adulatorios que saltan a la vista⁸, se añadió el programa anunciado la *Sinfonía La Danza Prima* de los compositores [sic] María Teresa Prieto. El caso de esta artista es notable, puesto que, paso a paso, ha ido ascendiendo en el dominio de su arte, hasta llegar a escribir con soltura para orquesta, puesto que tiene en su haber cuatro sinfonías. No haríamos justicia a María Teresa Prieto emitiendo un juicio sobre su obra sin más base que la lectura a primera vista que escuchamos el viernes. No se puede dirigir una obra con tal desconocimiento de su forma y de su contenido. Nosotros sabíamos que las fugas son composiciones basadas en varias voces reales. ¿Dónde estaban esas voces en el *Andante* de la *Sinfonía* que posiblemente sea de lo mejor de la obra? En aquella llanura gris, sin acentos, sin color, sin descanso, se perdieron irremisiblemente *La Danza Prima* y las demás sugerencias populares de la obra. Ojalá que esta *Sinfonía* cayera alguna vez en manos de un director que siquiera se tomara el trabajo de estudiarla⁹.

⁸ Se alude aquí abiertamente al añadido de esta obra por "motivos adulatorios", quizá a su hermano Carlos, patrón y mecenas de la orquesta.

⁹ S. H.: "Los viernes de la Sinfónica", *El Redondel*, Ciudad de México, 8-IV-1951, s/p.

Debemos recordar que la autora había finalizado la obra con poco margen de tiempo. Según Arturo Mori en el diario *Ultimas Noticias*, el 12 de marzo de 1951, la autora le había comentado en el Palacio de Bellas Artes que su nueva sinfonía se daría a conocer en agosto¹⁰. Es evidente, por tanto, que a mediados de marzo no tenía la obra finalizada y que, para principios de abril, fecha del estreno, tuvo que terminar la sinfonía con el tiempo muy justo para el estudio de la orquesta. Chávez incorporó la obra a última hora en el programa, quizá “por motivos adulatorios”, como afirma S. H., hacia Carlos Prieto, pensando, incluso, en que la obra de una compositora conocida pudiera actuar como reclamo para combatir los aforos medio llenos que sufría la OSNM en esta temporada¹¹. *Junius*, desde el *Excelsior*, reitera la falta de ensayos y valora los temas con el “sabor folklórico de Asturias, desarrollados e instrumentados muy clara y pintorescamente, con buen sentido de la construcción sinfónica”¹², pero también señala lo perjudicada que salió la obra debido a que los músicos no se habían “identificado a fondo con ella”; de otro modo, “hubiesen hecho valer debidamente sus cualidades”¹³.

A diferencia de lo que leemos en estos comentarios, Manlio S. Fuentes no considera que la obra se hubiera interpretado mal. Por el contrario, afirma que “la orquesta la hizo con esmero y el maestro Chávez se agiganta en la dirección. Los aplausos tienen resonancia de apoteosis”¹⁴.

La recepción fue bastante positiva en términos generales, destacándose, sobre todo, su manejo técnico de la fuga y la instrumentación.

María Teresa Prieto ha pensado mucho en Bach al componer su cuarta sinfonía; sólo que, en ella, la alegría de la tierra asturiana abre, de vez en cuando las ventanas del coro, como diciendo: “¡A vivir ahora, que ya se ha cumplido con Dios!” Así, sobre el ritmo de las fugas que trata admirablemente María Teresa Prieto, vibra el amor de la galanía y la buena suerte del trébol de cuatro hojas, la condecoración campesina que vale por el triunfo de una gran batalla¹⁵.

Igualmente, Teófilo González alude a la fuga como un dechado de virtudes a nivel técnico, insistiendo en la capacidad de sencillez y expresión de la compositora ante tanto artificio técnico, lugar donde reside todo el mérito de su manejo contrapuntístico:

En el segundo tiempo, sin los artificios severos de una fuga, parece evidente que María Teresa hizo una regla, con todas las características de una Fuga. Pero lo asombroso y lo natural y artísticamente que consiguió dentro del propio artificio la notable compositora asturiana y ovetense, fue que, empleando los procedimientos armónicos más perfectos y severos, hizo que se oyera la difícil facilidad que tiene la música asturiana de expresión, que con sus bellos cantos sale un clasicismo propio y natural, y en lo que María Teresa (indiscutiblemente) es una gran maestra de la composición asturiana¹⁶.

Mientras Gerónimo Baqueiro Foster resalta la técnica de su orquestación, González tornará su escrito en exaltación –quizá excesiva– de la técnica motívica, su control y realización, llegando a

¹⁰ Mori Arturo, “Escenario y Platea”, *Ultimas Noticias*. Ciudad de México, 12-III-1951, s/p.

¹¹ S. H.: “Los viernes de la Sinfónica”...

¹² *Junius*: “Programa de la Sinfónica”, *Excelsior*. Ciudad de México, 13-IV-1951, s/p.

¹³ *Ibid.*

¹⁴ Fuentes, Manlio S.: “Sinfónica Nacional”, Revista *Impacto*, n° 91. Ciudad de México, 21-IV-1951, s/p.

¹⁵ Mori, Arturo: “Escenario y Platea, La Danza Prima”, *El Excelsior*, Ciudad de México, 10-IV-1951, s/p.

¹⁶ González Suárez, Teófilo: “Clamoroso éxito de María Teresa Prieto”, *Diario Español*, Ciudad de México, 12-IV-1951, s/p.

decir que la *Sinfonía* presenta “una pasmosa unidad de motivos, pero con mayores modalidades aún, dentro de ello, que las veintiocho variaciones del unitario *Bolero* de Ravel”¹⁷.

Lo que más subrayan los críticos es el origen del tema principal de la composición, *La Danza Prima*, excusa que les sirve para elogiar el supuesto carácter nacionalista de la pieza. Arturo Mori afirma: “La ‘*Danza Prima*’ es un tema; un solo tema mañanero y religioso, con impresionantes efectos corales y de danza”, intentando buscar referencias *quasi* programáticas dentro de la pieza:

No hacen falta eruditos para comprender que esa *Danza Prima* de María Teresa Prieto va del templo a la plaza o del campo a la ermita, con las primeras manifestaciones líricas del alba. Todo es, en la *Sinfonía*, misa primera, bienvenida al amanecer, romería de espíritus recién desvelados¹⁸.

Baqueiro Foster también hace alusión a este hecho, pero de una forma menos ideológica: “La *Sinfonía de ‘La Danza Prima’* toma su nombre de una antigua danza asturiana, aprovechada como tema por la compositora”¹⁹. Sin embargo, vemos en Teófilo González una referencia directa al padre del nacionalismo español, Felipe Pedrell (1841-1922), para encasillar a la compositora –de forma directa o indirecta– dentro del movimiento nacionalista: “La *Sinfonía de la ‘Danza Prima’* es una obra que ha convertido el folklore asturiano en «Música Celestial» (Una de las mejores definiciones del *Diccionario Técnico de la Música*, de D. Felipe Pedrell)”²⁰.

A pesar de que Chávez ya no era director de la OSNM, seguía teniendo fuerte presencia en la elaboración de la programación de la orquesta, como director del Instituto Nacional de Bellas Artes. Esta programación se discutía entre el patronato de la orquesta y la dirección del INBA, tal como revela una nota que Armando Echevarría, asistente de Chávez y archivero de la OSN en los años en que éste fue su director, envió al maestro, que nos permite confirmar la influencia que tenía el hermano de la compositora, Carlos Prieto, en la programación de la orquesta como miembro activo del patronato de la misma.

Lunes 8 [octubre, 1951]

Carlos Chávez:

Entrevista hoy con C[arlos] Prieto.

Carlos Prieto se va..., se va a Europa con toda la familia; y es en este mes, finalizando; regresa a mediados de febrero. Que siente no estar para la organización de la Temporada. Vio los programas. Tachó el renglón de M[aría] T[eresa] P[rieto]. Dice que está en Italia y que regresará a mediados del año 52. Dijo que estaba bien así, nada más²¹.

Carlos revisaba la programación con el fin de darle el “visto bueno” a la misma, según se deduce del texto de la nota. En este año de 1951 no se interpretará ninguna obra de María Teresa debido a su estancia en Europa, circunstancia nada habitual, ya que desde que se instala en México en 1936, cruza el Atlántico en contadas ocasiones.

¹⁷ *Ibid.*

¹⁸ Mori: “Escenario y Platea, La Danza Prima”, *El Excelsior*, Ciudad de México, 10-IV-1951, s/p.

¹⁹ Baqueiro Foster, Gerónimo: “La *Sinfonía de la Danza Prima* de María Teresa Prieto y la OSN”, *El Nacional*, Ciudad de México, 10-IV-1951, p. 3.

²⁰ González Suárez, Teófilo: “Clamoroso éxito de María Teresa Prieto”, *Diario Español*, Ciudad de México, 12-IV-1951, s/p.

²¹ Gloria Carmona (comp.): *Epistolario selecto de Carlos Chávez*, Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, 1989, p. 608.

María Teresa partió antes que el resto de la familia; no sería descabellado pensar que lo hizo para poder asistir al estreno de *The Rake's Progress* de Stravinsky, que tuvo lugar en el contexto de la Bienal de Venecia, en el Teatro de la Fenice, el martes 11 de septiembre de 1951. Carlos, su esposa e hijos, que partieron después del 8 de octubre, visitaron Jerusalén y varios países del sur de Europa para encontrarse posteriormente con María Teresa en Roma –Imagen 6.2–.

Después de haber estado todos juntos en Roma, su familia se dirige a Asturias y ella continúa su periplo italiano, dirigiéndose de nuevo sola a Venecia, tal y como le explica a Adolfo Salazar en la postal que le envía desde la capital italiana. En ella le cuenta cómo se está realizando el viaje, además de felicitarle con ocasión de la Navidad.



Imagen 6.2. Carlos y María Teresa Prieto, con Carlitos Prieto Jacqué, San Pedro del Vaticano, 1951²².

Roma, 19 de diciembre de 1951

Muy querido amigo:

¡Lo que nos hemos reído todos con su carta! Y lo de Mari lo envié a España. Lo pasé muy bien cuando ellos estaban aquí (Carlos). El sábado 22 me voy a Venecia, ya le escribiré una cartita; ahora es que quiero deseársela una buena Navidad y enviarle el autógrafo de Wagner²³ y el mío ¿capito?

Vi al padre [Higinio] Anglés²⁴ y se ve que le estima a usted muchísimo.

Hasta pronto.

María Teresa Prieto²⁵

Resulta extraño que no acompañase a su hermano a España, porque el 30 de diciembre de ese año 1951 se interpreta por primera vez una obra suya en su ciudad natal, concierto al que ella no asiste. De hecho, recibe algunos telegramas de felicitación en un convento cercano a Venecia, perteneciente a las Hermanas del Sagrado Corazón, lo que nos induce a pensar que quizá la compositora pudiera haberse alojado en dicho monasterio durante los meses que pasó en la ciudad de la Laguna.

La *Sinfonía Asturiana* se programó en Oviedo en el concierto benéfico de la Campaña de Navidad de la Orquesta Sinfónica de Asturias, dirigida por el amigo de María Teresa, Ángel Muñoz Toca (1903-1964). Ocho años más joven que ella, Muñoz Toca inició sus estudios de violín en Oviedo, trasladándose posteriormente al Conservatorio de Madrid; la amistad de ambos podría haberse ini-

²² Fuente: Casares, E.: "Prieto Fernández de la Llana, Carlos" *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Emilio Casares (dir.), Vol. 8, Madrid, SGAE, 2001, p. 943.

²³ La tarjeta postal que la compositora envía desde Europa a Salazar reproduce una firma estampada en 1880 por Richard Wagner: "Ricordo di Richard Wagner".

²⁴ En ese momento, Anglés era director del Pontificio Instituto de Música Sacra de Roma, institución cuya dirección ejerció entre 1947 y 1969.

²⁵ Carredano, Consuelo (Ed.): *Adolfo Salazar, Epistolario 1912 – 1958*. Madrid, Fundación Scherzo, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música, 2008, p. 803.



Imagen 6.3. Ángel Muñiz Toca, dirigiendo la Orquesta Sinfónica de Asturias.

oiremos una forma de expresar nuestro *melos*, nuestros ritmos [...] nuestra entraña musical, capaz de universalizarse y universalizarnos²⁶.

La crítica de *La Nueva España* subraya las mismas ideas: la adecuada utilización de música popular conocida para el público y el buen hacer compositivo de la autora.

Aun cuando los temas utilizados nos sean familiares, no es esta obra de las que pueden asimilarse con pocas audiciones. La elaboración, el desarrollo de las ideas musicales que van surgiendo, no tienen nada de ligero ni superficial; todo es concreto, trabajado concienzudamente y, a pesar de ser obra contemporánea, no hay en ella grandes audacias ni se trata de asustar al oyente, en lugar de provocar su admiración. No cabe duda de los grandes conocimientos de la compositora y de lo bien que se han aprovechado los consejos y enseñanzas de los maestros modernos. De los anteriores también ha sacado provecho, como lo prueba el segundo tiempo, a nuestro entender el más personal de los tres; en todos ellos se reconoce una manera de proceder que tuvo su más lejano precedente en algunos románticos, en el mismo Franck y en los contemporáneos que iniciaron la vuelta al pasado²⁷.

En el diario *Región*, Mercedes Barón de Arnaiz destaca “los temas astures, finamente entrelazados en un conjunto armónico cuyos atrevimientos no llegan [...] a traspasar los límites prudentiales, utilizando con gran acierto los timbres de la orquesta, y dando a sus momentos cromáticos

ciado en Oviedo, manteniéndose los años en que ambos viven en Madrid. A partir de los años treinta, Muñiz Toca regresa a Oviedo siendo primero concertino de la Orquesta de Asturias, para convertirse posteriormente en su director, rigiendo también el Conservatorio. La dedicatoria que figura en el manuscrito de la sinfonía, en la que la compositora le llama cariñosamente “Angelín” denota la amistad y confianza que reinaba entre ambos. El programa del concierto en el que se interpretó la *Sinfonía Asturiana* en la segunda parte, estaba integrado, además, por *Las cuatro estaciones* de Vivaldi en la primera parte, con Jesús Corvino como solista.

La obra tuvo una buena acogida, destacando público y crítica el acertado uso de la música tradicional y la calidad de la obra, ideas que figuraban también en el programa de mano del concierto:

Esta obra de gran aliento estético-técnico, profunda y compleja construcción sinfónica preñada del más hondo sentimiento regional, la oiréis por primera vez [...];

²⁶ Programa de mano: Orquesta Sinfónica de Asturias, Director: Ángel Muñiz Toca, Solista: Jesús Corvino, Concierto Pro-Campaña de Navidad CLXII, 30-XII-1951, Teatro Campoamor, Oviedo. LPMT.

²⁷ “Un buen concierto de la Sinfónica de Asturias”, *La Nueva España*, Oviedo, 2-I-1952, s/p.

grandiosidad y valentía”²⁸. En cambio, el diario gijonés *El Comercio*, considera que la autora “estuvo más atenta a la forma de decir que a lo que por sí misma decía”, de modo que la sinfonía, como partitura, le causa al crítico excelente impresión, pero, en cambio, la representación de las tierras asturianas en su música resultó, en su opinión, “falta de auténtico carácter”²⁹. Quizá la razón es que la obra no sólo recupera la memoria sonora de Asturias, sino la de los recuerdos de infancia de la compositora, citando, como ya hemos comentado, las canciones *Quisiera ser tan alta como la luna* o *La barca marinera*, entre otras, ejemplos de la música popular española.

María Teresa regresa a México a finales de 1952, volviendo entonces de nuevo a su instrumento original, el piano, a través del cultivo de la pequeña forma pianística, en las *12 Miniaturas para violín y piano*. Esta obra retrata de forma perfecta la poética compositiva de Prieto, combinando la escritura tonal y modal, con los procedimientos de variación más escolásticos. La autora elige una canción popular alemana y, sobre ella, realiza doce variaciones, seis tonales y seis modales (dórico-hipodórico, frigio-hipofrigio, lidio-hipolidio, mixolidio-hipomixolidio, eolio-hipoeolio, jónico-hipojónico), sobre las que fantasea armónica y rítmicamente, respetando siempre la estructura de 12 compases del tema de partida.

TEMPO: ANDANTE EXPRESSIVO			
FORMA		ARMONÍA	COMPÁS
I	A	Fa M	1-4
	B	Re m	5-8
	A	Fa M	9-12
II	A	Fa M	1-4
	B	Re m	5-8
	A	Fa M	9-12
III	A	Fa M	1-4
		Sib M	
	B	Do M	5-8
		Fa M	
	A	Fa M	9-12
		Sib M	
IV	A	Fa M	1-4
		Re m	
		Do M	
	B	Fa M	5-8
		Re m	
		Do M	
		Do M	
	A	Fa M	9-12
		Re m	
		Do M	

V	A	Fa M	1-4
	B	Re m	5-8
	A	Fa M	9-12
VI	A	Fa M	1-4
	B	Re M	5-8
	A	Fa M	9-12
VII y VIII [unidas]	A	Re dórico	1-8
	Puente		8-9
	B	La eólico	10-15
	Coda	Re dórico	16-19
IX	A	Mi frigio	s/c
	B	La frigio	
	A	Mi frigio	
X	A	Fa lidio	1-4
	B	Do dórico	5-8
	A	Fa lidio	9-12
XI	A	Sol mixolidio	1-4
	B	Re dórico	5-8
	A	Sol mixolidio	9-12
XII	A	La eolio	1-4
	B	Re eolio	5-8
	A	La eolio	9-12

Tabla 6.4. Esquema formal de las 12 miniaturas para violín y piano (1952).

²⁸ Mercedes Barón de Arnaiz: "Jesús Corvino y la Orquesta Sinfónica de Asturias", *Región*, Oviedo, 1-1-1952, s/p.

²⁹ "Se presentó con gran éxito la *Sinfonía Asturiana* de María Teresa Prieto", *El Comercio*, Gijón, 16-1-1952, s/p.

Esta obra fue estrenada por el violinista Luis Antonio Martínez y el pianista Salvador Ochoa en 1954, dentro del concierto monográfico dedicado a la compositora por la Asociación Musical Manuel M. Ponce en el Palacio de Bellas.

6.2. Canciones Modales (1952-1957)

En 1952 María Teresa comienza de nuevo a escribir canciones para voz y piano, iniciando la colección que acabará recibiendo el nombre de *Canciones Modales*. La escritura modal es, al igual que sucede con las *Doce miniaturas* (1952), el lenguaje escogido por Prieto para las seis canciones que lo integran: *Si ves el ciervo herido* (Modo Dórico); *Sonatina* (Modo Frigio); *De Extremadura a León* (Modo Lidio); *Esta verde hierba* (Modo Mixolidio); *Cristo en la tarde* (Modo Eólico) y *¿Quién dijo acaso?* (Modo Jónico).

Esta nueva colección podría haber sido compuesta entre 1952 y 1957, pero el hecho de que no se conserven los manuscritos de todas las canciones nos impide saber las fechas concretas de la escritura de alguna de ellas. Deducimos este periodo guiados por el año de estreno de las tres primeras canciones, 1952, y por la fecha del estreno de la colección completa, arreglada para voz y pequeña orquesta, en Oviedo en 1957³⁰, para datar la creación del ciclo. Y es que Prieto lleva a cabo la orquestación de las seis piezas que forman el ciclo para su estreno en su tierra natal bajo la dirección de Ángel Muñiz Toca. El ciclo en versión de canto y piano fue editado en 1963, años después de su composición, por Ediciones Mexicanas de Música.

La elección de los textos confirma las predilecciones poéticas manifiestas en los dos ciclos anteriores, ya que utiliza poemas de escritores próximos a ella, de escritores de su generación vital, la Generación del 27, y un texto propio. Pero en este ciclo, la compositora escoge, además, dos textos de una escritora del México colonial, Sor Juana Inés de la Cruz (1651-1695).

	TÍTULO	MODO	AUTOR DEL POETA	DEDICATARIO	FECHA
1	[Lira] <i>Si ves el ciervo herido</i>	Re Dórico	Sor Juana Inés de la Cruz	Irma González Morales ³¹	1952
2	<i>Sonatina, Rosa que al prado encarnada</i>	Mi frigio			1952
3	<i>De Extremadura a León</i>	Fa lidio	Alejandro Casona	Rodolfo Halffter	1954
4	<i>Esta verde hierba</i>	Sol mixolid.	María Teresa Prieto	M ^a Aurora Ayala Salinas	
5	<i>Cristo en la tarde</i>	La eólico	Carlos Bousoño	Carlos Bousoño	[1957]
6	<i>¿Quién dijo acaso?</i>	Do jónico	Vicente Aleixandre	Vicente Aleixandre	

Tabla 6.5. Canciones Modales.

³⁰ Las *Canciones modales* (voz y pequeña orquesta) fueron estrenadas en 1957 en Oviedo, por la Orquesta de Sinfónica de Asturias, bajo la dirección de Ángel Muñiz Toca, en interpretación de la soprano Celia Álvarez Blanco.

³¹ Esta soprano mexicana había estrenado en 1947 junto al maestro Chávez la *Oda Celeste*, para voz incidental y orquesta.

6.2.1. Si ves el ciervo herido y Sonatina

Las dos primeras canciones de esta nueva colección conforman una unidad, escritas ambas sobre textos de la religiosa hispano-mexicana del Siglo de Oro, Sor Juana Inés de la Cruz, y fueron compuestas para celebrar el tricentenario del nacimiento de la escritora en 1952. Ambas se estrenaron en el Palacio de Bellas Artes, en un concierto celebrado el 15 de octubre de 1952, dentro del VI programa de Música de Cámara de México, como conmemoración del tercer centenario del nacimiento de Sor Juana, interpretadas por la mezzosoprano Oralia Domínguez y el pianista Salvador Ochoa.

Están ambas relacionadas también por su textura y tratamiento pianístico, con los *Dos Sonetos*, Op. 15, de Rodolfo Halffter –nº 1 *Miró Celia una rosa* (1940) y nº 2, *Feliciano me adora* (1946)–, escritos ambos sobre poemas de sor Juana Inés de la Cruz, y dedicados también a la cantante Oralia Domínguez. María Teresa podría haberse inspirado en ellos, ya que fueron editadas en 1949, antes de que la compositora escribiera sus dos primeras canciones modales³².

Sin duda, la figura de esta monja poeta cautiva la imaginación de la compositora, al existir entre ambas mujeres cierta comunión espiritual: María Teresa vive recluida en su torre de marfil, para dedicar toda su vida a la composición, al igual que la escritora del siglo XVII, que ingresa en la Orden de San Jerónimo porque prefiere el convento al matrimonio para poder seguir gozando de sus pasiones intelectuales. La celda de Sor Juana se convirtió en punto de reunión de poetas e intelectuales como Carlos de Sigüenza y Góngora (1645-1700). En ella reunió una nutrida biblioteca, escribió una extensa producción literaria en la que se aprecia la influencia de Sigüenza y Góngora, y de Pedro Calderón de la Barca (1600-1681), compuso piezas musicales, e incluso se llevaron a cabo experimentos científicos. La poesía del Barroco alcanzó con ella su momento culminante, y al mismo tiempo introdujo elementos analíticos y reflexivos que anticipaban ya a los poetas de la Ilustración³³. En la poesía de sor Juana hay numerosas y elocuentes composiciones profanas (redondillas, endechas, liras y sonetos), entre las que destacan las de tema amoroso.

El texto que la autora ha escogido para esta primera canción, *Si ves el ciervo herido* –también titulada *Lira en modo dórico* en su estreno– está integrado por las estrofas quinta y séptima del poema *Sentimientos de ausente*. Están escritas en forma de lira, combinando versos heptasílabos y endecasílabos que riman los cuatro primeros alternadamente y los dos últimos entre sí [ababcc].

³² Véase el *Catálogo de Ediciones mexicanas de Música* realizado por Consuelo Carredano en 1994, CENIDIM, México D.F., p. 134.

³³ Estas notas biográficas se han extraído de: De la Cruz, Sor Juana Inés: *Lírica*. Barcelona, Grupo Zeta, 1988; y De la Cruz: *Obras Selectas*. Barcelona, Noguer, 1976.

SIVESALCERVOHERIDO MODERATO. MODO REDÓRICO			ESTROFAS DEL POEMA EMPLEADAS
FORMA		COMPASES	
Introducción [piano solo]		1-3	Si ves el ciervo herido que baja por el monte, acelerado, buscando dolorido alivio del [al] mal en un arroyo helado, y sediento al cristal se precipita, no en el alivio, en el dolor me imita.
Tema A	A1	4-9	
	A2	10-15	
Puente [piano solo]		16-20	Si ves el cielo claro, tal es la sencillez del alma mía; y si, de luz avaro, de tinieblas emboza el claro día, es con su oscuridad y su inclemencia, imagen de mi vida en esta ausencia.
Tema B	B1	21-23	
	B2 ³⁴	24-38	
Coda [piano solo]		39-41	

Tabla 6.6. Si ves el ciervo herido, Canciones Modales.

La estructura de la pieza es sencilla, con dos secciones –A y B– que coinciden con cada una de las estrofas puestas en música. Destaca el trabajo contrapuntístico sobre algunos motivos que otorgan gran unidad a la obra.



Ejemplo 6.1. Si ves el ciervo herido, Canciones Modales [cc. 1-3].

mf *legato* *f*

Si ves el ciervo he-ri - do que ba - ja por el mon-te_a - ce - le - ra - do bus

p

Ejemplo 6.2. Si ves el ciervo herido, Canciones Modales [cc. 3-6].

³⁴ Sólo entre los cc. 24 y 26, la pieza parece situarse en Fa mayor.

*Sonatina, en modo frigio, Rosa que al prado*³⁵ es una canción breve, tan sólo cuarenta y un compases, escrita en el modo de Mi frigio, que emplea una métrica retóricamente vinculada en la historia de la música al ámbito pastoril [6/8], que ya era utilizada con este sentido en una de las *Seis melodías* de María Teresa. La estructura formal es sencilla, con tres temas principales, alternancia entre las secciones con piano solo y las que recurren a la combinación de voz y piano, y la repetición del tema inicial A para concluir de forma circular.

SONATINA ANDANTINO. MODOFRIGIO			
FORMA	MODO	COMPASES	INSTRUMENTOS
Introducción	Mi frigio	1-3	Piano
Tema A	Mi frigio	4-18	Voz y piano / Piano
Tema B	Mi eolio	19-28	Voz y piano / Piano
Tema C	Mi eolio-Re mixolidio	29-36	Voz y piano
Coda + A'	Mi frigio	37-41	Voz y piano

Tabla 6.7. *Sonatina, Canciones Modales.*

El poema alude al concepto de la belleza como don que causa desgracia, defendiendo la idea de saber guardarse: la dama debe guardar la belleza interior, la pureza del alma, porque si es poseída, después será rechazada, como indica el título original del poema: “Muestra a la hermosura el evidente riesgo de despreciada después de poseída”³⁶.

Para la canción, María Teresa escoge las dos primeras estrofas, que responden a la forma métrica original, la espinela, aunque la primera se presenta recortada, de manera idéntica a como la presenta su autora en el poema original. En los versos sexto y décimosexto se repite la misma glosa –“también serás desdichada”– a modo de estribillo interno, ya que aparece de forma regular, cada diez versos.

Rosa que al prado encarnada
ostentas presuntuosa
de grana y carmín bañada,
campa lozana y gustosa;
pero no, que, siendo hermosa,
también serás desdichada.

¿Ves de tu candor que apura
al alba el primer albor?
Pues tanto el riesgo es mayor
cuanto es mayor su hermosura.
No vivas de ella segura
que si consientes, errada,
que te corte mano osada
por gozar beldad y olor,
en perdiéndose el color
también serás desdichada.

³⁵ Programa de mano: Oralia Domínguez, mezzosoprano y Salvador Ochoa, piano. IV Concierto, XI Temporada, IX año, 1952, Música de Cámara de México, Asociación Civil, Ciudad de México, 15-X-1952. LPMT.

³⁶ De la Cruz, Sor Juana Inés: *Lírica*. Barcelona, Grupo Zeta, 1988, p. 421.

El trabajo motivico también es importante en la *Sonatina*, apareciendo algunas de las principales células melódicas ya en la introducción pianística.



Ejemplo 6.3. *Sonatina*, *Canciones Modales* [cc. 1-3].

Un limpio trabajo contrapuntístico sobre la escritura modal, huyendo del españolismo que podría aparecer gracias al modo frigio, le otorgan a la canción un hermoso color neoclásico que evoca ya el mismo título, *Sonatina*.



Ejemplo 6.4. *Sonatina*, *Canciones Modales* [cc. 11-12].

Estas dos canciones fueron bien recibidas en su estreno, como manifiestan las palabras de Arturo Mori, en *Excélsior*:

De nuevo nos encontramos con el fruto de una labor musical continuada y fecunda: la que ofrece a su auditorio, que bien puede llamar suyo, la compositora española María Teresa Prieto, de tarde en tarde, pero siempre con efectos definitivos. Esta vez ha sido el maestro Aurelio Fuentes, en su cuarto concierto de cámara de esta temporada, quien presentó a María Teresa, por cierto, de regreso ésta de un viaje de estudio por Europa, cuyas dos canciones *Lira* y *Sonatina* sobre textos de Sor Juana, vibraron, con superación de técnica y estilo, en la voz privilegiada de Oralia Domínguez. Asturias cedió el paso a la monja poética, aunque conservando el sabor de la tierra y la gracia del origen. El corazón del terruño, al compás del ritmo castellano de Sor Juana, mecido en los valles de México. Dos canciones construidas con sabiduría, pero con todo el sentimiento de que es capaz una compositora, como María Teresa Prieto, maestra de transparencias³⁷.

Esperanza Pulido (1901-1991), desde el diario *Novedades*, relata el 19 de octubre de 1952 la impresión de las dos canciones de María Teresa y las dos de Rodolfo Halffter a las que hemos hecho mención previamente:

³⁷ Mori, Arturo: "María Teresa Prieto", *El Excélsior*, Ciudad de México, noviembre de 1952.

Nuestra gran mezzosoprano Oralia Domínguez (antes se denominaba "contralto", pero estamos de acuerdo en su nueva clasificación), la de la privilegiada voz, fue primero con dos canciones de María Teresa Prieto y otro par de Rodolfo Halffter, sobre poesías de la *Décima Musa*. A *Lira* y *Sonatina* les puso María Teresa Prieto unas melodías modales, con las armonizaciones encuadradas dentro de los modos dórico (Re, Do, Si, La, Sol, Fa, Mi, Re) y frigio (Mi, Re, Do, Si, La, Sol, Fa, Mi), que de acuerdo con las nomenclaturas griegas resultan justamente invertidos. Estas melodías son de suave e inspirada factura y su evolución armónica les confiere el ambiente deseado. Desgraciadamente, no pudimos encontrar las dos poesías puestas en música por la señorita Prieto, en el "Índice de Primeros Versos" de las *Obras Completas* de Sor Juana, publicadas por el Fondo de Cultura. Aunque a Oralia se le entendió palabra por palabra, ya que su dicción es ahora excelente, deseábamos leer los versos, por no recordarlos bien y hemos de preguntarle al doctor Alfonso Méndez Plancarte la razón de haber omitido estos dos sonetos (o tales nos parecieron). *Rosa que al prado* y *Si ves el ciervo herido* fueron bellamente interpretadas por Oralia, quien punto seguido dijo con el "dejo" requerido las dos canciones de Rodolfo Halffter: "música de zarzuela", le oímos comentar al propio compositor en la sala, pero para el resto del mundo, música de singular gracia, especialmente *Feliciano me adora*³⁸.

El mismo año de 1952, fecha de composición y estreno de estas dos primeras melodías modales, la compositora llevó a cabo un arreglo de la primera obra para coro mixto, en concreto, según la define la propia autora en su manuscrito, a cinco voces –coro mixto con un *divisi* en las contraltos– en modo dórico. Dos años después, en 1954, hace lo mismo con la segunda en modo frigio. Estas piezas corales no han sido estrenadas y sólo se conserva en versión manuscrita en el archivo de la compositora.

Andantino

Ejemplo 6.5. *Rosa que al prado encarnado*, canción para cinco voces en modo frigio [cc.1-6]³⁹.

³⁸ Pulido, Esperanza, "Música en México" Trío de Bellas Artes, Música de cámara de México. *Novedades*, Ciudad de México, 19-X-1952.

³⁹ Transcripción de los seis primeros compases de la obra. Manuscrito autógrafo original. LPMT. Como se puede observar, en este arreglo coral, la melodía principal de la obra es presentada en los primeros compases de la voz de tenor en solitario hasta la entrada del *tutti*.

6.2.2. De Extremadura a León

De Extremadura a León está dedicada a Rodolfo Halffter, testimonio de la cercana relación que tenía Prieto con este compositor que será su maestro.

El poema escogido por la compositora para esta tercera melodía pertenece al sexto fragmento del poema *Momentos del paisaje*, del libro *Flor de Leyendas* (1932), una colección de leyendas clásicas y medievales, que llevó a su autor, Alejandro Casona, a obtener el Premio Nacional de Literatura. Brillante poeta y dramaturgo asturiano de la misma generación que María Teresa, Casona se exilió a México –donde estrenó *Prohibido suicidarse en primavera* en 1937⁴⁰ y probablemente recibió ayuda de los Prieto–, instalándose posteriormente en Buenos Aires, y finalmente regresó a España en 1963. Sus valores teatrales y literarios, así como poéticos y humanos, lo convierten en uno de los grandes autores de la escena española e iberoamericana del siglo XX⁴¹.

DE EXTREMADURA A LEÓN ANDANTE, FALIDO			
FORMA	ARMONÍA	CC.	TEXTO DEL POEMA DE CASONA
Introducción	Fa lidio	1-4	[piano solo]
Tema A	Fa lidio	5-18	De Extremadura a León, los setos y los espinos peinan al paso la lana de los rebaños merinos.
Puente	Fa mixolidio	19-22	[piano solo]
Tema B	Fa mixolidio-Fa M-Fa lidio	23-31	Río de blanco vellón: zamarra de los caminos de Extremadura a León.
Coda	Fa lidio	32-36	

Tabla 6.8. De Extremadura a León, Canciones Modales

El texto recuerda la trashumancia, el recorrido que el ganado español realizaba del valle a la montaña dos veces cada año. Este hábito marcaba todo un modo de vida de extraordinaria tradición, sirviendo de garante del desarrollo rural con gran importancia histórica, cultural y social. El recorrido, que nos cuenta Casona en su poema se realiza a finales de abril o mediados de mayo, del sur al norte de la península, huyendo de las sequías que afectaban a los prados más meridionales en los meses estivales.

En esta canción, compuesta en 1954, la compositora sigue las mismas pautas que en la obra anterior, ya que en la introducción instrumental se pueden observar los motivos que articularán la obra, apareciendo en el piano y la voz, que presentan una raigambre popular como corresponde al texto de la obra.

⁴⁰ Fernández Insuela, Antonio: "El primer estreno de Alejandro Casona en el exilio: *Prohibido Suicidarse en Primavera* (Ciudad de México, 1937)". *Anales de la Literatura Española Contemporánea*. Drama Theater, Vol. 40, 2015, pp. 89-105.

⁴¹ Véase: Casona, Alejandro: *Flor de leyendas*. Madrid, EDAF, 1985, pp. 191-193.



Ejemplo 6.6. De Extremadura a León, *Canciones Modales* [cc. 1-3].

De Extremadura a León se estrenó en el Palacio de Bellas Artes, el 6 de mayo de 1954, en la voz del tenor Carlos Puig y el pianista Salvador Ochoa, dentro de un concierto monográfico sobre María Teresa Prieto. Entre las críticas y la prensa que recogen este concierto encontramos una realizada por Daniel Castañeda en *Semana Musical*, que recoge la recepción de esta obra por el público mexicano:

Se nos ofrecieron tres canciones, también en modos auténticos: *Si ves el ciervo herido* –en dórico–, *Sonatina* –en frigio–, y *De Extremadura a León* –en lidio–, las tres en la voz de Carlos Puig y ésta última, de primera presentación; son obras que alcanzaron el aplauso cerrado del público, obligando a la autora a levantarse de su asiento. Para mí, las tres saben entregarnos lo emotivo de sus textos⁴².

6.2.3. Esta verde hierba

La cuarta melodía, titulada *Esta verde hierba*, consta de cuarenta y un compases –los mismos que la segunda canción de esta colección–, en los que la compositora realiza numerosos cambios de métrica: 3/4 y 2/4, adaptándose a la prosodia de un poema escrito por la propia María Teresa, que es un canto al panteísmo del ser humano que sólo en la naturaleza consigue encontrar la calma, adormeciendo los sentidos. Finalmente, esa comunicación con la naturaleza, ese panteísmo romántico, nos conduce también a Dios, *fons et origo* de todas las cosas.

⁴² Castañeda, Daniel. "María Teresa en la Sala Ponce", *Semana Musical*, Claridades, 9-V-1954, s/p.

ESTA VERDEHERBA ANDANTE. SOL MIXOLIDIO		
FORMA	ARMONÍA	CC.
Introducción	Sol mixolidio	1-4
Tema A	A1	Sol mixolidio
	A2	Sol mixolidio
Tema B	B1	Sol mixolidio
	B2	Sol lidio-Mi lidio
Tema C	C1	Mi lidio
	C2	Mi lidio-Sol mixolidio
Coda	Sol mixolidio	37-41

Esta verde hierba;
esa fresca agua;
esta sombra dulce;
esa luna clara;
el sentido duerme;
el dolor aplacan.

Esta brisa tibia;
esa luz tan diáfana
de estrellas que alumbran
en la noche plácida,
el sentido duerme;
la inquietud apagan.

Este prado ameno
de azucenas blancas,
teñidas en púrpura
de luciente llama,
el sentido duerme,
y a Dios vuela el alma.

Tabla 6.9. Esta verde hierba. Canciones Modales

El poema tiene una estructura de tres estrofas de versos hexasílabos, en las que a modo de estribillo interno, se repite el quinto verso—"el sentido duerme"—, como recurrente anáfora, tal y como hemos señalado en negrita y cursiva. Esta estructura en tres estrofas determina las tres secciones principales de la canción [A, B y C], que, además, tiene una introducción y una coda final de cinco compases cada una.

De nuevo el trabajo motivico es determinante de la unidad orgánica de la canción, con células melódicas que aparecen tanto en el piano como en la voz.



Ejemplo 6.7. Esta verde hierba, Canciones Modales [cc. 1-3].



Ejemplo 6.8. *Esta verde hierba*, *Canciones Modales* [cc. 27-29].

Esta canción presenta un tratamiento más libre de la disonancia. El piano utiliza con profusión octavas y quintas, además de notas pedales. Y la melodía suele ir doblada por el piano al unísono o por terceras, lo que le otorga una sonoridad característica de la música de tradición oral.

La pieza fue interpretada dos veces: el 28 de abril de 1956 junto a *Pastoral y Donaire*, dos de las *Seis Melodías*, por el tenor Carlos Puig acompañado al piano por Miguel García Mora, bajo el título de "Concierto de México"; y el 11 de mayo de 1971, en un concierto monográfico sobre la compositora, celebrado en el Instituto Cultural Hispano Mexicano de la Ciudad de México.

En la crítica de Gerónimo Baqueiro Foster al concierto de abril de 1956, para *El Nacional*, se habla de un cambio en el programa de las obras elegidas de Prieto, mencionando, además, el escaso público presente:

Se anunció un repertorio de Manuel M. Ponce, María Teresa Prieto, Carlos Chávez, B. Galindo, S. Moreno y S. Revueltas, que en otra ocasión habría interesado muchísimo, por la calidad de las obras y por la combinación y variedad. Pero la gente, sin que pueda saberse por qué, no acudió. Daba tristeza ver la sala vacía, siendo Puig y García Mora merecedores de un lleno completo, como siempre ha sucedido. Se comprende que hasta hubo intención de suspender el recital, mas quisieron andar presto ellos el mal camino y actuaron como si el mejor público del mundo los estuviera escuchando con sala a reventar. La única modificación, que se le hizo al programa, y esto no fue por la ausencia del público sino por otras razones, consistió en sustituir las *Tres canciones sobre los modos auténticos*, de María Teresa Prieto, por *Esta verde hierba, Pastoral y Donaire*. Un gran recital resultó, el cual solamente gozaron una treintena de gente de buen gusto⁴³.

6.2.4. Cristo en la tarde

La quinta melodía de las *Canciones Modales* está escrita nuevamente sobre un poema de su sobrino Carlos Bousoño, conservando, incluso, el título original del poema, *Cristo en la tarde*, que pertenece al libro *Noche del sentido*, escrito en 1957, que, a su vez, el poeta dedicó a su tía "Cécile de Jacqué de Prieto"⁴⁴.

⁴³ Baqueiro Foster, Gerónimo: "Carlos Puig y García Mora", *El Nacional*, Ciudad de México, 28-IV-1956, p. 36.

⁴⁴ Bousoño, Carlos: *Poesía. Antología: 1945-1993*. Madrid, Espasa Calpe, 1993. Véase también: Cañada, Silverio (Ed.): *Gran Enciclopedia Asturiana*. Gijón, Gran Enciclopedia Asturiana, 1982, Tomo III.

CRISTO EN LA TARDE ANDANTE. LA EÓLICO				
FORMA	ARMONÍA	CC.	POEMA	
Introducción [piano solo]	La eólico	1-2		
Tema A	A1	La eólico	3-10	"Yo soy la luz". Miraba hacia la tarde. Un polvo gris caía te nue, lento. Era la vida un soplo, un dulce engaño; sombra, suspiro, sueño.
	A2	La eólico	11-17	
Tema B	Mi eólico	18-27	Ya su figura por los olivares se iba desvaneciendo en soledad. Ni un pájaro existía. ...La tarde iba cediendo. "Yo soy la luz". Silencio. "Soy...Óidme..." Espacio. Olivo. Cielo.	
Tema A'	A1	Do eólico	28-36	"Yo soy la luz". Su voz era un susurro. El aire, ceniciento. "Yo soy..., yo soy..." La sombra le envolvía. Cayó la noche. Se escucha el viento.
	A2	Do# eólico- Re eólico	37-42	
	A3	La eólico	43-48	
Coda [piano solo]	La eólico	49-52		

Tabla 6.10. Cristo en la tarde, Canciones Modales.

El poema se debate en torno a la duda –ser o soñar, ficción o realidad–, la duda del “yo”, de la identidad, de los sentidos, se duda de Dios y del mundo, pero no con la frialdad de una cuestión lógica, sino viviéndola desgarradamente desde el sentimiento de la angustia. El texto trata de explicar la duda del hombre ante Cristo en la cruz, su duda acerca de si era el Hijo de Dios, ya que, a pesar de su insistencia, –“Yo soy la luz”–, aquellos discípulos en verdad no lo creyeron hasta su Resurrección. Durante todo el poema, el autor juega con versos endecasílabos y heptasílabos con rima libre, y repite como un eco, en una sonora anáfora, las palabras de Cristo: “Yo soy la luz”, a modo de única certeza.

La canción presenta, tras una breve introducción instrumental, dos temas para cada una de las dos primeras estrofas del poema y el retorno del tema A en el compás 28, dividida en tres subsecciones en cada una de las cuales la compositora utiliza las estrofas de dos versos que cierran el poema.

Prieto recurre en esta canción a la idea estrófica estricta, realizando un interesante juego melódico sobre diferentes centros tonales que provocan una sensación de fuerte circularidad, y de nuevo el trabajo motivico es fuertemente cohesionador.



Ejemplo 6.9. Cristo en la tarde, Canciones Modales [cc. 1-2].

mf

Ya su fi - gu - ra por los o - li

mf

Ejemplo 6.10. *Cristo en la tarde*, *Canciones Modales* [cc. 18-19].

Al igual que en el caso del resto de las piezas de este ciclo, Prieto realizó una versión para voz y orquesta de esta canción, que fue estrenada en su ciudad natal en 1957, como concierto de clausura del curso de verano de la Universidad de Oviedo. A diferencia de lo que sucedió con la versión orquestal, la melodía para voz y piano no se llevaría a concierto hasta casi diez años después de su composición, en 1968. La junta directiva del Casino Español de México –años atrás dirigida por Adolfo Prieto, tío de María Teresa–, organizó una Conferencia-concierto en la que el catedrático de la Universidad Nacional Autónoma de México y miembro de la Academia de la Ópera de Bellas Artes, el maestro Enrique Gimeno, disertó sobre la música vocal a lo largo de la historia, bajo el título de “El Teatro Lírico y el Bel Canto”. Durante la conferencia se iban intercalando ejemplos musicales gracias a la colaboración de la soprano María del Carmen Ampudia y el tenor Luis Cicero Cicero. Entre estas intervenciones musicales, el maestro Gimeno intercaló tres obras de la compositora pertenecientes a este ciclo *Si ves el ciervo herido*, *Cristo en la tarde* y *Quién dijo acaso*, interpretadas por Cicero, acompañado al piano por el mismo maestro Gimeno⁴⁵.

6.2.5. ¿Quién dijo acaso...?

La sexta canción modal, *¿Quién dijo acaso...?*, recurre de nuevo a un poema de Aleixandre, de su libro *Sombra de Paraíso* (1944). El poeta trata de reflejar un mundo soñado que desea lo puro y elemental, evocando a través de los recuerdos infantiles, una suerte de alba del universo, definido por el propio poeta como un “recuerdo sin saberlo”⁴⁶. La cuarta sección de este libro, denominada *Los inmortales*, está formada por siete poemas que representan a los cinco elementos. El poema elegido por la compositora está en último lugar, bajo el título de *El mar*, formando parte del elemento del agua junto al primer poema denominado *Lluvia*. La relación del poeta con la autora es cordial, dada la profunda amistad que unía al Premio Nobel con su sobrino Carlos.

⁴⁵ Programa de mano: “El Teatro Lírico y el Bel Canto”, La Junta Directiva del Casino Español de México, A.C., Conferencia-Concierto del Maestro Enrique Gimeno, con la colaboración de María del Carmen Ampudia y el tenor Luis Cicero Cicero, Ciudad de México, 18-VII-1968. LPMT.

⁴⁶ Aleixandre, Vicente: *Sombra de paraíso*, Madrid, Castalia, 1977, pp. 22-23.

¿QUIÉNDIJOACASO? ANDANTINO. DO JÓNICO				
FORMA		ARMONÍA	CC.	
Tema A	Introducción Instrumental	Do jónico	1	¿Quién dijo acaso que la mar suspira, labio de amor hacia las playas, triste? Dejad que envuelta por la luz campe e. ¡Gloria, gloria en la altura, y en la mar, el oro! ¡Ah, soberana luz que envuelve, canta la inmarcesible edad del mar gozante! Allá, reverberando, sin tiempo, el mar existe. ¡Un corazón de dios sin muerte, late!
	A	Do jónico	2-9	
Tema B	B1	Fa jónico	10-15	
	Puente modulante	Fa -Sol jónicos	16-19	
Tema A'		Do -Fa -Sib -Do jónicos	20-31	

Tabla 6.11. ¿Quién dijo acaso?, Canciones Modales.

El poema consta de un único párrafo de nueve versos, en los que los seis primeros y el último son endecasílabos, y los versos siete y ocho son heptasílabos; empleando una rima libre característica del autor.

La obra presenta una sencilla estructura ABA', de nuevo basada en una fuerte cohesión motivica, con un motivo inicial que es imitado por la voz nada más presentarse sobre el piano -Ejemplo 6.11-. Un motivo nuevo, presentado en el c. 6 -Ej. 6.12- sirve de base para la elaboración de la sección B.

The musical score is in 2/4 time and marked 'Andantino' and 'p' (piano). It features a vocal line and piano accompaniment. The vocal line starts with the lyrics '¿Qui-én di-jo a-ca-so que la'. The piano accompaniment consists of a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and a similar pattern in the left hand, with some chords and rests.

Ejemplo 6.11. ¿Quién dijo acaso?, Canciones Modales [cc. 1-2].

trís - te? De - jad que_en - vuel - ta por la luz cam

Ejemplo 6.12. *¿Quién dijo acaso?*, *Canciones Modales* [cc. 5-7].

Se desconoce el año de composición de esta canción, aunque sabemos que se estrenó en 1968, dentro de una conferencia-concierto celebrada en la sala de fiestas del Casino Español de México, el 18 de julio, donde se interpretaron esta melodía y la anterior que hemos comentado.

Como consecuencia de la utilización de la jerarquización modal, la melodía alcanza nuevas formas de expresión y referencias más ligadas a la música popular. Se trata de melodías diatónicas, con giros propios de la música popular que tanto utilizaron Falla y sus discípulos, y que utiliza también Rodolfo Halffter. El acompañamiento del piano es sobrio, manteniéndose siempre al servicio de la voz, doblándola casi por completo y sin grandes alardes de virtuosismo en su escritura. Aparecen frecuentes bordones de quintas paralelas siempre en el bajo, constituyendo el acompañamiento como una sucesión de acordes paralelos, muy visible sobre todo en *Cristo en la tarde*.

Carecemos de noticias sobre el posible estreno del ciclo completo antes de haberse interpretado por separado algunas de las piezas que lo forman. El 11 de mayo de 1971, dentro de un concierto monográfico dedicado a la compositora celebrado en el Instituto Cultural Hispano Mexicano, la soprano Hortensia Cervantes (1941) y el pianista Salvador Ochoa interpretaron la obra completa.

6.3. *Un estreno en su ciudad natal: Oración de quietud (1953)*

El 1953 se estrena en Oviedo el poema sinfónico *Oración de quietud*. Esta obra es, junto a *Excelsitud*, una de las primeras composiciones de María Teresa, según conocemos gracias a la información sobre la compositora que aparece en los primeros programas de concierto de sus obras, pero lamentablemente, hoy carecemos de las partituras de ambas obras. Las dos fueron escritas antes de 1941, ya que son recogidas en las notas biográficas de Prieto en el programa de mano del estreno en 1941 de la *Impresión Sinfónica* – “Ha escrito obras para piano, melodías para canto y piano, y varias obras para orquesta, entre ellas las denominadas *Oración de quietud*, con una soprano como solista; *Excelsitud*, con coros”⁴⁷–.

⁴⁷ Programa de mano: Orquesta Sinfónica de la Universidad Nacional Autónoma, dir: José Rocabrana, Anfiteatro Bolívar, Temporada de Otoño, 25-XI-1941. LPMT.

Excelsitud no se ha interpretado hasta ahora en concierto. Pero, en cambio, el poema sinfónico *Oración de quietud* sí se interpretó en concierto, unos cuantos años después de su posible composición (1941) y en 1971, se incorporó, además, como la cuarta de las piezas para canto y piano del ciclo *Cuatro Canciones*.

La primera audición de *Oración de quietud* tiene lugar en el concierto realizado por la Orquesta Sinfónica de Asturias, bajo la dirección de Ángel Muñoz Toca, el 19 de diciembre de 1953 en Oviedo. El programa, un monográfico de música española – *Canción de vihuela* de Narváez, adaptada por Eduardo Martínez Torner, *Poema en forma de canciones* op. 19 (1917) de Joaquín Turina, *Siete canciones españolas* (1914) de Manuel de Falla, *Oración de quietud* de María Teresa Prieto y *Sinfonía en Re mayor* (1824) de Juan Crisóstomo Arriaga (1806-1826)– contó con la participación de la soprano Celia Álvarez Blanco.

Gracias a esta interpretación, sabemos que *Oración de quietud* está integrada por cinco partes –I. *Andante*, II. *Allegro Risoluto*, III. *Allegretto*, IV. *Larghetto* y V. *Moderato-Allegro-Moderato*⁴⁸– y presenta un texto que fue escrito por la misma compositora⁴⁹.

Tras Oviedo, fue México la ciudad que escuchó de nuevo *Oración de quietud*, el 1 de agosto de 1954, en interpretación de la Orquesta Sinfónica de la Universidad de la UNAM y la voz de Josefina Aguilar (1904-1968) como solista, bajo la batuta del maestro Muñoz Toca como director invitado⁵⁰, sin duda en pago de gratitud por los desvelos mostrados para interpretar la obra de María Teresa.

Y de nuevo es Oviedo, en agosto de 1957, la ciudad que vuelve a escuchar la *Oración de quietud*, interpretada por los mismos músicos que la habían estrenado cuatro años antes. En este mismo programa la soprano asturiana Celia Álvarez Blanco interpretó también las *Canciones Modales* para voz y pequeña orquesta de Prieto⁵¹. Las notas de este concierto explican cuál fue la inspiración de la compositora para escribir el poema sinfónico:

Se trata de unas páginas líricas que denuncian un estado de ánimo frente al espectáculo de la Naturaleza, contemplado por la autora entre suaves y ondulantes montañas, en el centro de las cuales se destaca una ciudad, y en ella un viejo y elevado templo. El lugar real en que se produjo esta efusión es un paisaje mexicano en los alrededores de la ciudad de Taxco, en el estado de Guerrero, lugar por cierto donde nació el poeta del siglo XVIII, don Juan Ruiz de Alarcón [1572-1639]. Es posible, sin embargo, que la compositora, al reflejar la impresión que le producía ese espectáculo, estuviera traduciendo nostalgias y recuerdos de Oviedo, su ciudad natal⁵².

⁴⁸ Programa de mano: Orquesta Sinfónica de Asturias, dir: Ángel Muñoz Toca, Solista: Celia Álvarez Blanco, El Paraninfo de la Universidad, 19-XII-1953, Oviedo. LPMT.

⁴⁹ “El texto, escrito por la compositora misma, encontró su intérprete ideal en Josefina Aguilar”. “Festival Español”, Revista *Tiempo*. México D. F., agosto de 1954, p. 44. El texto completo es recogido en el Programa de mano del Concierto de clausura de los cursos de verano de la Universidad de Oviedo, 15-IX-1957, Paraninfo, Oviedo: Orquesta Sinfónica Provincial, dir: Ángel Muñoz Toca, Solista: Celia Álvarez Blanco. LPMT.

⁵⁰ Programa de mano: Orquesta Sinfónica de la Universidad de México, dir. huésped: Ángel Muñoz Toca, Solista: Josefina Aguilar, XVII Temporada, Festival de Música Española, 1-VIII-1954, Palacio de Bellas Artes, Ciudad de México. LPMT.

⁵¹ Según recuerda Celia Álvarez Blanco, se puso en contacto con ella para que interpretara esta música un tal Andrés, que trabajaba en una oficina de la calle Uria de Oviedo. Al concierto no acudió la compositora, pero sí su hermano Carlos. La soprano no recibió ni una carta ni una postal ni nada de la compositora, hasta que días después, el mismo Andrés le entregó un regalo de la misma por haber llevado a cabo la interpretación: una pulsera de oro, de 35 gr, con una medalla de la Virgen de Guadalupe. Datos conocidos a través de una entrevista realizada a la soprano ovetense por Ramón Sobrino, el 24 de junio de 2013, en Oviedo.

⁵² Programa de mano del Concierto de clausura de los cursos de verano de la U. de Oviedo, 15-IX-1957, Paraninfo, Oviedo. Orquesta Sinfónica Provincial, dir: Ángel Muñoz Toca, Solista: Celia Álvarez Blanco. LPMT.

Sin duda, la “nostalgia y el recuerdo”, como expone el programa, son las verdaderas claves de esta obra, ya que la autora parece ver en la naturaleza y en la arquitectura de Taxco un reflejo de la basílica de Covadonga de Asturias. Cada una de las descripciones que Prieto escribe en su poema sobre la ciudad mexicana se pueden equiparar con el monumento de su tierra natal. Por ello, a través de sus líneas describe no tanto lo que observa –la ciudad de Taxco–, sino su añorado recuerdo.

7. Hacia la madurez compositiva (1954-1958)

“¡Ojalá no tuviera que salir nunca de este ambiente espiritual lleno de poesía y suavidad, otorgado por la gracia divina!”.

María Teresa: *Pirulín*, 1962.

7.1. Suite Sinfónica (1954): *el misterio de la Sinfonía Cantabile desvelado*

En 1954 María Teresa Prieto compone su primera suite sinfónica, la *Sinfonía Cantabile*. A pesar de tener noticia del estreno de la misma bajo la batuta de Erich Kleiber, y de conocer que, en 1982, dentro de la programación del *VIII Festival de Música de Asturias* que dirigía el profesor Emilio Casares, el maestro Enrique García Asensio la había estrenado en Oviedo, no se había podido localizar ninguna copia de la obra. Ante la ausencia de materiales, el maestro Temes plantea, incluso, la posibilidad de que la obra no fuera sino “una selección de cuatro tiempos de obras ya preexistentes [...] agrupadas accidentalmente para aquella sesión concreta”¹, en referencia al estreno ovetense en 1982, llegando, incluso a afirmar que la obra “nunca existió”². Lamentablemente, su grabación de la obra sinfónica de la compositora no ha podido incluirla.

Tras la consulta del legado personal de la compositora que conserva la familia Prieto en Mé-



Imagen 7.1. Primera página de la *Sinfonía Cantabile*³.

¹ Libro-programa del doble CD del disco realizado por José Luis Temes: *María Teresa Prieto. Obra sinfónica completa*. Carlos Prieto, violonchelo; Orquesta Ciudad de Córdoba; José Luis Temes, director. Sello Verso, 2007, pp. 13.

² *Ibidem*, p. 14.

³ Manuscrito original de la *Sinfonía Cantabile* (Suite Sinfónica nº 1), 1954. LPMT.

xico, hemos hallado el manuscrito de la obra, esclareciendo así el misterio. Dificultó mucho su búsqueda el hecho de que, tanto en los programas como en las noticias recogidas en la prensa sobre su estreno figurase denominada como *Suite Sinfónica* y no como *Sinfonía Cantabile*, nombre que le otorga Casares en 1982, respetando la denominación que la propia compositora incluye en el manuscrito de la obra: "*Sinfonía Cantabile* (Suite Sinfónica nº 1)" –véase la imagen 7.1–. Además, la partitura de la obra no estaba ubicada junto a la producción sinfónica, sino que se conservaba entre los manuscritos de los dos primeros cuartetos de Prieto, *Cuarteto nº1 en Fa menor* (1954) y *Cuarteto nº 2 en Sol mayor* (1956).

Carlos Prieto, miembro influyente del patronato de la Orquesta, dirigida entonces por Luis Herrera de la Fuente, se asegura de que Kleiber acuda a México a dirigir a la OSNM en la Temporada de Otoño de 1955, y en el segundo de sus conciertos, el 17 de septiembre, estrene la *Suite Sinfónica*. El director austríaco, que ya había trabajado previamente con la OSNM⁴, aceptó dirigir el estreno, pero impuso la incorporación de un nuevo "corno", instrumento importante en la partitura, como condición ineludible para firmar el contrato, según revela la carta que su esposa Ruth –Goodrich, de soltera– remite a Carlos Prieto en agosto de dicho año de 1955, semanas antes de tomar el avión para México:

Schruns, Austria,
9 agosto del 1955

Queridos amigos:

Encantados de recibir notificaciones tuyas después de tanto tiempo, mucho, y muy conmovidos, les agradecemos sus preparativos para nuestra estancia en la Ciudad de Méjico. 'Papito' tendrá grande placer en presentar la obra de su hermana al público mejicano. Vd. sabe que él tiene que estar convencido del valor de una obra para dedicarse a estudiarla a fondo y ensayarla con una orquesta, será un acontecimiento importante para todos. Hay una sola cosa, todavía no tiene contrato mi marido, él ha exigido como *conditio sine qua non* que haya un primer *corno* de primera categoría. Hasta ahora parece que no hay. Si llega el contrato con la seguridad del primer *corno*, viajaremos el día 29 de agosto con KLM, llegando la noche del día 30. PERO NO HA LLEGADO HASTA HOY.

Recuerdos a Crescencio y su familia. Para Vds. el grande afecto de siempre.
Sinceramente, Ruth y Erich Kleiber (rúbrica)⁵.

Coincidimos con Casares en subrayar que el hecho de que el director austríaco aceptase estrenar la obra de María Teresa era "signo inequívoco de su valor"⁶.

Las notas al programa del estreno recogen unas líneas donde la propia autora comenta su *Suite Sinfónica*:

El primer movimiento está construido en forma de sonata. Comienza con una pequeña introducción, *Adagio*, a cargo del clarinete, la cual conduce al primer tema del *Allegretto*. El segundo tema del mismo movimiento lo inicia el corno inglés en un sentimiento *cantabile*; sigue un nuevo elemento como de danza cam-

⁴ En 1944, por ejemplo, Erich Kleiber dirige el Concierto del sur de Ponce, con Segovia como solista, en el Palacio de Bellas Artes de Ciudad de México. Véase Barrón Corvera, Jorge: "Manuel M. Ponce en Sudamérica (1941)". *Revista Musical Chilena*, vol. 66, nº 218, Santiago de Chile, diciembre de 2012. https://scielo.conicyt.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0716-27902012000200005

⁵ Correspondencia de Ruth Kleiber a la familia Prieto. Carta del 9 de agosto de 1955. LPMT.

⁶ Casares, Emilio: "La compositora María Teresa Prieto...", p. 737.

pesina y se llega al desarrollo del primer tema, que tiene un aire muy alegre y decidido. Unos compases del segundo tema sirven de material para un episodio en estilo fugado. La reexposición de este movimiento termina combinando la introducción con el final del segundo tema. El *Andante* comienza por un solo de corno seguido por otros instrumentos en estilo imitativo. Escrito en forma de variaciones, este movimiento contiene entre ellas algún divertimento y termina con el tema por aumentación en las flautas y a la octava de los violines, mientras los cornos y el clarinete bajo lo llevan por disminución. Las violas a su vez lo hacen con alguna floritura y los bajos en una medida irregular. Después del tercer movimiento, en tiempo de vals, termina la obra con un *Rondó*, que consta de un tema inicial y de varios episodios, entre los que se incluye un pequeño coral que conduce a la brillante coda, con temas del primer tiempo de la obra⁸.

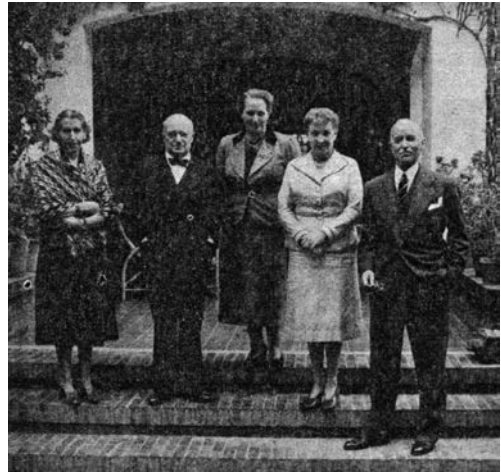


Imagen 7.2. De izquierda a derecha, la compositora, Erich Kleiber, Cécile Jacqué, Ruth G. Kleiber y Carlos Prieto en 1955⁷.

La obra se estrenó, como ya hemos indicado, en un concierto, correspondiente a la Temporada de Otoño, que tuvo lugar el día 17 de septiembre de 1955 en el Palacio de Bellas Artes; como solía ser habitual, el concierto se repitió íntegro al día siguiente. El programa incluía la obertura y final de *El Rapto en el Serrallo*, KV 384 (1782), de Mozart; el estreno de la *Suite Sinfónica* de Prieto; la *Sinfonía concertante para violín, cello, oboe y fagot*, Hob. I/105 (1792) de Haydn, en su primera audición en México y, ya como segunda parte, la *Sinfonía nº 4, en Fa mayor*, op. 36 (1878) de Chai-kovsky.

Son numerosas las críticas publicadas en la prensa mexicana sobre este estreno. *Redondel* demanda crear programas específicos de música contemporánea en la temporada de la OSNM, ya que no considera adecuado que una obra, con “la tinta aun fresca quede comprimida entre dos composiciones clásicas de ambiente tan distinto”⁹.

La *Suite* se ejecutaba por vez primera y en ella, la compositora muestra la misma seriedad y altura de miras que en otras obras anteriores, así como una orquestación más rica en recursos. Muy bien comprendida por Kleiber y ejecutada por la orquesta, la *Suite* agradó mucho al público que aplaudió largamente a la compositora cuya presencia en la sala fue señalada por Kleiber mismo¹⁰.

Esperanza Pulido en el diario *Novedades* coincide en subrayar la recepción positiva de la nueva partitura:

⁷ Fuente de la imagen: Casares: “La compositora María Teresa Prieto...”, p. 738.

⁸ Programa de mano: II Concierto, Temporada de Otoño, II Programa, OSNM. Director invitado: Erich Kleiber, 17 y 18-IX-1955, Palacio de Bellas Artes. LPMT.

⁹ S. H.: “Clamoroso triunfo de Kleiber, hoy”, *Redondel*. Ciudad de México, 18-IX-1955, s/p.

¹⁰ *Ibid.*



Imagen 7.3. Programa del estreno de la *Suite Sinfónica* bajo la dirección de Erich Kleiber.

La señorita Prieto ha ido superándose continuamente en su arte, dada la constancia asiduidad de su trabajo, como complemento indispensable de un talento muy destacado. La *Suite Sinfónica* es –creemos– lo más completo y acabado en la ya considerable producción de la compositora [...] La señorita Prieto ha adquirido ya una notable maestría en el arte de la instrumentación, descontando los méritos de su creación musical¹¹.

Manlio S. Fuentes, en la revista *Impacto*, coincide con Pulido en la alta calidad de la composición, considerando esta obra como una de las cumbres creativas de la autora, con una instrumentación perfecta, en la que la orquesta y el director realizaron con empeño su ejecución¹². No opina lo mismo *Junius*, que desde *El Excelsior* destaca la falta de ensayos para interpretar con el mismo mimo que el resto del programa la partitura de Prieto, que desgrana movimiento a movimiento en su comentario:

María Teresa Prieto, la autora de la *Suite Sinfónica* que completó la primera parte del programa, es una de las raras mujeres que descuellan brillantemente en la composición instrumental. Su obra, después de una introducción netamente cromática,

tiene un tema que nos recordó el de la viejísima canción francesa *Ah! vous dirai-je maman*¹³. En el segundo movimiento utiliza melodías a saltos, al estilo de Shostakovich. Después oímos algunos pasajes que acusan un conocimiento muy amplio del contrapunto, todo ello envuelto en una orquestación sobria y bien equilibrada. El vals fue quizá lo que menos nos complació, pues hubiéramos querido más sencillez e ingenuidad; pero el Rondó final nos gustó muchísimo. La obra, aunque muy bien ejecutada, a nuestro parecer, no se benefició de la misma cuidadosa preparación que el resto del concierto¹⁴.

Salomón Kahan destaca, en la revista *Tiempo*, la gran profundidad de la partitura tanto por la importancia poética de cada uno de los temas como por la maestría de la instrumentación. El crítico habla también de un premio que le habrían otorgado a la compositora por esta *Suite* en el "Concurso Interamericano de Caracas" de 1955, premio cuya concesión, sin embargo, no hemos podido confirmar y del que no ha quedado rastro en el archivo personal de la compositora. Kahan coincide con Esperanza Pulido y Manlio S. Fuentes, sobre la estupenda interpretación de la *Sinfonía Cantabile* a través de "la ejecución límpida y técnicamente irreprochable que ofrecieron Kleiber y su grey"¹⁵.

¹¹ Pulido, Esperanza: "Segundo programa de la Sinfónica Nacional. María Teresa Prieto, compositora" *Novedades*, Ciudad de México, 21-IX-1955, s/p.

¹² Fuentes, M. S.: "Orquesta Sinfónica Nacional", Revista *Impacto*, Ciudad de México, 24-IX-1955, p. 78.

¹³ Como podremos ver en el análisis, la obra presenta similitudes con la canción francesa que *Junius* indica en su crítica del *El Excelsior*.

¹⁴ *Junius*: "Segundo Programa de Kleiber", *El Excelsior*. Ciudad de México, 21-IX-1955, s/p.

¹⁵ Kahan, Salomón: "Una Suite y un Concertante", Revista *Tiempo*. Ciudad de México, 2-IX-1955, s/p.

La obra se estrenó en España el 5 de mayo de 1982, en el Teatro Campoamor de Oviedo, interpretándose de nuevo el 8 de mayo en el Gran Teatro Jovellanos de Gijón, de la mano del maestro Enrique García Asensio y la Orquesta Sinfónica de RTVE, dentro del VIII Festival de Música de Asturias. Se trataba de rendir un modesto “homenaje póstumo a la compositora ovetense” –como indica el programa de mano del concierto– desde su tierra asturiana, unos meses después de su fallecimiento, dentro de dicho festival universitario organizado bajo la dirección de Emilio Casares. Según escribe el profesor Ángel Medina en las notas al programa, se trataba “de empezar a conocer a una compositora asturiana que fue querida por muchos grandes maestros de la música de nuestro siglo”¹⁶ y que, además, era “conocida en los más variados auditorios y admirada humana y musicalmente por todos cuantos la trataron”¹⁷.

Del concierto llevado a cabo en Oviedo se conserva una grabación incompleta realizada por RNE, que no sólo recoge la obra de Prieto sino también el resto de obras que formaban este programa, como fueron: la *Suite Iberia* (1905-1909) de Albéniz, la *Sinfonía sevillana* (1920) de Turina y la *Alborada del gracioso* (1918) de Ravel.

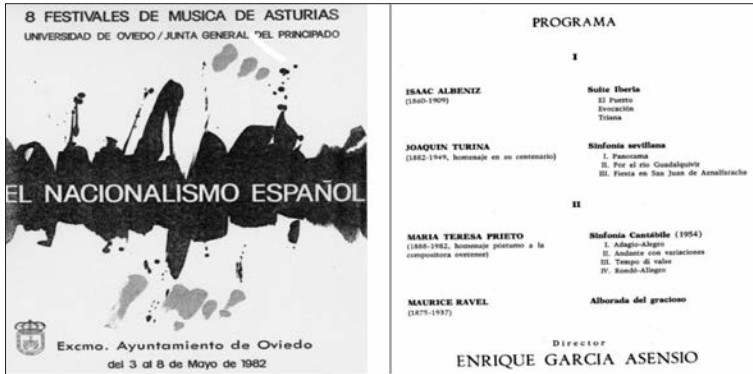


Imagen 7.4. Programa del VIII Festival de Música de Asturias (1982), con el estreno de la *Sinfonía Cantábrica*¹⁸.

La información del concierto no sólo apareció en los diarios regionales sino también en la prensa nacional, como el diario ABC, donde Antonio Fernández-Cid escribe desde Oviedo, tras el concierto interpretado en un Teatro Campoamor lleno:

En el año de su muerte, a los noventa y cuatro años de edad, la *Sinfonía cantábrica* de María Teresa Prieto, muy calificada compositora asturiana, con residencia permanente en México, fue recibida por sus paisanos con voluntad de recuerdo y homenaje. La obra responde al título y acredita bien la formación de su auto-

¹⁶ Medina, Ángel: Notas al programa. Concierto de la Orquesta Sinfónica de RTVE, Director: Enrique García Asensio, VIII Festival de Música Asturiana, “El nacionalismo español”. 3 y 8-V-1982, T. Campoamor de Oviedo y Gran T. Jovellanos de Gijón, p. 41.

¹⁷ *Ibid.*

¹⁸ Programa de mano: VIII Festival de Música Asturiana, “El nacionalismo español”, 5 y 8-V-1982.

ra. La integran cuatro tiempos breves –el tercero casi una pincelada simple; el segundo, el de más enjundia– y en ellos mana la inspiración sincera, la cuidada escritura en la que, sin que pueda considerarse dentro de un clima popular, no faltan ecos y referencias, sobre todo en el arranque, de una ligereza que no anuncia momentos sucesivos más profundos, como los de signo fugado en el *Andante con variaciones*, cuyo motivo presenta el trompa. En conjunto, ratificar la condición de músico español, que no abjuró nunca, por la distancia de su origen. La partitura mostrada en lo alto por García Asensio, cuidadoso traductor, desató generales aplausos¹⁹.

En ningún momento se puede escuchar en esta suite una melodía popular o un ritmo tradicional, pero, al igual que Fernández-Cid, Casares también considera que, aunque esta obra “se mantiene por sus propios valores, sin recurrir a influencias del folk o a imágenes reales o literarias”²⁰, se aprecian en ella elementos que dejan entrever una esencia popular, concretamente, en el tema del corno del segundo movimiento.

Desde *La Nueva España, Florestán* –seudónimo de Juan Estrada– elogia la composición de Prieto y la buena dirección del maestro García Asensio, hablando también de la presencia de algún rasgo popular en la suite, aunque de manera muy sutil, refiriéndose a él como “nostalgia”:

De mucho interés fue el programa seleccionado sobre todo por el estreno de la *Sinfonía Cantabile* de María Teresa Prieto (que en paz descanse), obra muy de acuerdo con las corrientes imperantes en su época, algo suavizadas con fortuna, inclinándose hacia el impresionismo con más sólida arquitectura, lejos de todo rebuscamiento [...] El ambiente de paz y calma se extiende a todos sus tiempos con meritísima escritura que aprovecha toda la capacidad de colorido orquestal sobre todo en los dos *allegros* no faltos de alguna nostalgia a veces en muy bellas frases, de ritmo bien marcado y moderado siempre; bonito el vals ligero con efectos cromáticos que lo avaloran mucho; más denso y complicado sin exagerar el *andante* variado, tiempo que es necesario oír más. En estas palabras lo resumimos todo por ahora y sólo añadiremos que fue recibida con general complacencia, merced, eso sí, a la interpretación sumamente cuidada y precisa en manos de García Asensio, que dio relieve a todo el contenido y en su sitio, siempre evidenciando la calidad grande de su gente. Muy grandes fueron los aplausos reiterados que García Asensio dedicó a la autora quedando así equilibrados los méritos de todos ante el auditorio²¹.

7.1.1. Análisis de la Sinfónica Cantabile, Suite Sinfónica nº 1 (1954)

La *Sinfonía Cantabile, Suite Sinfónica nº 1* (1954) consta de cuatro movimientos, a la manera de la forma sinfónica decimonónica –*Adagio-Allegro, Andante con variaciones, Tempo di valse* y *Rondo allegro*–; sin embargo, ante la unidad motivica que cultiva, podríamos considerarla como una forma cíclica.

¹⁹ Fernández-Cid, Antonio. “Música. La Sinfónica de RTVE, en el Festival de la Universidad de Asturias”. *ABC*. Madrid, jueves 6-V-1982, p. 68.

²⁰ Casares, Emilio: “La compositora María Teresa Prieto...”, p. 738.

²¹ *Florestán*: “Éxito de la Orquesta sinfónica de la RTV”, *La Nueva España*. Oviedo, 6-V-1982, p. 8.

ESTRUCTURA ARMÓNICO-FORMAL DE LA OBRA				
FORMA		ARMONÍA	COMPÁS	TEMPO
I. ADAGIO-ALLEGRO				
Introducción		Sib m	1-23	<i>Adagio</i>
Tema A	a1	Sib M	24-37	<i>Allegro</i>
	Progresión	Progresión (I-VI)	38-46	
	a2	Sol m	47-56	
Tema B		Sol M	57-73	<i>Allegretto</i>
Desarrollo		Sib M	74-125	<i>Allegro-Allegretto</i>
Recapitulación	Tema A	Sib M	126-139	<i>Allegro</i>
	Progresión	Progresión (I-V)	140-147	
	Tema B	Sib m	148-170	<i>Allegretto</i>
II. ANDANTE CON VARIACIONES				
Variación I		Lab m	6-21	<i>Andante</i>
Variación II		Fa m	21-28	
Variación III		Fa m	29-40	
Variación IV		Mib m	41-44	
Variación V		Do# m	45-54	
Variación VI		Si m	54-68	
Variación VII		Lab m	69-76	
III. TEMPO DI VALSE				
Tema A		Lab m	1-28	<i>Tempo di valse</i>
Tema B		Mi M	29-49	
Tema A'		Do# m	50-72	
IV. RONDO ALLEGRO				
Tema A		Sib M	1-10	<i>Rondo allegro</i>
Tema B		Mi M	10-45	
Tema A		Mi M	45-56	
Tema B		Do# m	57-66	
Tema A		Sib m	67-77	
Tema C		Sib M	78-89	
Tema A		Fa-Sib M	89-110	
Coda		Sib M	111-115	

 Tabla 7.1. Estructura armónica-formal de la *Sinfonía Cantabile*

I. Adagio-Allegro

En el primer movimiento, la compositora emplea una forma sonata académica con introducción, desplegando, ya en esta primera sección de la obra, la idea cíclica al terminar con la tonalidad de la introducción, creando así una sensación circular.

En la Introducción, como podemos ver en la tabla 7.1, un *Adagio* de veintitrés compases en Si bemol menor, presenta ya algunos impulsos, gestos y células melódicas que son características de la obra y veremos a lo largo de la misma, en distintos temas.

Clarinet in Bb

Bassoon

B. Cl.

Bsn.

Ejemplo 7.1. *Sinfonía Cantabile*, 1^{er} movimiento [cc. 1-9].

El tema A de la exposición –*Allegro*, en Si bemol mayor– presenta un motivo sencillo, con cierto carácter popular, que al crítico mexicano *Junius* le recordó la canción popular francesa *Ah! vous dirai-je maman*. El carácter, el *tempo*, la instrumentación y el tono contrastan vivamente con el espíritu planteado por la introducción previa.

Allegro $\text{♩} = 95$

Piccolo

Trumpet in Bb

Violin I

Violin II

Viola

Cello

Double Bass

Ejemplo 7.2. *Sinfonía Cantabile*, 1^{er} movimiento [cc. 24-28].

Como se observa en el Ejemplo 7.2, la presentación del tema A en el *piccolo*, la trompeta y los violines en *staccato*, unido a la cualidad diatónica del tema, otorgan al motivo un carácter ligero y burlón, en la línea de algunos motivos de Milhaud.

Una vez expuesto el tema, la compositora recupera sus habituales desarrollos cromáticos, fragmentando el tema y desvirtuándolo a nivel tonal, métrico y estructural, y lo dispone a modo de *collage* en la partitura.

El fragmento a2 de este primer tema presenta ya desplazamientos rítmicos y retardos armónicos, algo que aparecerá durante toda la obra; y termina con una célula que parte de uno de los segmentos de la introducción, un gesto ascendente que, en este caso, se convierte en enlace entre estructuras hacia el puente, que ya introduce elementos nuevos de lo que va a constituir el tema B.

Ejemplo 7.3. *Sinfonía Cantabile*, 1^{er} movimiento [cc. 38-44].

El tema B –*Allegretto* en Sol mayor– se presenta en el oboe, acompañado por un contratema en el clarinete bajo, y sustentado por una tercera melodía en las trompas, en un juego contrapuntístico de técnica impecable, típico de la compositora. Reaparece aquí la referencia popular, con un carácter lírico.

Ejemplo 7.4. *Sinfonía Cantabile*, 1^{er} movimiento [cc. 57-65].

Como se observa a lo largo de la exposición, cada uno de los elementos que componen el tema se convierten en objetos motivicamente determinantes. Es decir, Prieto ha conformado un tema constituido por cada una de las partes que aparecen en la exposición a1, a2 y B. Así, la disposición diferenciada, fragmentada y/o transformada de cada una de sus partes da pie a un sinnúmero de desarrollos.

En el desarrollo [cc. 74-125] encontramos diferentes exposiciones del material temático expuesto, pero, además, María Teresa enriquece la sección con un tema nuevo de aire popular, con personalidad propia, relacionado simultáneamente con elementos del tema A y con la canción asturiana “Tengo de ponerte un ramu”.

Menos mosso

Horn in F 1
Horn in F 2
Violin I
Violin II
Viola
Cello
Double Bass

Ejemplo 7.5. *Sinfonía Cantabile*, 1^{er} movimiento [cc. 84-89].

Ya en la recapitulación –*Allegro*, cc.126-170– observamos un trabajo tonal canónico de forma sonata, exponiéndose el tema A en Sib mayor, y manteniéndose ahora el tema B en Sib pero menor, tono de la introducción que se repetirá al final del movimiento. Los materiales temáticos están sometidos, además, a los consecuentes cambios direccionales gracias a las cromatizaciones y las modulaciones enarmónicas intermedias dentro de cada una de las estructuras.

Los temas se recapitulan, pero no se presentan de igual manera que en la exposición, ya que comienzan a superponerse elementos de secciones anteriores del desarrollo de manera contrapuntística, junto a variaciones en la armonía y su textura. Gracias a esto, la compositora consigue dar variedad a cada parte, además de conseguir continuidad formal, evitando la brusquedad del cambio de tratamientos entre el desarrollo y la recapitulación. La obra finaliza de forma cíclica, con la exposición de la introducción y una pequeña coda, a modo de cierre.

Allegro

Flute
Oboe
Cl. in Bb
Bassoon
Viola
Cello

Ejemplo 7.6. *Sinfonía Cantabile*, 1^{er} movimiento [cc. 125-130].

II. Andante con variaciones

El segundo movimiento, *Andante*, se presenta como un tema con siete variaciones. En el tema, que expone la trompa solista, la compositora no acude a la cita literal de temas populares, aunque, como es habitual en su música, sí podemos hablar de algunos giros que presentan cierto aire tradicional.

Ejemplo 7.7. *Sinfonía Cantabile*, segundo movimiento [cc. 1-6].

Cada una de las siete variaciones está en una tonalidad distinta –sólo la II y la III comparten el tono de Fa menor– y tiene una longitud diferente, desde los quince compases de la primera, a los siete de la séptima y última.

Variación I	Lab m	6-21
Variación II	Fa m	21-28
Variación III	Fa m	29-40
Variación IV	Mib m	41-44
Variación V	Do# m	45-54
Variación VI	Si m	54-68
Variación VII	Lab m	69-76

Tabla 7.2. Variaciones del segundo movimiento, *Andante*. *Sinfonía cantabile*.

En la Variación I, una de las más largas [cc. 6-21], el tema lo presenta el trombón, pero el tratamiento contrapuntístico al que la autora lo somete, contraponiéndolo a un tema secundario expuesto por los violines I, hace que pase de elemento principal a secundario.

Ejemplo 7.8. *Sinfonía Cantabile*, 2º movimiento [cc. 6-12].

En la Variación II [cc. 21-28], en Fa menor, es el corno inglés quien expone el tema en registro medio-grave, acompañado por un contratema en el clarinete bajo y la réplica a la 5ª, a la manera de contrasujeto, del violín primero, que sobresale tímbricamente en la textura. La densidad es mínima debido a los instrumentos utilizados y la separación de registros.

Ejemplo 7.9. *Sinfonía Cantabile*, 2º movimiento [cc. 21-25].

La Variación III [cc. 29-40] mantiene la tonalidad de Fa menor de la variación previa, como ya habíamos mencionado. La aparición del tema en los trombones 1 y 2 se puede interpretar como una continuación de la variación anterior, con un aumento progresivo de la densidad textural debido a los movimientos contrapuntísticos, que recuerdan a fragmentaciones de los temas principales del primer movimiento.

Ejemplo 7.10. *Sinfonía Cantabile*, 2º movimiento [cc. 29-34].

La Variación IV, de tan sólo cuatro compases (cc. 41-44) funciona como una especie de breve transición donde la melodía sufre una modificación rítmica y agógica, convirtiéndose en una especie de marcha a través de los contratiempos de las cuerdas en *pizzicato*.

al tempo

The image displays a page of a musical score for the second movement of the Cantabile Symphony. The score is written for a full orchestra and is in 4/4 time with a key signature of three flats (B-flat major or D-flat minor). The tempo marking is *al tempo*. The woodwind section includes Piccolo, Flute, Oboe, English Horn, Clarinet in B-flat, Bass Clarinet, Bassoon, Horn in F 1, Horn in F 2, Trumpet in B-flat, Trombone 1, and Trombone 2. The string section includes Violin I, Violin II, Viola, Cello, and Double Bass. The score shows a complex contrapuntal texture. The oboe part is the primary melodic line, supported by the English horn and bass clarinet. The flute plays a continuous accompaniment of semibreves. The strings play a rhythmic accompaniment of eighth notes, with some parts marked *pizz.* (pizzicato) and others *arco* (arco). The dynamic marking *p* (piano) is used throughout.

Ejemplo 7.11. *Sinfonía Cantabile*, 2º movimiento [cc. 41-44].

En la Variación V (cc. 45-54), el tema, asignado al oboe, se nos presenta dentro de un entramado contrapuntístico en el que el oboe es acompañado por corno inglés y clarinete bajo, sobre los que la flauta desarrolla un movimiento perpetuo de semicorcheas como acompañamiento. Posteriormente, el fragmento inicial del tema se convierte en acompañamiento armónico en metales, mientras la flauta desarrolla una nueva melodía.

Flute

Oboe

English Horn

Bass Clarinet

Fl.

Ob.

E. Hn.

B. Cl.

p

p

p

p

p

p

p

p

Ejemplo 7.12. *Sinfonía Cantabile*, 2º movimiento [cc. 45-48].

En la Variación VI (cc. 54-68), el tema está asignado a la flauta, y es doblado por los violines I. Además, la compositora introduce una célula nueva que, desde su aparición, “impregna” todo el pasaje.

Flute

Clarinet in B

Bassoon

Violin I

Violin II

Viola

Cello

Double Bass

Più mosso

mf

mf

mf

mf

mf

mf

mf

mf

Ejemplo 7.13. *Sinfonía Cantabile*, 2º movimiento [cc. 54-56].

La Variación VII y última (cc. 69-76) no está concebida como la gran variación que resume todos los tratamientos anteriores, sino como un ejercicio contrapuntístico más sofisticado. Así, el tema aparece de tres formas diferentes: por disminución, en clarinete bajo; por aumentación en flauta y violín I, que se convierte en toda la base armónica y melódica del movimiento; y con desplazamiento rítmico en el chelo. La densidad se torna liviana, pero la textura es la más elaborada y sutil de todas las precedentes.

The image shows a musical score for Example 7.14, titled 'Sinfonía Cantabile, 2º movimiento [cc. 69-72]'. The score is written for seven instruments: Flute, English Horn, Bass Clarinet, Horn in F 1, Horn in F 2, Violin I, and Violin II. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and the time signature is 4/4. The Flute part has a melodic line with accents and slurs. The English Horn and Bass Clarinet parts play a rhythmic pattern. The Horns play a similar rhythmic pattern. The Violin I part plays a melodic line with accents and slurs. The Violin II part plays a rhythmic pattern. The dynamic marking 'mf' is present throughout.

Ejemplo 7.14. *Sinfonía Cantabile*, 2º movimiento [cc. 69-72].

III. Tempo di valse

Al estilo de Mahler en su *Séptima Sinfonía*, nuestra compositora introduce un *tempo di valse* dentro del tercer movimiento. La idea formal se basa en una estructura ABA' ampliada, donde los temas se van adornando con diversas células que aparecen durante todo el movimiento, conformando, así, una unidad estructural que ayuda a Prieto a profundizar en ciertos cambios armónicos, que, en ocasiones, rozan la politonalidad.

Desde el comienzo, la compositora expone dos de los elementos que van a constituir el material temático del vals: la melodía, en los violines I, y el mordente de los oboes. Todos estos elementos se irán transformando, cambiando todos los parámetros, incluido el timbre. Por su parte, el retardo característico de la melodía ayuda a la compositora a crear desplazamientos rítmicos que darán variedad a la pieza.

Musical score for Example 7.15, showing Oboe, Harp, Violin I, Violin II, Viola, Cello, and Double Bass parts. The score is in 3/4 time, key of B-flat major, and marked *p* (piano). The Oboe part features a melodic line with grace notes. The Harp part provides a harmonic accompaniment with chords. The Violin I part has a melodic line with a *pizz.* (pizzicato) marking. The Violin II, Viola, Cello, and Double Bass parts provide a rhythmic accompaniment with chords and a *pizz.* marking.

Ejemplo 7.15. *Sinfonía Cantabile*, 3^{er} movimiento [cc. 1-4].

El segundo tema del vals, que se traslada al tono de Mi Mayor, toma elementos de A, a los que se añaden nuevos motivos melódicos cromáticos.

Musical score for Example 7.16, showing Piccolo, Oboe, Clarinet in B-flat, Horn in F, Harp, Violin I, Violin II, Viola, Cello, and Double Bass parts. The score is in 3/4 time, key of D major, and marked *mf* (mezzo-forte). The Piccolo and Oboe parts feature melodic lines with grace notes. The Clarinet in B-flat and Horn in F parts provide a rhythmic accompaniment with chords. The Harp part provides a harmonic accompaniment with chords. The Violin I, Violin II, Viola, Cello, and Double Bass parts provide a rhythmic accompaniment with chords.

Ejemplo 7.16. *Sinfonía Cantabile*, 3^{er} movimiento [cc. 33-37].

En la tercera sección, A', la compositora retoma los elementos propios del primer tema ahora en la tonalidad de Do# menor, es decir, una 5ª por encima de la tonalidad principal, –Reb Mayor enharmonizado–. Además, las cuerdas pasan a ser un instrumento melódico, reduciendo el acompañamiento a los metales y el arpa en a2, que se extiende hasta el final del movimiento.

IV. Rondo allegro

Este movimiento, estructurado como rondó, comparte características formales del rondó sonata. Su estructura general es: A (Sib mayor) - B (Mi mayor) - A (Mi mayor) - B (Do# menor) - A (Sib menor) - C (Sib mayor) - A (Fa-Sib mayor). Los dos temas principales del rondó, A y B, están íntimamente relacionados, pues B es la inversión de A.

Rondó Allegro $\text{♩} = 100$

The musical score shows the beginning of the 'Rondó Allegro' movement. It is written for a full orchestra. The tempo is marked 'Rondó Allegro' with a quarter note equal to 100 beats per minute. The key signature has one flat (B-flat). The time signature is 3/4. The score includes parts for Oboe, English Horn, Clarinet in B, Bassoon, Violin I, Violin II, Viola, Cello, and Double Bass. The Oboe and Violin I parts have a melodic line starting with a piano (p) dynamic. The other instruments have sustained notes and occasional melodic fragments, also starting with a piano (p) dynamic.

Ejemplo 7.17. Sinfonía Cantabile, 4º movimiento [cc. 1-4].

La parte C, sin embargo, presenta notables diferencias con los temas A y B, siendo un elemento independiente dentro de la estructura. Como se ve en el ejemplo 7.18, está asignado a los metales, y presenta una textura homofónica, casi propia de un coral.

The image displays two systems of musical notation for a brass section. The first system includes parts for Horn in F 1, Horn in F 2, Trumpet in Bb, Trombone 1, and Trombone 2. The second system includes parts for Horn 1, Horn 2, Bb Trumpet, Trombone 1, and Trombone 2. The music is in 4/4 time and features a mix of diatonic and chromatic lines. Dynamics such as *p* (piano) are marked throughout the score.

Ejemplo 7.18. *Sinfonía Cantabile*, 4º movimiento, tema C [cc. 78-85].

Como síntesis, observamos un equilibrio entre la inclinación de la compositora a escribir melodías cromáticas, y el diatonismo de algunos temas, que presentan gestos propios de la compleja sencillez de la música de tradición oral. Así, en esta partitura, ambos enfoques, el melódico-popular y el cromático, no contrastan, sino que se complementan. La compositora desarrolla, además, nuevos enfoques constructivos, como la fragmentación de elementos de las melodías y su inserción en distintos momentos de la partitura, a la manera de *collage*; o el cultivo de renovados planteamientos orquestales; todo para conseguir una obra firme estructural y melódicamente, que sirve a Prieto de resumen de toda su etapa anterior, y que culminará, además, con su estreno por el maestro Kleiber.

7.2. Primer concierto monográfico en México (1954) y nuevos estrenos en España.

A mediados de los años cincuenta, la compositora disfrutaba ya, como hemos visto, de una buena posición en el mundo de la música de México, siendo considerada una de las grandes creadoras mexicanas coetáneas:

Junto con Emiliana de Zubeldía, que hoy radica en lejano Estado del Pacífico, y de Ruth Schonthal, que está establecida en Nueva York, María Teresa Prieto integra una extraordinaria trilogía de mujeres estrechamente vinculadas con nuestro país y que han hecho de la creación musical el ideal de su vida²².

²² "Compositora distinguida, María Teresa Prieto", *El Excelsior*. Ciudad de México, 10-V-1954, s/p.

Consecuencia de ello es la organización de un concierto monográfico de música de cámara de María Teresa, el 6 de mayo de 1954 en el Palacio de Bellas Artes, como tercer concierto de la II serie de programas de la VI Temporada, organizada por la Asociación Musical Manuel M. Ponce. El programa reunía dúos de diversas épocas compositivas, desde la *Fuga en Do mayor para violín y piano* del *Álbum de Carlitos* (1938), al *Adagio y Fuga para violonchelo y piano* (1948) o las *12 Miniaturas para violín y piano* (1952). Y diez canciones de sus tres colecciones publicadas hasta ese momento: cuatro de las *Seis Melodías* (1938-41) –*Pastoral, Canción de Cuna, Alto pinar y Donaire*–; tres *Odas Celestes* (1947-49) –*Les peupliers de Kéranroux, Le colibri y Mirando las altas cumbres*–; y tres *Canciones Modales* (1952-57) –*Si ves el ciervo herido, Sonatina y De Extremadura a León*–²³.



Imagen 7.5. Programa de mano del concierto monográfico dedicado a Prieto en 1954²⁴.

Las dos primeras piezas –las *Doce Miniaturas* y la *Fuga en Do mayor* para violín y piano–, fueron interpretadas por el violinista Luis Antonio Martínez y el pianista Salvador Ochoa. La *Fuga* era una adaptación para violín y piano de la cuarta pieza del *Álbum de Carlitos* (1937-39), titulada *Pre-ludio y fuga a cuatro voces* (1938), que en origen estaba escrita para piano solo. La interpretación de ambas obras constituyó su estreno.

Después de estas dos primeras obras, se escucharon tres de las *Canciones Modales* –“en modos auténticos”, dice el programa de mano– en la voz del tenor Carlos Puig, acompañado por el pianista Salvador Ochoa en otro estreno absoluto.

²³ Programa del concierto monográfico dedicado a María Teresa Prieto, Asociación Musical Manuel M. Ponce, VI Temporada y II serie de Conciertos, 6-V-1954, Palacio de Bellas Artes. LPMT.

²⁴ *Ibid.*

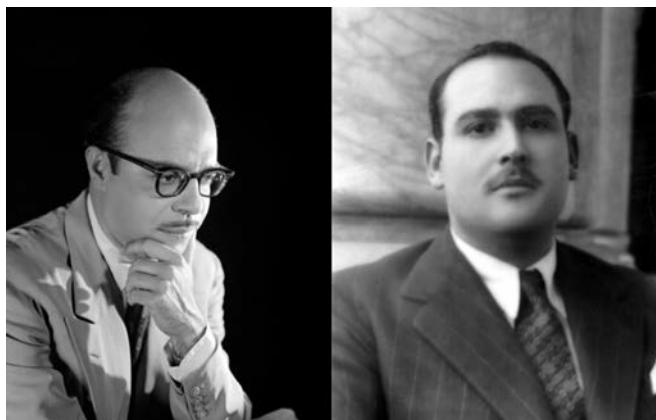


Imagen 7.6. El pianista Salvador Ochoa²⁵. Imagen 7.7. El tenor Carlos Puig, ambos *circa* 1950²⁶.



Imagen 7.8. El chelista Guillermo Helguera, *circa* 1950²⁸. Imagen 7.9. El pianista y director de orquesta Manuel de Elías, *circa* 1959.

Tras el intermedio, el *Adagio y Fuga para violonchelo y piano* interpretado por el chelista Guillermo Helguera y el pianista Manuel de Elías. Y como cierre del concierto, tres de las *Odas Celestes* y cuatro de las *Seis Melodías*. La interpretación de *Canción de cuna* es señalada en el programa como su estreno, pero el dato no es cierto, pues la obra ya había sido interpretada dos meses antes, el 11 de marzo de 1954, por la soprano Amparo Guerra Margáin, junto a otras dos piezas de Prieto: *Alto pinar* y *Mirando las altas cumbres*²⁷.

²⁵ Creador Simón Flechine SEMO; Fuente: Instituto Nacional de Antropología e Historia de México, Sistema Nacional de Fototecas. Identificador: oai:mexicana.cultura.gob.mx:0010000/0213364

²⁶ Autor: Antonio Carrillo; Fuente: Instituto Nacional de Antropología e Historia de México, Sistema Nacional de Fototecas; identificador: oai:mexicana.cultura.gob.mx:0010000/0325746.

²⁷ Programa de mano: Concierto de la soprano Amparo Guerra Margáin, Asociación Musical del Instituto Francés de América Latina, 11-III-1954, Sala Molere. LPMT.

²⁸ Creador Simón Flechine SEMO; Fuente: Instituto Nacional de Antropología e Historia de México, Sistema Nacional de Fototecas; identificador: oai:mexicana.cultura.gob.mx:0010000/0218715.

Baqueiro Foster, en *El Nacional*, ve acertada la decisión de la Asociación Musical Manuel M. Ponce de plantear un concierto monográfico de la compositora, llamando la atención al director de la Orquesta de Cámara y de la OSN, Luis Herrera de la Fuente, por la escasa música de Prieto que programa:

La Asociación Musical Ponce, institución tan acreditada, no podía, dentro de sus planes, dejar de hacer lo que hizo con María Teresa Prieto y su ejemplo debiera imitarlo Luis Herrera de la Fuente, ya como director de la Orquesta de Cámara o como director de la Sinfónica Nacional²⁹.

El 25 de julio de ese año de 1954, el director de la Orquesta Sinfónica de la Universidad de Guanajuato (OSUG), José Rodríguez Frausto, envía una carta a Carlos Prieto, manifestándole su deseo de interpretar música de María Teresa, solicitándole una partitura que se adapte a su plantilla.

Honorable Señor Licenciado:

Soy el director titular de la Orquesta Sinfónica de la Universidad de Guanajuato, y deseo tocar una de las obras para orquesta de la señorita su hermana María Teresa. Por tal motivo me he tomado la libertad de dirigirme a usted para que sea el honorable conducto por medio del cual haga llegar a la señorita María Teresa mi solicitud, para que sea ella quien elija la obra, rogándole solamente tener en cuenta que nuestra orquesta dispone de los siguientes instrumentos: el quinteto de cuerda, dos flautas, dos oboes, dos clarinetes, dos fagots, cuatro cornos, dos trompetas, tres trombones, tuba y timbales.

Cociendo su gran afición por la música y su extraordinario interés por el desarrollo musical de nuestro país, me permito enviar a usted los programas de los conciertos celebrados desde la fundación de la Orquesta, hasta la fecha. Por ellos verá usted que estamos trabajando con toda regularidad y entusiasmo. En noviembre del año pasado dimos dos conciertos en México en el Palacio de Bellas Artes, y la crítica nos trató extraordinariamente bien. Desgraciadamente ya no me queda ni un programa de estos conciertos.

La obra de la señorita María Teresa se tocará en uno de los conciertos de nuestra temporada de otoño, durante el mes de octubre próximo.

Le envío un cordial saludo y me es muy honroso suscribirme como su afmo. amigo y S.S.,
José Rodríguez Frausto (Rúbrica)³⁰

La compositora, teniendo en cuenta la plantilla orquestal de la orquesta, decide enviarle el poema sinfónico *Chichén-Itzá* (1944). El maestro Rodríguez Frausto le da las gracias personalmente, a través de correspondencia y la invita a asistir al concierto³¹.

El concierto tuvo lugar finalmente en octubre en Guanajuato, siendo repetido en la ciudad de León de Los Aldama. El programa presentaba, además de la obra de Prieto, la *Balada para piano y orquesta*, op. 19 (1881) de Fauré y la *Sinfonía* n° 9 "Del Nuevo Mundo", op. 95 (1893) de Dvořák.

María Teresa viajó para estar presente en ambos conciertos, en los cuales su obra tuvo una muy buena acogida tal y como describe el director en la carta que remite a Carlos Prieto días después: "El poema sinfónico *Chichén-Itzá* de la señorita María Teresa, gustó mucho tanto aquí como en León. Los aplausos fueron tan insistentes y prolongados que María Teresa tuvo que pasar al escenario a recibir la ovación del público"³².

²⁹ Baqueiro Foster, Gerónimo: "Por el Mundo de la Música", *El Nacional*. Ciudad de México, 8-V-1954, pp. 3 y 7. Herrera de la Fuente estrenará *El palo verde* (1961), *Suite Sinfónica*, n° 2 en 1961, como veremos.

³⁰ Correspondencia de José Rodríguez Frausto a Carlos Prieto. Carta del 25-VII-1954. LPMT.

³¹ Correspondencia de José Rodríguez Frausto a María Teresa Prieto. Carta del 9-X-1954. LPMT.

³² Correspondencia de José Rodríguez Frausto a Carlos Prieto. Carta del 25-X-1954. LPMT.

Esta obra gozó de nuevas interpretaciones en esa misma década de los cincuenta. El 11 de septiembre de 1955, fue interpretada por la Orquesta Sinfónica de la Universidad de México, bajo la dirección de José F. Vásquez. Y dos años más tarde, en 1957, la Orquesta Nacional de España (ONE) estrena este poema sinfónico en España bajo la dirección de Ataúlfo Argenta. La obra se interpreta el 18 de octubre en el Palacio de la Música de Madrid, dentro del primer concierto de la ONE en la temporada de 1957/58, al que asiste la compositora³³. El programa completo incluía, además de *Chichén-Itzá*, la primera sinfonía de Beethoven, la *Sinfonietta* de Ernesto Halffter y *Los Preludios* de Liszt.

Juan González-Castelao en su libro sobre Argenta asegura que “la obra de María Teresa no satisface a los críticos por simple, aunque la interpretación fuese cuidada”³⁴. Fernández-Cid, desde el diario *ABC* habla de un “breve poema sinfónico”, y destaca la falta de “pintoresquismo exótico” en relación al título de la obra, enfocando su composición hacia “una voluntad descriptiva menos atendida al detalle que al sentimiento”³⁵. A. de las Heras habla de una “obra de breves dimensiones”, que “revela buen conocimiento de la orquesta y una fina sensibilidad para la evocación. Fue acogida favorablemente por los oyentes”³⁶. El cronista de la revista *Ritmo* critica la carencia de novedad en la pieza –pensemos que se estaba escuchando bastantes años después de que fuera escrita–, afirmando que se trata de una obra de “trazado muy tradicional, con elementos musicales y materiales atractivos, pero que a pesar de todo no ofrece gran novedad, ni justifica su inclusión en el programa que comentamos”³⁷.

7.3. Regreso a la música de cámara: los dos primeros cuartetos (1954-1956).

En esta década de los cincuenta, Prieto comienza a escribir un género por el que no se había sentido atraída hasta este momento: el cuarteto de cuerda. Tras regresar de su estancia en Europa, en mayo de 1952 recibe una carta de Darius Milhaud, en la que el compositor francés, seguramente respondiendo a otra misiva previa de Prieto, le informa de su regreso al Mills College en verano, añadiendo que se alegra de que la interpretación de su ópera *Les Choéphores*, Op. 24 (1915) en México haya ido bien³⁸. Sin duda se refiere al estreno de la obra en el país azteca, que tiene lugar el 8 de febrero de ese mismo año, por la Orquesta Sinfónica Nacional, con María Douglas como recitadora. Milhaud añade que “estará encantado” de recibir el cuarteto de María Teresa³⁹, refiriéndose, por las fechas, al Cuarteto nº 1 en Fa menor (1954). El magisterio de Milhaud era importante para la compositora, y más, cuando se trataba de un género nuevo, no cultivado anteriormente por ella.

³³ Es el primer dato que conocemos de una visita de la compositora a España, aunque esto no significa que haya sido la única. Véase: Fernández-Cid, Antonio: “Temporada de conciertos en el Palacio de la Música”, *ABC*. Madrid, 19-X-1957, s/p.

³⁴ González-Castelao, Juan: *Ataúlfo Argenta: claves de un mito de la dirección de orquesta*. Madrid, ICCMU, 2008, p. 307.

³⁵ Fernández-Cid, Antonio: “Temporada de conciertos en el Palacio de la Música”, *ABC*. Madrid, 19-X-1957, s/p.

³⁶ De las H[eras], A.: “Música: Bajo la dirección de Argenta, la Orquesta Nacional comienza sus conciertos”, *Informaciones*. Madrid, 19-X-1957, s/p.

³⁷ “El primer concierto de la Orquesta Nacional”. *Ritmo, Revista Musical ilustrada*, Año XXVII, nº 290, 1-XI-1957, p. 17.

³⁸ “Merci de votre lettre. Je suis heureux que *Les Choéphores* aient bien marché. Je serai de retour à Mills College fin Juin”. [“Gracias por su carta. Me alegro de que *Les Choéphores* hayan ido bien. Estaré de regreso al Mills College a finales de junio”]. Correspondencia de Darius Milhaud a María Teresa Prieto. Carta de mayo de 1952. LPMT.

³⁹ “[...] et je serai heureux d’y recevoir votre quatuor”. *Ibidem*.

Este primer cuarteto presenta una estructura académica, integrada por cuatro movimientos en los que llama la atención el cambio de orden entre el movimiento lento, que pasa al tercer lugar y el *Scherzo*, que aparece como segundo. El primer movimiento, un *Allegro* en Fa menor, responde a la forma sonata. El segundo es un *Scherzo* tripartito, sin trío, escrito en el tono homónimo mayor Fa mayor. El tercer tiempo es un *Andante espressivo* en Sib menor, con forma multiseccional (AB-CA'); y el cuarto y último, *Allegro*, desarrolla una forma sonata modificada, regresando a la tonalidad principal de Fa menor.

I. ALLEGROMODERATO				
Forma		Armonía	Compás	Tempo
Exposición	Tema A	a1	Fa m	1-9
		a2	Fa m	10-21
Desarrollo	Tema B	b1	Do m	22-30
		b2	Lab M-Fa m	30-42
	Des. 1	Mib M	43-59	
	Des. 2	Mib M	59-67	
	Des. 3	Lab M-Sib M	67-77	
Recapitulación	Tema A	Fa m	100-118	Più mosso
	Tema B		118-129	
Coda		Fa m	129-136	
II. SCHERZO				
A	A	Fa m	1-10	Allegretto
	B	Do# m	11-22	
	A	La M	23-33	
B	C	Fa M	34-52	
	D Trío	La M	52-64	
	E	Do m	65-77	
A	A	Fa m	78-88	
	B	La M	89-100	
	A	Fa m	101-116	
III. ANDANTE				
Tema A	a1	Sib m	1-8	Andante
	a2		8-16	
Tema B		17-32		
Puente		Progresión a Fa m	33-40	
C		Fa	40-49	
Puente		Sib m	50-53	
Tema A'	a1	Sib m	54-61	
	a2		61-67	
Coda			68-72	
IV. FINAL				
A	a1	Fa m	1-12	Allegro
	a2	Mib M	12-21	
B	b1	Lab m	21-29	
	b2	Do m	30-37	
A	a1	Fa m-Do m	37-40	
	a2	Do m	41-47	
Puente		a (V) de Fa m	48-49	
Desarrollo	C	Fa m	50-68	
	D	Reb M	69-103	
	E	Do m	104-122	
	Progresión	a Fa m	123-132	
A		Fa m	133-141	
Coda		Fa m	141-145	

Tabla 7.3. Esquema formal del Cuarteto nº 1.



Imagen 7.10. Cuarteto Lener en México, hacia 1950⁴¹.

Mayor, pero también del regreso al mundo sinfónico con su suite de ballet *El palo verde*, de la que hablaremos en el epígrafe siguiente.

El Cuarteto n° 2 está integrado también por cuatro movimientos –*Allegro*, *Andante*, *Scherzo-Allegretto* y *Allegro*–, aunque ahora ha respetado la práctica habitual de mantener como segundo movimiento un tiempo lento y como tercero, el habitual *scherzo*.

El Cuarteto n° 1 no se editó, pero su partitura y materiales se conservan en buen estado, transcritos por su copista habitual, Pinedal. Fue estrenado el 10 de noviembre de 1955, en el Palacio de Bellas Artes de la capital azteca, por el Cuarteto Lener, dentro de un conjunto de seis programas que la Sociedad de Música de Cámara, San Ángel, D.F. con el patrocinio del INBA, organizó durante el mes de noviembre del citado año. En este segundo programa, el público pudo escuchar el Cuarteto en La menor, op. 41, n° 1, de Schumann, el Cuarteto en Re mayor, op.11 de Chaikovsky y como parte central del concierto y única obra de estreno, el *Cuarteto n° 1*, en Fa menor, de Prieto.

La crítica escrita por *Junius* afirma que el cuarteto es fundamentalmente tonal y aunque incluya ciertos giros contemporáneos, logra manejarlos con gran pericia. El crítico felicita al Cuarteto Lener por conseguir la “mejor versión con que podría soñar la autora”⁴⁰ de su cuarteto.

Prieto no escribe obras nuevas hasta 1956, año de su segundo cuarteto en Sol

⁴⁰ Citado en: Ruvalcaba, Eusebio (ed.): *Higinio Ruvalcaba, violinista. Una aproximación*. México D. F., CONACULTA, 2003, p. 436. Recordemos que Imre Hartmann, el chelo del cuarteto, fue el primer profesor de chelo de Carlos Prieto Jacqué y tenía una estrecha relación con los Prieto.

⁴¹ Creador: Simón Flechine SEMO; Fuente: Instituto Nacional de Antropología e Historia, Sistema Nacional de Fototecas. Identificador: oai: mexicana.cultura.gob.mx:0010000/0223551.

I. ALLEGRO				
Forma		Armonía	Compás	Tempo
Exposición	Tema A	Sol M	1-28	Allegro
	Tem B	Re m	29-72	
Desarrollo		Reb M- Sol m	73-97	
Recapitulación	Tema A	Sol M	98-119	
	Tema B		120-135	
Coda			136-143	
II. ANDANTE (FUGA)				
Exposición		Fa m-Lab M	1-19	Andante
Desarrollo		Lab M-Do m	19-46	
Reexposición		Fa m	46-58	
III. SCHERZO				
A		Si m	1-16	Allegretto
B			16-32	
A			32-47	
C Trio	A	Do M-Fa M	48-65	
	B	Sib	66-81	
	Puente	Sol# m	81-85	
A		Si m	85-101	Tempo primo
B			101-118	
A			119-134	
Coda			135-143	
IV. ALLEGRO				
Exposición	A	Mi m	1-16	Allegro
	B	Mi M	17-33	
Desarrollo	1	Do# m	34-46	
	2	La M	47-55	Meno mosso
	3	Re M	56-65	
Recapitulación	A'	Mi m	66-81	Tempo primo
	B	Mi M	82-108	
Coda		Sol M	108-112	

Tabla 7.4. Estructura formal del Cuarteto nº 2.

Al igual que el primer cuarteto, la obra no ha sido editada y se conservan de él tanto los materiales autógrafos manuscritos como una copia a limpio de copista, donde aparece el seudónimo "Canopus" para referirse al autor, evidenciando que quizás Prieto envió este cuarteto a algún concurso de composición, aunque, de haber sido así, sin éxito. La obra no ha sido estrenada todavía.

7.4. El palo verde, suite de ballet (1956): última obra sinfónica de gran formato.

La entrada de Luis Herrera de la Fuente como director de la Orquesta Sinfónica de México supondrá un impulso para los jóvenes valores que empiezan a despuntar en la década de los sesenta, como Mario Lavista (1943) o Julio Estrada (1943). A pesar de este impulso a la modernidad, Herrera también supo mantener a los compositores ya clásicos, como Prieto, que conseguirá estrenar varias obras con el maestro, como *El palo verde* en 1956 y el *Tema variado y fuga, en estilo dodecafónico* en 1963. Según recuerda el propio Herrera de la Fuente⁴², siempre procuró incorporar obras de la compositora en los programas de la sinfónica.

⁴² Dato obtenido de la entrevista realizada a Luis Herrera de la Fuente en su casa de la Ciudad de México, el 25 de agosto de 2011.



Imagen 7.11. Luis Herrera de la Fuente ante el Coliseo romano en 1950⁴³.

En el octavo programa de la temporada de primavera de 1961, la OSN, bajo la dirección de Herrera de la Fuente, interpretó por primera vez la suite de ballet de Prieto titulada *El palo verde*. Esta obra, tal y como escribe Francisco Agea en las notas al programa del estreno, es una derivación de un ballet que aún no se ha representado y que llevará por título *El palo verde*⁴⁴. Casares también habla del ballet como el origen de esta suite, pero Temes, ante la ausencia de huellas en el legado de la compositora, llega a la conclusión de que la obra “fue planteada como una pieza sinfónica en cinco números, de carácter más o menos danzable”⁴⁵, negando que nazca de ningún ballet anterior escrito por la compositora.

Tras el estudio del archivo de la compositora, podemos confirmar que esta suite no procede de ningún ballet que la autora hubiera escrito con anterioridad, y el subtítulo de la obra como “suite de ballet” tiene que ver con la presencia de la música popular mexicana y el carácter danzable de la misma, ya que *El palo verde*, tema popular utilizado en la quinta parte de la suite, está inspirado por un tema popular de la zona de Papantla (Veracruz). Sin duda, la compositora astur-mexicana se inspira en la obra *El salón México* (1936), de Aaron Copland, gran amigo de Chávez, que en esta pieza orquestal “evoca el espíritu de la música popular mexicana”⁴⁶, utilizando temas como *El*

palo verde, *La Jesusita*, *El Mosco* y *El Malacate*.

El palo verde es una de las obras más extensas de María Teresa y está integrada por cinco movimientos: I. *Obertura (Adagio-Andante)*, II. *Fuga (Moderato)*, III. *Scherzino (Andantino-Allegretto)*, IV. *Interludio (Andante)*, V. *Final (Allegro)*. En palabras de Francisco Agea, “el primer movimiento de la suite es una Obertura (*Adagio-Andante*) escrita en forma de sonata con una pequeña introducción”⁴⁷. El *Andante* que le sigue, según lo escribe la compositora, “tiene un carácter litúrgico que contrasta con el desarrollo, el cual es como una danza ejecutada en una pradera tachonada de flores. Al final se escucha nuevamente el pasaje litúrgico que adopta la forma de un solemne coral, terminando la orquesta con acordes graves y sombríos dados por los cornos y las trompetas”⁴⁸.

⁴³ Fuente: Galería de imágenes de la página del director <https://www.fonotecanacional.gob.mx/herreradelafuente/>

⁴⁴ Agea, Francisco: Programa de mano de la Orquesta Sinfónica Nacional, Director: Luis Herrera de la Fuente, VIII Concierto de la Temporada de Primavera, 24-III-1961, Palacio de Bellas Artes. LPMT.

⁴⁵ Temes, José Luis. *María Teresa Prieto...*, p. 15.

⁴⁶ Morgan, Robert P.: *La música del siglo XX*. Patricia Sojo (traducción). Madrid, Akal, 1999, p. 309.

⁴⁷ Agea, Francisco: Programa de mano de la Orquesta Sinfónica Nacional, Director: Luis Herrera de la Fuente, VIII Concierto de la Temporada de Primavera, 24-III-1961, Palacio de Bellas Artes. LPMT.

⁴⁸ *Ibid.*

I. ADAGIO-ANDANTE			
Forma	Armonía	Compás	Tempo
Introducción	Do m	1-8	<i>Adagio</i>
A	a1	Do M	9-24
	a2	Do m	25-34
B	Sol M	35-59	<i>Andante con moto</i>
Interludio	Sib M	60-69	<i>Adagio</i>
A' (variado)	Sib M	70-103	<i>Andante con moto</i> <i>Stesso tempo</i>
B	Do M-Sol M	104-134	
Coda	Do M-Do m	135-145	

Tabla 7.5. Esquema formal del primero movimiento de *El palo verde*.

La plantilla orquestal incluye maderas a dos con refuerzo de flautín, corno inglés y clarinete bajo, metales, timbales más percusión, arpa y cuerda.

En la Fuga, que constituye el segundo trozo, "las cuatro voces de que se compone aportan, cada una, un nuevo matiz, una nueva fisonomía. En la parte central hay un desarrollo que conduce a un *stretto*, que a su vez nos lleva al segundo divertimento, para llegar al tercero y último grupo de la Fuga, donde se oye el tema por aumentación en las flautas, oboes y primeros violines y luego en las trompetas, el corno inglés y las violas"⁴⁹.

II. FUGA				
Exposición	Sujeto	Fa m	2-5	<i>Moderato</i>
	Respuesta 1	Fa m	5-8	
	Respuesta 2	Sib m	8-11	
	Respuesta 3	Lab M	11-14	
Progresión			15-21	
Contraexposición	Sujeto	Do# m	22-25	
	Respuesta 1	Do# m (VI)	25-28	
	Respuesta 2	Fa# m	29-32	
Desarrollo (divertimento)		Fa# m	32-43	
Coda (reexposición)		Sib m	44-49	

Tabla 7.6. Esquema formal del segundo movimiento de *El palo verde*.

El tercer movimiento es un *Scherzo*: "«Después de una introducción por el arpa, comienza un juego en canon que se presta no tan sólo a la danza, sino también a múltiples combinaciones de ritmo y de color». El primer tema es una melodía que se repite a la octava baja, y el segundo está tratado igualmente en forma de canon"⁵⁰.

⁴⁹ Agea, Francisco: Programa de mano de la OSN... 24-III-1961, Palacio de Bellas Artes. LPMT.

⁵⁰ *Ibid.*

III. SCHERZNO				
Introducción		Re m	1-8	<i>Andantino</i>
A		Re M	9-16	
B		La M	17-22	<i>Allegretto</i>
A'		Si m-Re M	23-37	
Trío	a	Sol m	38-53	
	b	Re M	54-61	
B'		La M-Re M	62-75	

Tabla 7.7. Esquema formal del tercer movimiento de *El palo verde*.

“Sigue un interludio, *Andante*, que comienza con un bajo continuo mientras los arcos ejecutan un dibujo en semicorcheas. La melodía la llevan los clarinetes y el corno inglés, luego hay una parte muy cantable y termina este breve trozo con una cadencia que sirve de preparación al *Allegro* final”⁵¹.

IV. INTERLUDIO			
A	Sol M-Do M	1-16	<i>Andante</i>
B	Do M	17-36	
A'	Sol mixolidio	36-48	

Tabla 7.8. Esquema formal del cuarto movimiento de *El palo verde*.

El final “es la única parte de la suite en donde se emplea un tema autóctono, recogido en Papantla. Comienza con un tambor como bajo continuo, sobre el que entran las maderas con el tema. Hay un pasaje menos rápido y el tema se dilata o se recoge y se presenta en múltiples formas. La orquesta tiene un momento de dramatismo; y viene después un *Andante cantabile*, seguido de una pequeña marcha fúnebre, y a continuación, y como contraste, se oye el ritmo de una habanera. Vuelve el *Allegro* como al principio, pero terminando en tiempo *adagio*”⁵².

⁵¹ Agea, Francisco: Programa de mano de la OSN... 24-III-1961, Palacio de Bellas Artes LPMT.

⁵² *Ibid.*

V. FINAL				
A	a1	Do M	1-20	<i>Allegro</i>
	a2	Do M	21-37	
B	b1	Fa m	38-46	
	b2	Sib M-Fa m	47-65	
A		Fa M-Do M	66-88	
C	c1	Do m	89-98	
	c2	Do M	99-123	
	c3	Do M	124-157	
A'		Fa M	158-177	<i>Allegro</i>
B'		Re lidio	177-194	
D		Sol M	195-219	
Coda		Do M	219-250	

Tabla 7.9. Esquema formal del quinto movimiento de *El palo verde*.

Aunque la autora terminó de escribir la obra en 1956, esta segunda suite sinfónica de Prieto no se estrenó hasta varios años después, el 24 de marzo de 1961, en interpretación de la OSN, bajo la dirección de Luis Herrera de la Fuente. El programa del concierto se completó con el *Concierto en Re mayor para violín y orquesta*, op. 61 (1806), de Beethoven y la *Sinfonía Núm. 1*, en Do menor, op. 68 (1854-1874), de Brahms.

Las críticas dispensaron una buena acogida a la obra, afirmando, incluso, el *Diario de la tarde*, que no es necesario un ballet, ya que la obra se sustenta por sí sola⁵³. *Junius* desde *El Excelsior* habla de una obra con temas fáciles de seguir, agradables y orquestados magistralmente, recordando, además, los numerosos aplausos que recibieron tanto los músicos como la compositora, presente en el estreno⁵⁴. En el diario *El Nacional*, Baqueiro escribe sobre las nuevas armonías desarrolladas por la autora, ritmos subyacentes y giros melódicos que el público apreció con un caluroso aplauso⁵⁵. Las noticias del diario *Novedades* y el *Gráfico Universal* sobre el concierto también destacan el triunfo de la nueva obra de Prieto⁵⁶. Esta suite no se volverá a interpretar hasta 2006, gracias a la recuperación realizada por Temes de la música de la compositora, y se ha incluido en la grabación de parte de la obra sinfónica de Prieto.

⁵³ K., S.: "El concierto de anoche", *Diario de la tarde*. Ciudad de México, 25-III-1961, s/p.

⁵⁴ *Junius*: "Final de la Temporada", *El Excelsior*. Ciudad de México, 26-III-1961, s/p.

⁵⁵ Baqueiro Foster, Gerónimo.: "Opera, Conciertos, Ballet", *El Nacional*. Ciudad de México, 28-III-1961, p. 5.

⁵⁶ Pulido, Esperanza: "De música y músicos", *Novedades*. Ciudad de México, 30-III-1961, s/p. Tapia, Carmen G. de: "El Teatro en Acción", *El Universal gráfico*. Ciudad de México, 30-III-1961.

7.5. Una compositora gana el Premio Samuel Ros (1958): el Cuarteto Modal (1957)

En 1957 Prieto finaliza su tercer cuarteto, el *Cuarteto Modal*, obra que recupera las enseñanzas que Benito García de la Parra le inculcó durante sus estudios en el Conservatorio de Madrid y que aplicó durante toda su carrera compositiva. La obra, dedicada a su querido hermano Carlos, fue editada por Ediciones Mexicanas de Música en 1959.

El cuarteto está integrado por cuatro movimientos, igual que sus dos cuartetos previos, estando cada uno de ellos escrito en un modo: *Dórico*, *Lidio*, *Eólico*, y *Jónico*. La compositora recupera la forma del Cuarteto nº 1, en el que el scherzo aparecía como segundo movimiento, mientras que el tiempo lento se situaba como tercera sección del cuarteto. Y tiene en común con el segundo cuarteto la inclusión de una fuga, en este caso, en el movimiento final.

El cuarteto comienza con una forma sonata como primer tiempo, como ya es habitual en los cuartetos de Prieto, y, siguiendo otra práctica habitual en su escritura, combina de forma alternada en el movimiento los *tempi adagio* y *allegro*. Llama la atención su forma de trabajar, pues, aunque indica en la partitura que este primer movimiento está escrito en modo Dórico, en realidad, éste es el modo al que se llega al final del movimiento. La obra se inicia en un modo de Re que combina la escala natural con la dórica, y que se repite en la entrada del tema A [c. 16]. El tema B aparece después de una brusca parada marcada por un calderón tras un *crescendo e accelerando* hacia un fortísimo. Este tema B está escrito en Sol menor y Fa mixolidio. En la recapitulación se repiten los temas A y B, para terminar abiertamente en el modo dórico de Re.

I. DÓRICO(ADAGIO-ALLEGRO)			
Forma	Armonía	Compás	Tempo
Introducción	Re m-Re dórico	1-15	<i>Adagio</i>
Tema A	Re dórico-Do eólico	16-26	<i>Allegro</i>
Tema B	Sol m-Fa mixolidio-Sol M	27-52	
Desarrollo	La m-Sol m-Do m-Sol eólico-Fa# eólico	53-86	<i>Adagio</i>
Tema A	Re eólico-Sol eólico-Do eólico-Re eólico	87-96	<i>Allegro</i>
Tema B	Re eólico-Fa mixolidio-Re eólico-Mib mixolidio-Re dórico	97-121	
Coda	Re dórico	122-128	<i>Adagio</i>

Tabla 7.10. Esquema formal del primer movimiento del *Cuarteto Modal*.

El segundo movimiento es un *Scherzo* con trío, escrito en Do lidio, con diversos cambios de modo.

II. LIDIO(SCHERZO, ALLEGRETTO)				
Tema A	Do lidio	1-9	<i>Scherzo - Allegretto</i>	
Tema B	Sol mixolidio	9-19		
Tema A	Do lidio	20-28		
Trío	Tema A	Sol mixolidio		29-45
	Tema B	Mi frigio		46-56
	Tema A	La eólico		57-64
Tema A	Do lidio	65-73		
Tema B	Sol M	74-80		
Tema A	Do lidio	81-84		
Coda	Do lidio	84-90		

Tabla 7.11. Esquema formal del segundo movimiento del *Cuarteto Modal*.

El tercer movimiento del cuarteto, escrito en modo eólico, es el movimiento más personal e íntimo, desarrollado a través de una forma poliseccional [ABCD], que recupera el tema A inicial para terminar de forma circular.

III. EÓLICO(ANDANTEEXPRESSIVO)			
A	La eólico	1-12	<i>Moderato</i>
B	Re eólico	13-25	<i>Stesso tempo</i>
C	Re eólico-La eólico	26-39	
D	La eólico-Mi M	39-57	
A'	La eólico	58-64	

Tabla 7.12. Esquema formal del tercer movimiento del *Cuarteto Modal*.

La melancolía del tema melódico, que se puede comprobar en el ejemplo 7.19, otorga al movimiento una sonoridad que recuerda a la de algunas canciones populares asturianas, tan queridas por la compositora.

Andante espressivo

The musical score shows four staves: Violin I, Violin II, Viola, and Cello. The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is 3/4. The tempo is marked 'Andante espressivo'. The Cello part starts with a piano (p) dynamic and features a melodic line with slurs and triplets. The other instruments (Violin I, Violin II, Viola) have rests in the first few measures.

Ejemplo 7.19. *Cuarteto Modal*, tercer movimiento [cc. 1-5].

El último movimiento, *allegro non troppo*, es una fuga en Do jónico. En la terminación de esta fuga, el “sujeto” lo ejecuta el segundo violín en su forma original, mientras el primer violín lo ejecuta por disminución, el chelo lo expone por aumentación, y la viola, con diversas variantes.

IV. JÓNICO(FUGA. ALLEGRONONTROPPO)			
Exposición	Do jónico-Mi m	1-33	<i>Allegro non troppo</i>
Desarrollo	Re dórico-Lab dórico	34-88	
Reexposición	Do jónico	89-114	<i>Più mosso</i>
Coda	Do eólico	115-118	<i>Più lento</i>

Tabla 7.13. Esquema formal del cuarto movimiento del *Cuarteto Modal*.

Al año siguiente, Prieto, bajo el seudónimo de “México”, presenta el cuarteto a concurso en Madrid para optar a Premio Samuel Ros, el más importante galardón para música de cámara que se convocaba entonces en España⁵⁷. El 24 de junio de ese año 1958, Jerónimo Callejo, secretario de la Sociedad de Conciertos de Música de Cámara de Madrid, le comunica a través de una breve carta que ha ganado dicho premio, por unanimidad del jurado formado por José Eugenio de Baviera y Borbón (1909-1966) –nieto de Alfonso XII, militar y aficionado a las bellas artes–, el compositor Ángel Martín Pompey (1902-2001) y el compositor y director Manuel Moreno Buendía (1932).

Muy Sra. mía:

Tengo el placer de remitirle, a continuación, copia del Acta del Concurso “Premio Samuel Ros 1958”. Al comunicar y felicitar a Vd. por haber obtenido el premio, le adelanto que, de haber fechas disponibles, se celebrará el Concierto Extraordinario, dentro del mes de noviembre. Sería muy agradable para nosotros su asistencia. En todo caso, me tiene Vd. a su disposición para todo lo referente a la celebración de dicho concierto extraordinario en que será estrenada su obra.

En espera de sus noticias, me reitero affmo., s.s. que besa su mano, Jerónimo Callejo (Rúbrica)⁵⁸

El secretario de la Sociedad de Conciertos de Música de Cámara de Madrid, incluyó en el envío las actas del concurso para la concesión del premio, en las que podemos ver cuáles fueron los otros premiados y sus respectivas plicas:

Reunido el Jurado para calificar este Concierto, integrado por S.A.R. El Infante Don José Eugenio de Baviera, Don Ángel Martín Pompey y Don Manuel Moreno Buendía, y después de examinadas las obras presentadas al Concurso, acordaron conceder, el Premio, accésit y Mención Honorífica a las obras cuyos lemas son “México”, “Cuarteto nº 2, siglo XX” y “Eslava”. Abriendo las plicas correspondientes, resultaron ser sus autores, respectivamente, D^a María Teresa Prieto, don Mario Medina Seguí [1908-2000] y don Carmelo Alonso Bernaola [1929-2002].

⁵⁷ Véase: Fernández Vicedo, Francisco José: “La música española en los años cincuenta: el Premio de Composición ‘Samuel Ros’ como reflejo de las políticas del régimen franquista y la transición hacia las nuevas estéticas compositivas”. *Music and Propaganda in the Short Twentieth Century*, M. Sala (ed.). Brepols Publishing NV, 2014, pp. 165-187.

⁵⁸ Correspondencia de Jerónimo Callejo a María Teresa Prieto. Carta del 24 de junio de 1958. LPMT. Una nota con la misma información se remitió a la prensa, apareciendo, por ejemplo, en el *ABC*, jueves 26-VI-1958, edición matutina, p. 51.

El presidente: José Eugenio de Baviera (rubrica)
El vocal: Manuel Moreno Buendía (rubrica)
El vocal: Ángel Martín Pompey (rubrica)
En secretario: Jerónimo Callejo (rubrica)⁵⁹

Vicenta Ros, hermana de Samuel Ros, y su esposo, el doctor Blanco-Soler, habían creado este premio Samuel Ros para Música de Cámara en la Sociedad de Conciertos de Música de Cámara de Madrid en 1951, con una cuantía de 5000 pesetas⁶⁰, con el objeto de unir el nombre del poeta Ros a una manifestación artística. Se pretendía premiar la excelencia; de hecho, la convocatoria del año anterior se había declarado desierta, valorando así la calidad de la obra de Prieto como merecedora del galardón de 1958.

La noticia de este premio no sólo aparecerá en la prensa española, sino también en la prensa mexicana. *Tiempo* destaca lo reñido que fue el concurso y la posibilidad de grabación del *Cuarteto Modal* por la agrupación de cámara que realizase el concierto⁶¹. En la prensa española no podían faltar las palabras de Antonio Fernández-Cid desde el diario el *ABC*:

Si bien el fallo se ha hecho ya público, no puede faltar una breve apostilla al acuerdo en virtud del que se otorga el premio "Samuel Ros", tan popularizado ya en la música de cámara, a una figura prestigiosa que lejos de España, fiel siempre a los mandatos artísticos de su patria chica –la tierra ovetense– y la residencia –"México", el lema de cuarteto– mantiene una calidad y una altura de miras que constituyen su mejor bagaje. María Teresa Prieto, a la que hemos aplaudido en distintas ocasiones, la última este curso, en el estreno por Argenta y la Orquesta Nacional, de un poema sinfónico, ha logrado con este premio un nuevo éxito. El mismo clima familiar en que se desenvuelve su vida, tan entrañablemente vinculado a la música de cámara, puede anunciarnos la calidad de un fruto por cuyo triunfo público formulamos los más cordiales votos⁶².

A pesar de que la obtención del premio suponía el estreno de la obra en el acto de entrega, el *Cuarteto Modal* es estrenado el 5 de septiembre de 1958 en el Palacio de Bellas Artes de México. "El Cuarteto Lener se apresura a dar a conocer al público de México las primicias de esta obra de la compositora María Teresa Prieto, residente en México, donde ha realizado toda su labor musical"⁶³, se afirma en el programa de mano. El programa del concierto estuvo integrado por el *Cuarteto en Sol mayor* KV 387 (1782) de Mozart, el *Cuarteto Modal*, de Prieto y el *Cuarteto en Mi menor* op. 59, nº 2, (1808) de Beethoven.

Las críticas, por lo general, destacan la calidad de la obra y la notable interpretación del Cuarteto Lener. La revista *El Redondel* considera el cuarteto como una de las partituras más equilibradas de las existentes en ese momento en el repertorio mexicano para cuarteto de cuerda⁶⁴. Baqueiro Foster considera, en su crítica del diario *El Nacional*, que el trabajo de la autora, que sigue

⁵⁹ Acta del Concurso Samuel Ros, 24-VI-1958. LPMT.

⁶⁰ Véase *ABC*, 27-7-1951.

⁶¹ *Tiempo*, 14-VI-1958, Ciudad de México. Desconocemos si se realizó una grabación del *Cuarteto Modal*, ya que no se ha encontrado ningún dato que confirme la posibilidad que se cita en la revista.

⁶² Fernández-Cid, Antonio: "María Teresa Prieto, Premio Samuel Ros", *ABC*. Madrid, 10-VI-1958, p. 50.

⁶³ Programa de mano: concierto del Cuarteto Lener, 5-IX-1958, Sala de espectáculos del Palacio de Bellas Artes. LPMT.

⁶⁴ "Sala de Espectáculos cuarteto Lener", *El Redondel*. Ciudad de México, 7-IX-1958, s/p.

los cánones modales al usar los modos dórico, lidio, eólico y jónico, logra “muy bellas cosas en la melodía y en la armonía”⁶⁵, realizando a través de esto “encantadores juegos de acordes derivados de la propia escala”⁶⁶. En la revista *Tiempo* se vuelve a subrayar la maestría de la compositora con los modos musicales arcaicos, además de destacar la justificada distinción que supone la obtención del Premio Samuel Ros⁶⁷. Desde *El Excelsior*, Junius coincide con Baqueiro en que la originalidad de la obra reside en la armonización de los modos:

Estos modos, o lo que es lo mismo, escalas cuyos intervalos están colocados en orden diferente de los dos únicos modos (mayor y menor) acostumbrados en la música ordinaria, necesitan, como es natural, un sistema diferente de armonización, y aquí fue donde brilló sobre todo el gran talento de la autora, quien, a pesar de haberse impuesto la exigencia de escribir en modos diversos (eólico, lidio, jónico, etc.), logró este cuarteto, que desearíamos escuchar varias veces, y desde aquí felicitamos a la señorita Prieto por su éxito⁶⁸.

La calidad de la obra es también percibida por el crítico y compositor mexicano Salvador Moreno, quien, en 1959, escribe: “Su *Cuarteto Modal* [...] está logrado con gran economía de recursos técnicos y alentado por un sentimiento de unción, a tono con el carácter de los medios musicales empleados por su autora, que lo hacen, sin duda, merecedor del premio”⁶⁹.

A la entrega de los premios del año 1958, que se celebró en Madrid el 20 de diciembre, en el salón del Instituto General de Previsión, “asistió la hermana de Samuel Ros, Vicenta Ros, acompañada de los infantes Baviera-Borbón, y un selecto número de compositores españoles respaldando el valor artístico del premio internacional fallado”⁷⁰. José María Franco, desde las páginas del diario *Ya*, afirmaba:

La Excm. Sra. doña Vicente Ros de Blanco Soler para perpetuar el nombre de su hermano, uniéndolo a una manifestación artística creó en la Sociedad de Conciertos de Música de Cámara el premio “Samuel Ros”, dedicado a una obra de música de cámara. Varios años se ha celebrado, ampliando con ello el repertorio debido a autores españoles y si bien el año pasado (1957) fue declarado desierto, ya que el renombre del premio requiere calidad, en el presente, 1958, ha sido grande la concurrencia de obras. Mujer es la ganadora: María Teresa Prieto, oriunda de Oviedo y residente desde hace años en Méjico. Cuenta con abundante producción – un par de obras sinfónicas se han escuchado en Madrid- habiendo escrito el *Cuarteto Modal* ganador del premio y cuarto de los que lleva compuestos. Antes de su ejecución se procedió a la entrega de los premios que fueron además de este, dos accésits a los señores Mario Medina y Carmelo Alonso⁷¹.

El *Cuarteto Modal* fue interpretado por la Agrupación Nacional de Música de Cámara –Luis Antón y Enrique García (violines), Pedro Meroño (viola) y Ricardo Vivó (cello)–, en la parte central del programa, entre dos obras de Beethoven, el *Trío en Si bemol mayor*, op. 97 (“El Archiduque”) –por Aroca, Antón y Vivó–, y el *Septimino en Mi bemol mayor*, op. 20 –por Antón, Meroño, Vivó, Lluna,

⁶⁵ Baqueiro Foster. G: “Ópera, Conciertos, Ballet”, *El Nacional*. Ciudad de México, 9-IX-1958, pp. 8 y 11.

⁶⁶ *Ibidem*.

⁶⁷ “Estreno de Cuarteto Modal”, *Tiempo*. Ciudad de México, 15-IX-1958, s/p.

⁶⁸ Junius: “Cuarteto Lener”, *El Excelsior*. Ciudad de México, 19-IX-1958, s/p.

⁶⁹ Moreno, Salvador: *Detener el tiempo. Escritos musicales*. Edición selección e introducción de Ricardo Miranda. México City: CENIDIM, 1996, p. 55.

⁷⁰ Fernández Cid, Antonio: “Entrega del premio Samuel Ros 1958 por la agrupación nacional”. *ABC*, Madrid, 23-XII-1958, p. 80.

⁷¹ Franco, José María: “Vida Musical”. *Diario Ya*, Madrid, 21-XII-1958.

Parra, Inocente López y Martínez-. Antes del concierto, el secretario, Jerónimo Callejo destacó el hecho de que el premio fuera otorgado por primera vez a una compositora. A pesar de todo, Prieto, no recibió el galardón en persona, debido a que no pudo desplazarse desde México y en su nombre lo recogió su sobrino Carlos Bousoño Prieto.

El arquitecto ovetense Luis Prieto Bances⁷³, amigo y familiar de María Teresa, le envió una detallada carta escrita el mismo día de la entrega del premio, el 20 de diciembre, en la que le relata con todo detalle lo sucedido en la entrega de los premios, que copiamos a continuación por su interés:



Imagen 7.12. Diploma acreditativo del Premio Samuel Ros 1958⁷².

Madrid, 20-XII-1958

Disponte, querida *Nené*, a leer con paciencia el relato detallado de tu triunfo en la capital de España. Ahí va, pues.

A las seis y media de la tarde de hoy, la Sala de Conciertos del Instituto Nacional de Previsión estaba llena de gente; no era una concurrencia cualquiera sino un público más selecto que el del Palacio de la Música porque las obras de cámara eliminan por un solo anuncio a la gran masa de los filisteos. La sala en cuestión está prestigiada por haber acogido, desde que se inauguró hace pocos años, los mejores programas de este carácter. Es un local incomparable en Madrid por muchos conceptos; está finamente decorado, no es demasiado grande –aunque en el patio de butacas solamente caben unas 400 personas– y tiene un estrado para la orquesta que ocupa todo el ancho del local. Al lado derecho de este estrado, había una mesa muy larga y lujosa detrás de la cual se hallaban sentados los infantes de Baviera, el secretario de la Sociedad de Conciertos y otra persona de la Junta, presididos por la Sra. de Blanco Soler, hermana de Samuel Ros y fundadora del premio ganado por ti.

Comenzó el concierto con el *Trío* “El Archiduque” y terminó con el *Septimino*. En medio, conducida ante el tribunal de las sombras de Beethoven, estaba *Nené* muy segura de sí misma. Tenía, por lo visto, motivos para estarlo pues se expresó de un modo tan bello y convincente que el público rompió en un aplauso cerrado que obligó a saludar por cuatro veces a los ejecutantes. En Madrid no se insiste más casi nunca. Como del cuarteto ya te he dicho muchas veces mi opinión, no hace al caso volver sobre ello; por lo que se refiere al modo de ejecutarlo, esta vez no creo que se pueda pedir más. El cuarteto formado por Luis Antón y Enrique García (violines), Pedro Meroño (viola) y Ricardo Vivó (cello), estuvo a la altura de su bien merecida fama; carezco de conocimientos para aventurar un juicio comparativo con el de Méjico, pero me atrevo a asegurar que, si la ejecución fue excelente, el interés y el sentimiento con que tocaron todos se expresó de un modo más elocuente en los movimientos de cada uno de los ejecutantes, una observación puede hacer –porque estaba muy cerca–, que muestra hasta qué punto se estudió la obra y el gran interés que mereció a los intérpretes: Meroño se la sabía casi totalmente de memoria pues apenas echaba una mirada a la partitura. Le hice saber después que no me había pasado inadvertido este detalle y muy complacido con la observación, me contestó que, en efecto, la habían estudiado muy detenidamente, tanto por su va-

⁷² Diploma del premio Samuel Ros 1958. LPMT.

⁷³ El arquitecto ovetense Luis Prieto Bances (1905-1983) era familiar de la compositora, y padre de María Isabel Prieto, la que será esposa de su sobrino Carlos Prieto Jacqué.

lor, como por la falta de anotaciones de expresión en la partitura. Estoy seguro de que habrías quedado muy satisfecha si hubieses estado allí.

Después de tocar el Trío, hubo un descanso y antes de iniciarse el Cuarteto leyó unas breves notas al secretario de la Sociedad. En ellas hizo patente la satisfacción de que este año se haya podido conceder el premio con sobrados méritos (el pasado quedó desierto), y que haya sido una mujer por primera vez la que lo obtuvo, honrando además el nombre de España en el extranjero. A continuación, hizo subir a Carlitos – que estaba sentado a mi lado en primera fila- al estrado donde la Dra. de Blanco Soler le entregó el premio. Después de él subieron los dos músicos premiados con los accésits; uno de ellos –Mario Medina –que presentó otro cuarteto, seguramente muy bueno pues le conozco personalmente hace tiempo y tengo de él excelente opinión–, es un buen pianista y artista de gran sensibilidad y amplios conocimientos.

Al terminar la ejecución de tu Cuarteto, fuimos Carlitos y yo al saloncito donde descansan los músicos y allí saludamos a los miembros de la Sociedad y a los componentes del Cuarteto. A todos les dimos las gracias en tu nombre y todos contestaron haciendo calurosos elogios de la obra. Allí estaba también Regino Sainz de la Maza que me expresó muy sinceramente la estupenda impresión que le causó. Fernández Cid asistió también al concierto, pero no pude verle después y desconozco su juicio. Hablé asimismo con otras personas de autorizada opinión y de todas oí, muy complacido, iguales muestras de aprobación. Fue en suma un completo éxito y un acto muy brillante por el calor que prestó la concurrencia, la solemnidad con que se desarrolló y la distinción en marco en que fue presentado.

De familia y amigos se encontraban allí María y Santiago con sus hijos, los Masaveu y Menéndez Pidal, Chomín y otras muchas personas que no cito porque seguramente no las conoces. Callejo –a quién invitamos hace tiempo a cenar con Carlitos y Chomín– nos envió un montón de invitaciones que dimos a distintas personas, reservando algunas para enviártelas, juntamente con programas del concierto y el Diploma. Todo esto estará en Monterrey antes seguramente de que tu recibas esta carta, pues mañana lo mandaremos por un amigo de María (Diamantina) que llegará allí el lunes. Llamará a Rodolfo Barragán para que recoja el paquetito y se encargue de hacerlo llegar a ti.

He dejado esta carta abierta hasta hoy domingo por si podía mandarte alguna reseña de periódico, pero todavía no se ha publicado la de *ABC* y hasta el martes no saldrá. He encargado los otros periódicos, pero no me los han traído todavía. Supongo que no se habrá publicado la crítica en ninguno aún.

En suma, *Nené*, ha sido una jornada triunfal que nada tiene que envidiar a la de Méjico y que, a mi modo de ver, la supera en algunos aspectos. Creo que la reacción del público no pudo ser mejor; la interpretación tal vez tampoco y la satisfacción y orgullo de los que te queremos insuperable. Bien puedes estar contenta...

Antón y sus compañeros sueñan con poder ir a Méjico y tocar tu Cuarteto por toda la República. Me encargaron mucho que te lo dijese y así lo hago.

Sor María piensa venir el día 6. La última vez que vino no pudimos verla porque lo supimos demasiado tarde y no hubo manera de encontrarnos. Esta vez la cazaremos a como dé lugar, aunque no resulte fácil lograrlo siempre cuando se trata de una monja. Todavía no he podido darle tu encargo pues no he podido ir por Bilbao.

Que estas agradables noticias que te doy te ayuden a alegrar más las navidades y no sientas más ruidos en los oídos que los ecos de los aplausos. Hoy escribo también a Sor María y a Carlos para felicitarlos a todos.

Un fuerte y cariñoso abrazo, lleno de felicitaciones.

Isabel (rúbrica) y Luis (rúbrica)⁷⁴

⁷⁴ Correspondencia de Luis Prieto Bancas a María Teresa Prieto. Carta del 20 de diciembre de 1958. En ella también firma su sobrina política María Isabel Prieto, heredera del legado de la compositora. LPMT.

El 23 de diciembre, Fernández-Cid comenta brevemente en el *ABC* algunas características del *Cuarteto Modal*,

nueva prueba de la sensibilidad de María Teresa Prieto que no abjura del vivo permanente recuerdo a su tierra, desde la para ella también queridísima de Méjico, lugar de últimos estudios y tareas presentes. La obra de Prieto es muy breve de proporciones y muy clara. Al margen de revolucionarismos en la escritura, discurre por cauces románticos, por climas *cantabiles* de un suave lirismo en que, lo menos seductor quizás, se da en una fuga sin complejidades y lo mejor en el primer tiempo que desde la introducción acusa un fondo religioso y un sabor sincero, melódico, muy logrado. Un brevísimo *scherzo* unitario y un *andante* de carácter próximo a lo litúrgico y un clima de ofrenda melancólica para Asturias completan el cuarteto, simpático y atrayente en su misma ausencia de énfasis, que fue muy bien tocado por Antón, García, Me-roño y Vivó, y aplaudido como el resto del programa con unánime calor por el público. La sesión extraordinaria de la Agrupación Nacional no ha podido desarrollarse en clima de mayor afecto y adhesión⁷⁵.

Fernando López-Lerdo de Tejada, desde la revista *Ritmo*, coincide en numerosos puntos con lo escrito por Fernández-Cid en el *ABC*, y considera también que la fuga final no tiene aditamento alguno y que, en el *andante*, la autora recoge “aires asturianos, en recuerdo de su patria chica”⁷⁶. El guiño que la compositora realiza a su tierra natal, que no pasó desapercibido entre los críticos españoles, no podía faltar en una obra de esta importancia; las críticas mexicanas no se percataron de esta presencia.

Este cuarteto es una de las obras de la autora que más veces se ha interpretado. Además, de su estreno en México y en Madrid se llevaría a concierto en numerosas ocasiones. La primera de ellas fue realizada por la Agrupación Nacional de Música de Cámara el 12 de mayo de 1959, en el segundo concierto que realizó el conjunto de cámara en la Universidad de Oviedo. Las críticas del concierto resaltan la añoranza de su hogar en el *andante*, tal y como escribe el crítico Mairlot Salinas en *La voz de Asturias*, según el cual la composición “conmueve al auditorio por el carácter asturiano de algunos de sus motivos”⁷⁷. Poco después, el 8 de julio de 1959, el Cuarteto Lerner volvió a tocar este cuarteto en el sexto concierto del programa de música contemporánea de la Temporada de 1959, en la Sala Ponce del Palacio de Bellas Artes de la Ciudad de México. Años después, el 7 de diciembre de 1966, el *Cuarteto Modal* se interpretó de nuevo en un concierto organizado por la Música de Cámara y Club Damas de San Ángel, en la Capilla gótica de la familia González Jáuregui en la Ciudad de México.

El público pudo escuchar esta obra de nuevo en otro concierto monográfico que organizó el Instituto Cultural Hispano Mexicano, integrado únicamente por obras de la compositora. En este concierto, celebrado el 11 de mayo de 1971, además del *Cuarteto Modal* se tocó la *Oración de quietud* para voz y piano, las *Canciones modales*, el *Adagio y Fuga para cello y piano* y la *Fuga Post-dodecafónica en Fa menor para instrumentos de aliento* (1968).

⁷⁵ Fernández-Cid, Antonio: “Entrega del Premio Samuel Ros 1958.”, *ABC*. Madrid, 23-XII-1958, p. 80.

⁷⁶ López-Lerdo de Tejada, Fernando: “Sociedad de Conciertos de Música”, *Revista Ritmo*, Año XXIX, nº 300. Madrid, 1-I-1959, p. 11.

⁷⁷ Mairlot Salinas, Manuel: “Dos conciertos de la Agrupación Nacional de Música de Cámara”, *La Voz de Asturias*. Oviedo, mayo de 1959, s/p.

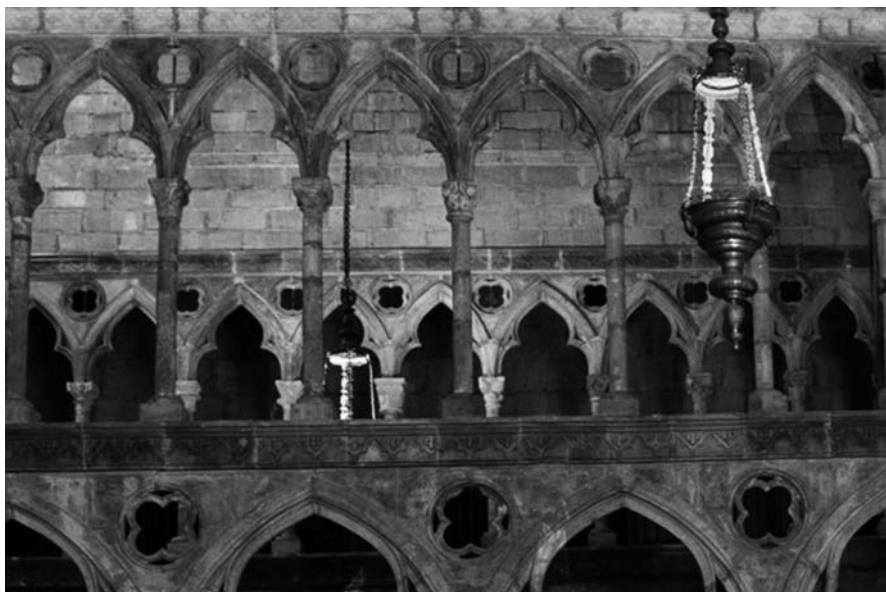


Imagen 7.13. Claustro gótico abulense, de la residencia de Nicolás González Jáuregui⁷⁸.

Tras la muerte de la compositora, la obra se llevó a concierto en 1995, en su ciudad natal, dentro del programa nº 10 del ciclo organizado por la Caja de Ahorros de Asturias, “Cambio de Tercio, Música Española para cuarteto de cuerda”. En 1996, el Cuarteto Prieto, integrado por sus dos sobrinos y sus dos sobrino-nietos, tocó esta obra en la capital mexicana. Y en 2008, el Cuarteto Diapente, en la XXI edición del Festival Clásicos de Verano de la Comunidad de Madrid, interpretó y grabó el Cuarteto Modal.

Tras el triunfo del *Cuarteto Modal* tanto en México como en España, la compositora escribió nuevas obras de diferentes géneros, pero lamentablemente la mayor parte de las mismas no llegaron a estrenarse. La presencia de Prieto en el mundo musical mexicano era menor, ya no se estrenaba una obra sinfónica suya en cada temporada de la OSN, pero esta circunstancia llevó a la autora a componer para agrupaciones nuevas y a recuperar el contrapunto, técnica compositiva por la que siempre se sintió atraída.

En 1958 finalizó la *Fantasia sobre una fuga, para orquesta con piano solista*, una obra en un solo movimiento, *Moderato*, de apenas seis minutos de duración, que nunca se ha interpretado⁷⁹. La obra presenta una estructura de forma sonata modificada, donde el piano tiene un protagonismo destacado, como si se tratara de un movimiento de un concierto para piano y orquesta. La obra mantiene la escritura tonal.

⁷⁸ Trasladado a América por W. Randolph Hearts, en 1954 fue comprado por Nicolás González Jáuregui para su residencia particular en San Ángel Inn. Actualmente es el Centro Cultural Helénico. Véase: <https://grandescasasdemexico.blogspot.com/2014/05/casa-de-la-familia-gonzalez-jauregui.html>

⁷⁹ En el archivo de la compositora se conservan completos los materiales de esta obra.

FORMA		ARMONÍA	COMPÁS
A		Do m	1-16
		Sol m	16-37
B		Mib M	38-62
Desarrollo	1	Lab M	62-78
	2		78-85
	3	Mi M	86-105
	4	Si m	105-113
	5		113-122
	6		Sol M
	7	Mi m	143-154
A		Do m	155-192
Cadencia			193-210
B			210-236
C			236-250
Coda			251-267

Tabla 7.14. *Fantasia sobre una fuga, para orquesta con piano solista*

Los temas sobre los que se desarrollan las diferentes partes proceden de las dos primeras secciones de la obra, A y B, que conforman la exposición de la sonata, y se van a ir modificando a través de procedimientos tímbricos y texturales, especialmente contrapuntísticos. El piano recoge el material melódico que se presenta en la orquesta, variando rítmica, armónica y melódicamente cada una de los elementos escogidos. La escritura pianística despliega distintas texturas, desde un constante fluir musical, como si de un *motto perpetuo* se tratase, a una textura coral reforzada en octavas, con un ritmo bastante marcado.

Dos años después, en 1960, Prieto compone la *Fuga para cuarteto de cuerda en Sib menor*, de la que se conserva el manuscrito original y una copia en negativo que la autora preparó, quizá, pensando en una posible interpretación o edición de la fuga. La obra manifiesta la influencia que el estudio de la música del Barroco, especialmente de Bach, tuvo en la imaginación musical de Prieto, y revela, a la vez, el dominio formal adquirido por la compositora en estos años.

FORMA		ARMONÍA	COMPÁS	TEMPO
Exposición	Sujeto	Sib m	1-6	<i>Allegro</i>
	Respuesta 1	Mib m	6-11	
	Respuesta 2	Sib m	11-16	
	Respuesta 3	Mib m	16-21	
Divertimento 1		Sib m	22-38	
<i>Stretto</i> 1	Sujeto	Sib m	38-42	
	Respuesta	Sib m	39-42	
Divertimento 2		La M	42-47	
Divertimento 3		La m	47-64	
Puente		Progresión	65-66	
<i>Stretto</i> 2		Sib m	67-74	
Divertimento 4		Dob M	75-86	
Reexposición en <i>stretto</i>		Sib m	86-92	
Coda		Sib m	92-95	

Tabla 7.15. *Fuga para cuarteto de cuerda en Sib menor*

8. El reencuentro con la Generación del 27: Rodolfo Halffter y la búsqueda del dodecafonismo en la década de los sesenta.

Si ves el cielo claro,
tal es la sencillez del alma mía...
Sentimientos de ausente, Sor Juana Inés de la Cruz

8.1. La Sonata Modal (1960) para chelo y orquesta

En 1960, la compositora escribe una nueva obra para chelo y orquesta denominada *Sonata Modal*. En estudios anteriores, la obra se databa entre 1970 y 1972, cuando sabemos que fue escrita en 1960; además, en el artículo de Casares¹, se confunde con otra obra para voz y orquesta, el *Tríp-tico para orquesta* (1964), que no tiene relación con la *Sonata Modal*.

En el archivo de la compositora, existen datos que podrían hacernos pensar en una posible participación, sin éxito, en el Concurso de Composición Internacional de Oscar Esplá de 1968, de nuevo bajo el seudónimo de "Canopus" quizá con esta partitura.

La obra, formada por cuatro movimientos, cada uno en un modo diferente: I. *Modo Dórico (Moderato)*, II. *Modo Frigio (Fuga. Allegretto)*, III. *Modo Mixolidio (Salmo. Andante)*, IV. *Modo Dórico (Rondo. Allegro non troppo)*, revela una vez más, el gusto de la compositora por el uso de la modalidad en su catálogo, como ya habían manifestado las *Canciones Modales* (1952-57) y su *Cuarteto Modal* (1957).

Se trata de una sinfonía concertante, a la manera de un concierto para chelo, donde el instrumento siempre mantiene el carácter de solista, exponiendo y desarrollando melodías sobre materiales motivicos que comparte la orquesta. La orquestación es sobria, pero eficaz, sosteniendo en todo momento al solista. Destaca el diatonismo cultivado por la compositora que, una vez más, recurre a materiales diversos, reunidos en la partitura con la técnica del *collage*, como podemos comprobar desde el inicio de la obra, con el sonido en las primeras notas del chelo de la cita del incipit del himno navideño francés del siglo XV *Noël Nouvelet*, dando paso poco después a los ecos folklóricos de Asturias, con la melodía del *Pericote* llanisco.

¹ Casares, E.: "La compositora María Teresa Prieto...", p. 753.

El segundo movimiento es una fuga, una de las formas más usadas por la compositora que revela su gusto por el contrapunto bachiano, característico del neoclasicismo europeo, a través de la recuperación de formas antiguas con nuevos lenguajes musicales.

I					
FORMA		ARMONÍA		COMPÁS	TEMPO
Introducción		Re mixolidio y frigio		1-9	<i>Moderato</i>
Exposición	Tema A	a1	Re dórico y frigio	10-26	
		a2	Sol dórico	27-43	
Tema B		Fa		44-67	
Desarrollo	Desarrollo 1		Fa dórico-Do frigio	68-88	
	Desarrollo 2		Sol dórico	89-117	
	Desarrollo 3		La mixolidio	118-132	
Puente		Re menor		133-137	
Recapitulación	Tema A	a1	Re dórico	138-153	
		Cadencia	Re mayor-dórico	154-170	
	Tema B		Re dórico-mixolidio-mayor		
Coda		Re dórico-frigio-menor		184-196	
FUGA					
Exposición	Sujeto		Mi frigio	197-204	<i>Allegretto</i>
	Respuesta 1 (defectiva)		Si frigio	205-212	
	Respuesta 2		Mi frigio	213-220	
Desarrollo	Divertimento-Sj		La menor	221-232	
	Divertimento-Csj		Sol mayor	233-234	
	Divertimento-Sj		Re eólico	235-249	
	<i>Stretto</i>		Respuesta al III	250-257	
	Divertimento-Sj		Do-Mi frigio-La frigio	258-285	
Reexposición		Mi		286-316	
SALMO					
Tema A	a1	Sol eólico-mixolidio		317-329	
	Puente		Re menor	330-334	
	a2	Re		335-361	
Tema B		Re		362-387	
Coda		Sol m-mixolidio		388-393	
RONDÓ(RONDÓSONATA)					
Tema A		Re m		394-411	<i>Allegro non troppo</i>
Tema B		Re m		412-421	
Tema A		Do M		422-431	
Tema C (Desarrollo)		La m		432-483	
Tema A		La m		483-512	
Coda		Re m		513-521	

Tabla 8.1. Esquema formal de la Sonata Modal, para cello y orquesta

La *Sonata Modal* para chelo y orquesta nunca se interpretó en vida de la compositora. La obra se estrenó el 26 de octubre de 2006, en el Gran Teatro de Córdoba, con un solista muy querido por la compositora, su sobrino Carlos Prieto Jacqué, bajo la dirección del maestro José Luis Temes. Aunque esta obra no se incorporó al doble disco de la obra sinfónica de Prieto, sí fue editada por el Archivo de Música de Asturias en 2007². La *Sonata modal* fue interpretada en Asturias por Ian Fanlo como violonchelo solista junto a la OSPA, bajo la dirección de Rossen Milanov, los días 1 y 2 de noviembre de 2018, en la Casa de Cultura de Avilés y en el Auditorio Príncipe Felipe de Oviedo, respectivamente. También se ha vuelto a escuchar en el país azteca, interpretada por Vitali Roumanov como solista y la OSNM, bajo la batuta de Ludwig Carrasco, los días 22 y 24 de febrero de 2019 en el Palacio de Bellas Artes de México.

8.2. María Teresa, escritora: Pirulín (1962)

En el año 1962, la compositora da rienda suelta a su imaginación literaria para relatar sus experiencias y sensaciones ante la vivencia de una amistad un tanto particular, ya que se trata de su relación con un pájaro, bautizado como Pirulín por María Teresa, que le acompaña todos los días en esa época. El pajarillo se convirtió en su compañero más querido y fiel, haciendo su voluntaria soledad algo más liviana.

El animal no estaba enjaulado, no pertenecía a la compositora, sino que decidió "autodomesticarse", acudiendo a diario a su terraza, cantando las melodías que ella improvisaba al piano.

Pirulín es un pájaro no muy pequeño; tiene los ojos un poco saltones y penetrantes: todo lo ve y todo lo sabe. Las plumitas que cubren su cuerpo son de un gris azulado y otras, café, y sus alas son negras con manchitas blancas. No sé aún qué clase de pájaro es ni de dónde viene. Su canto, algo monótono, lo hace en Do menor [...] Mi conocimiento con Pirulín, -nombre que me salió quién sabe de dónde-, comenzó hace poco más de tres meses, pero creo que él me reconoció del pasado año, pues recordé, a mi vez, que un pajarito volaba tras de mí por la terraza de la casa, pero no le di más importancia, y dejé de verlo en un año. ¿Será un pájaro migratorio?³



Imagen 8.1. María Teresa en el jardín familiar, observando a Pirulín en lo alto del árbol.

² Temes, José Luis (ed.): *Música sinfónica, María Teresa Prieto (1896-1982), Cuaderno de música del Archivo de música de Asturias*. Oviedo, Consejería de Cultura del Principado de Asturias, 2007.

³ Párrafo inicial de *Pirulín: una narración verídica*, [Autoeditado], Ciudad de México, 1962.

Fotos y relatos familiares confirman lo que significó para ella esta relación, suponiendo, incluso, un cambio de estado espiritual, como ella misma manifiesta, que le permitía gozar de ese panteísmo naturalista que está presente en su obra y se puede rastrear, incluso, en la selección de los textos poéticos que lleva a cabo para sus canciones:

Indúceme a escribir esta narración, el hacer resaltar una fase de mi vida que, salpicada por una emoción nueva y única, la hace interiormente más luminosa y más adepta hacia los seres que nos rodean. ¡Ojalá no tuviera que salir nunca de este ambiente espiritual lleno de poesía y suavidad, otorgado por la gracia divina!⁴

En las narraciones sobre su amigo emplumado, la compositora cuenta al lector a través de un relato ligero, casi de cuento infantil, pero lírico y *quasi* melódico, diversas situaciones que ha vivido con Pirulín, desde su primer encuentro hasta sus juegos, pasando por la descripción de su trino en Do menor o el momento más dramático, que contrasta con el tono general de los relatos, cuando Pirulín se ausenta durante tres semanas para revolotear con tres palomas. Sin duda, la autora conocía el texto de *Platero y yo* (1914) de otro artista español asentado en Hispanoamérica,

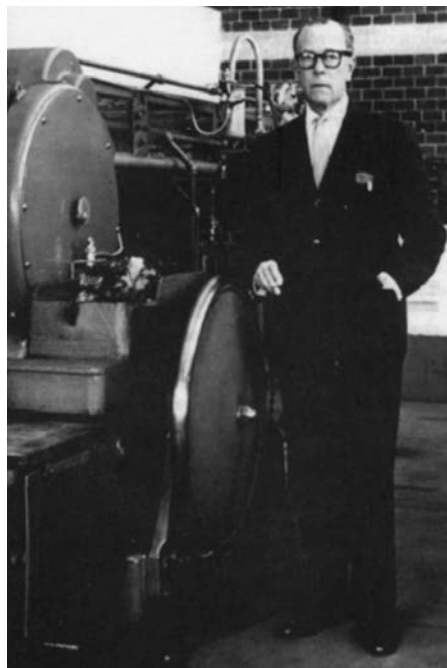


Imagen 8.2. Alexandre A. M. Stols en la Imprenta Universitaria (México), 1960⁶.

Juan Ramón Jiménez, que mantenía una intensa relación con México a través de su amistad con personajes relevantes del mundo cultural e intelectual como Alfonso Reyes. Prieto ya había escrito *Pastoral*, una de sus *Seis Melodías* (1938-41), sobre uno de los poemas del autor de Moguer, hecho que revela que conocía bien la obra de Juan Ramón.

En el mes de octubre de 1962, Stols imprimió en Maastricht 250 ejemplares numerados de *Pirulín*. Alexandre Alphonse Marius Stols (Maastricht, 1900; Tarragona, 1973) fue uno de los editores más importantes del siglo XX; gran amigo y colaborador de Alfonso Reyes, vivió en México entre 1956 y 1965 –tras la destrucción en su imprenta en Maastricht durante la II Guerra Mundial– y sentía intensa pasión por México⁵. Stols publicó numerosos libros de autores mexicanos, además de hacerse cargo durante sus años “mexicanos” de la imprenta de la UNAM o de Fondo de Cultura Económica, entre otros proyectos, planteando la posibilidad de desarrollar una “Mexico University Press” al estilo de Oxford y Cambridge y convertir con ello a México en el centro de edición de América Latina.

⁴ Prieto, María Teresa: *Pirulín: una narración verídica*, [Autoeditado], Ciudad de México, 1962.

⁵ Gabriel Rosenzweig (ed.), *Pasión por los libros. Reyes y Stols, correspondencia 1932-1959*. México, El Colegio Nacional, 2011.

⁶ Fuente: Díez-Canedo F., Aurora: “Alfonso Reyes y A. A. M. Stols, amistad en torno a los libros”. Revista de la Universidad de México, Nueva época, n° 101. <http://www.revistadelainiversidad.unam.mx/0112/diezcanedo/01diezcanedo.html>

Tras la publicación de *Pirulín*, la revista universitaria de Monterrey *Vida Universitaria*, publica sobre él una pequeña reseña, en la que destaca cómo, “a base de pequeños bocetos, de descripciones breves escritas con un lenguaje limpio y libre de amaneramientos y afectaciones, la autora logra transmitir al lector un poco del mismo afecto que quien narra llega a cobrar por el pájaro”⁷. Incluso el diario asturiano *Región* recoge una noticia sobre la creación literaria de Prieto, definida por Mercedes Cabal Valero como “un relato para un cuento [...] un cuento de una dulzura y una poesía tan especiales, que le otorgan una gracia nueva, fresca y sencilla, como en el estilo en que nos llega la presentación de *Pirulín*”⁸.

La autora envió su libro a amigos y a diversas personalidades de la cultura y la economía mexicana¹⁰. Conservamos testimonios de gratitud de Carlos Chávez, Luis Sandi o Rodolfo Halffter, quienes elogian la capacidad creativa de la compositora también en el medio literario; o empresarios como Manuel Noriega, Borrel de Gerisola o Celestino Gorostiza, Director General del INBA¹¹. Sirva como ejemplo, esta nota remitida por Vicente Aleixandre, agradeciendo el envío y felicitando a Prieto por su trabajo.

Madrid, 12 abril 1963

Srta. María Teresa Prieto
México 20, D.F.

Muy estimada amiga mía: Deseo agradecerle mucho el bello regalo que me ha hecho vd. con su delicioso *Pirulín*. Una narración de la que, si la palabra no estuviera gastada, habría que llamar encantadora. El bicho es conmovedor y usted lo cuenta con toque delicado, con gracia hecha de matiz. En algún momento parece que entramos en lo mágico. ¡Qué difícil es alcanzar la ternura, en la sensación de frescor!

Gracias mil, mi buena amiga por el obsequio y su amable dedicatoria. Con un saludo para su familia un afectuoso recuerdo para usted de

Vicente Aleixandre¹².

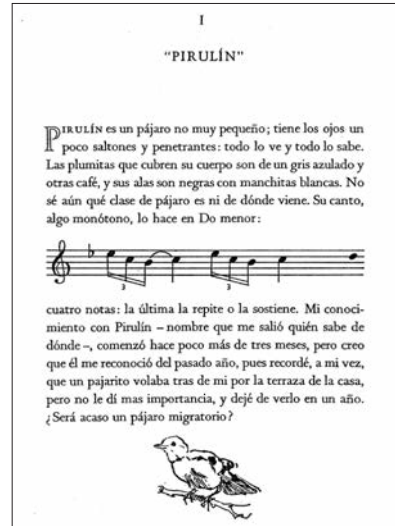


Imagen 8.3. Primer capítulo de *Pirulín*⁹.

Madrid, 12 abril 1963
A la María Teresa Prieto
México 20, D.F.
Muy estimada amiga mía: Deseo agradecerle mucho el bello regalo que me ha hecho vd. con su delicioso "Pirulín". Una narración de la que, si la palabra no estuviera gastada, habría que llamar encantadora. El bicho es conmovedor y usted lo cuenta con toque delicado, con gracia hecha de matiz. En algún momento parece que entramos en lo mágico. ¡Qué difícil es alcanzar la ternura, en la sensación de frescor!
Gracias mil, mi buena amiga, por el obsequio y su amable dedicatoria. Con un saludo para su familia un afectuoso recuerdo para usted de
Vicente Aleixandre

Imagen 8.4. Carta de Vicente Aleixandre.

⁷ "Pirulín de María Teresa Prieto". Revista *Vida Universitaria*. Monterrey, 24-III-1963, s/p.

⁸ Cabal Valero, Mercedes: "Un relato para un cuento", *Región*. Oviedo, 16-VI-1963, s/p.

⁹ Fuente: Prieto, María Teresa: *Pirulín: una narración verídica*, [Autoeditado], México D.F., 1962, p. 9.

¹⁰ El libro está impreso en papel de Holanda Van Gelder. Utiliza tipografía *Romulus* y letras capitales dibujadas por J. van Krimpen y viñetas firmadas por R. Unger. Fue impreso en Maastricht (Países Bajos) por el librero A[lexandre]. A. M. Stols.

¹¹ Fueron numerosas las felicitaciones que la compositora recibió de amigos, familia e intelectuales del panorama cultural mexicano y español; todas ellas se conservan en el LPMT.

¹² Correspondencia de Vicente Aleixandre a María Teresa Prieto. Carta del 12 de abril de 1963. LPMT.

8.3. *El encuentro con el dodecafonismo: Rodolfo Halffter*

En México, la tendencia a la modernidad representada por el dodecafonismo había supuesto una novedad y una ruptura con la desmesura propia de la etapa nacionalista que, una vez pasada, no tenía un lugar artístico claro dentro de la cultura musical del país. En opinión de Julio Estrada, el dodecafonismo representa durante los años de 1950 a 1960 “una alternativa junto con la atonalidad para el lenguaje de los compositores mexicanos no inscritos dentro de la expresión nacionalista”¹³.

Su introductor en México había sido el compositor exiliado Rodolfo Halffter, quien no tardará en crear un pequeño círculo de adeptos, tanto entre los compositores próximos a su generación, como Carlos Jiménez Mabarak (1916-1994), como entre aquellos que tomarán el relevo generacional y escogerán el dodecafonismo para acercarse a composiciones más modernas y sumergirse, posteriormente, en otras estéticas. Entre ellos podemos destacar a Mario Lavista o Julio Estrada, que se convertirán en las principales referencias de su generación en México. Halffter, en su faceta como pedagogo, intentaba inculcar de forma patente un gusto por la música más contemporánea y muestra de ello es su catálogo, con una gran aportación a la música dodecafónica mexicana.

La llegada, por lo tanto, de Prieto al dodecafonismo tiene lugar a través de Rodolfo, quien se convierte en su nuevo maestro. El contacto entre ambos es extenso en el tiempo, pues Rodolfo es habitual en las reuniones en la casa familiar de los Prieto. Halffter, por otra parte, tenía un contacto continuo con Carlos Prieto debido a sus relaciones con la OSM y las Ediciones Mexicanas de Música.

La adopción del sistema dodecafónico es lógica dentro de su evolución como artista, especialmente si observamos su creación. El acentuado cromatismo que llevaba cultivando durante varias obras y el ya mencionado amor por el contrapunto barroco, la llevan sin solución hacia una nueva postura frente a la composición que, igual que en Halffter, no conlleva la pérdida de personalidad. Por el contrario, Prieto conferirá al sistema dodecafónico –más emparentado con la línea de Alban Berg que con la de Arnold Schoenberg o Anton Webern–, su propio punto de vista y personalidad creativa. En palabras de Temes:

Resulta muy curioso el análisis técnico sobre el procedimiento del que se vale la autora para hacer del lenguaje schoenbergiano un elemento de corte romántico, altamente expresivo, e incluso, [...] hasta de corte nacionalista¹⁴.

8.4. *Primeras obras seriales: Tema variado y fuga en estilo dodecafónico (1963) y Veinticuatro variaciones para piano (1964)*

El dodecafonismo aparece por primera vez en su catálogo a partir de 1963, con la obra *Tema variado y fuga en estilo dodecafónico*; por ello, consideramos esta fecha como la iniciadora de este nuevo periodo de su vida compositiva al desconocer con exactitud la fecha en la que comenzó a trabajar con Halffter.

Esta obra para orquesta consta de dos partes diferenciadas: un tema *Allegro moderato* y una fuga, algo más tranquila, *Andante*. En todo momento, Prieto desarrolla este sistema de forma muy

¹³ Estrada, Julio: *La música en México*. Julio Estrada (ed.) I. Historia. 5. Periodo contemporáneo (1958 a 1980). México D. F., UNAM, 1984, p. 187.

¹⁴ Temes, José Luis. *María Teresa Prieto...*, p. 16.

personal, desplegando, en palabras de Temes, un “hipercromatismo de alto poder expresivo”¹⁵ en el que se perciben los doce sonidos que expresan los chelos y los violines como apertura de la obra. La serie, que mostramos en el ejemplo 8.1, expuesta como tema inicial, es la misma que utiliza Prieto en la fuga. A pesar del uso de la serie, la pieza está desarrollada desde una concepción que es más tonal que dodecafónica, ya que hay doblaje de terceras, relaciones de dominante-tónica entre exposiciones de temas y utilización de acordes perfectos.



Ejemplo 8.1. Tema variado y fuga, Serie original [cc. 1-4].

La plantilla orquestal que la autora utiliza es la más habitual en la obra sinfónica de Prieto, con maderas a tres con flautín, corno inglés y clarinete bajo, viento metal, timbales más dos instrumentos de percusión, celesta, piano y cuerda. La breve intervención de la celesta, de apenas tres compases, que aparece indicada en la fuga de la partitura manuscrita, fue interpretada por el piano en la grabación realizada por el maestro Temes en 2007.

FORMA	ARMONÍA (FORMA DE LA SERIE)	COMPÁS	TEMPO	
Tema	Q ₀	1-8	<i>Allegro moderato</i>	
Variación 1	Q ₀ -R ₆ -I ₆ -I ₆ -libre-Q ₂ -Q ₂	9-22		
Variación 2	I ₁₁	23-28		
Variación 3	Q ₁ -libre-Q ₁ -Q ₃	29-44		
Variación 4	Q ₂ -Q ₂ -libre	45-54		
Variación 5	Q ₂ -Q ₂ -Q ₂ (Q ₂ -Q ₂ enlazados)	55-87		
Variación 6	R ₇ -I ₇ -I ₇ -R ₇ (I ₇ -I ₇ -R ₇ superpuestos) -Q ₁ -Q ₂ -Q ₂	88-99		
Variación 7	I ₇	100-111		
Variación 8	Libre-I ₇	112-122		
Variación 9	R ₁₀ -I ₂ -R ₁₀	122-142		
Variación 10	Q ₂ -Q ₂	143-158		
Variación 11	Q ₂ -R ₇ -Q ₂ -Q ₂	159-175		
<i>FUGA</i>				
1ª exposición	Sujeto	Q ₀	176-180	<i>Andante</i>
	Respuesta 1	Q ₂	180-185	
	Respuesta 2	Q ₂	184-188	
	Respuesta 3	Q ₂	188-192	
Desarrollo			192-209	
2ª exposición	Sujeto	Q ₀	209-214	
	Respuesta 1	Q ₂	215-219	
	Respuesta 2	Q ₂	220-224	
Desarrollo			225-311	
Reexposición	Reexposición 1	Q ₂	311-319	
	Reexposición 2	Q ₁₀	320-335	
Coda			R ₆ 336-344	

Tabla 8.2. Esquema formal de Tema variado y fuga, en estilo dodecafónico

¹⁵ *Ibidem*.



Imagen 8.5. Maestro Luis Herrera de la Fuente hacia 1950¹⁸.

La obra, dedicada a su sobrino Juan Luis Prieto, se estrenó en el V Festival de Música Contemporánea¹⁶ organizado por el INBA, dentro de un concierto que tuvo lugar el 16 de junio de 1967, en el Palacio de Bellas Artes. La OSN dirigida por Herrera de la Fuente¹⁷ llevó a cabo en el mismo dos estrenos absolutos: el *Tema variado y fuga* de María Teresa Prieto y *Stravaganza* (1967) de Richard Swift (1927-2003), y dos estrenos en México, *Das Augenlicht* op. 26 (1935), de Anton Webern y *Trayectorias* (1967) de Manuel Enríquez (1926-1994).

Como destaca Casares, "*Tema variado y Fuga Dodecafónica* se oirá junto a las obras de Antón Weber, Ligeti, Henze, Baird, Cassella, Boulez, Cristóbal Halffter, Luis de Pablo y Lutoslawsky, etc. es decir, los grandes exponentes de los últimos movimientos musicales"¹⁹

En esta pieza, la autora utiliza con pleno convencimiento las nuevas corrientes del lenguaje del siglo XX, reafirmando ella misma a través del título de su obra, pero sin perder su formación estrictamente clásica.

En las notas al programa del estreno, Francisco Martínez Salmares habla de la utilización del dodecafonismo junto a la técnica clásica que caracteriza a la autora:

La técnica del dodecafonismo estricto y sus severas elaboraciones fundamentan el lenguaje que dicha artista ha utilizado para cristalizar sus pensamientos dentro de moldes formales pertenecientes a la etapa de la historia de la música denominada Barroco Pleno. En el primer trozo, la idea fundamental está constituida por los sonidos integrantes de la serie dodecafónica. Dicho total cromático sufre durante el transcurso de la obra un conjunto de cambios en su aspecto exterior. Transformaciones obtenidas por medio de la aplicación de los recursos propios de la técnica de la variación. La fuga es de un corte definitivamente ortodoxo. El sujeto se distingue y adquiere perfiles personales debido al uso reiterado de los intervalos de 4ª. y 5ª. Intervalos que le confieren una expresividad cercana a la distintiva del arte antiguo del Medioevo francés²⁰.

¹⁶ Este Festival de Música Contemporánea lo inició en 1963 el maestro Luis Sandi, en aquel entonces director del Departamento de Música del INBA. El festival, realizado en 1967, fue organizado por el maestro Miguel García Mora, que dio a conocer al público mexicano obras de contemporáneos del extranjero y México que nunca se habían escuchado en el país. El programa elegido para este V Festival estaba formado por 39 obras de las cuales 10 fueron estrenos absolutos y 22 fueron interpretadas por primera vez en México.

¹⁷ Herrera de la Fuente resalta la grata sensación que le provocaron las obras al ver la partitura: "A pesar de no acordarme de ellas de forma directa, recuerdo que me impresionaron por el trabajo tan concienzudo que había en ellas". Entrevista a Luis Herrera de la Fuente en Ciudad México, el 25 de agosto de 2011.

¹⁸ Creador: Simón Flechine, SEMO. Fuente: Instituto Nacional de Antropología e Historia. Sistema Nacional de Fototecas. Identificador. oai:mexicana.cultura.gob.mx:0010000/0218744

¹⁹ Casares: *Op. cit.*, pp. 741-742.

²⁰ Programa de mano: Martínez Salmares, Francisco: Orquesta Sinfónica Nacional, Director: Luis Herrera de la Fuente, V festival de música contemporánea, II Concierto, INBA, Departamento de Música, 16-VI-1967, Palacio de Bellas Artes. LPMT.

Al igual que Martínez Salmares, las otras críticas del concierto hablan del lenguaje dodecafónico pero subrayan el dominio que poseía la autora de la técnica clásica, como podemos ver en la noticia de Elisa Kahan en *Novedades*, al afirmar que en “su *Tema variado y fuga* escrita en forma dodecafónica y ortodoxa, la autora demuestra su valor y gran conocimiento de la polifonía. El tipo de variación experimenta, gracias a su técnica dodecafónica, una considerable amplitud y diversidad”²¹. Igualmente, desde *El Excelsior*, se destaca su dominio de las técnicas clásicas, ya que, “como maneja el contrapunto con extrema habilidad, se ha ingeniado para que la urdimbre polifónica resalte con extraordinaria claridad, y dentro de las posibilidades de ese sistema, con el máximo de consonancia”²². También la crítica de la revista *Tiempo* recoge el paso de la compositora al “mundo de la dodecafonía”²³ pero sin desprenderse de su dominio del lenguaje académico, destacando el dominio absoluto de la técnica moderna y su conocimiento de la masa orquestal.

La noticia de este estreno no sólo aparece recogida en la prensa mexicana, sino que incluso llegó a la prensa ovetense; así, el diario *Región* del 30 de junio de ese mismo año, felicita a su compatriota por su nuevo éxito en el artículo titulado “Un nuevo triunfo de María Teresa Prieto”²⁴.

Tras esta primera obra dodecafónica, Prieto escribe sus *Veinticuatro variaciones* (1964), su principal composición para su instrumento, el piano, ya que, aunque dentro de su catálogo aparecen algunas piezas más para este instrumento, se trata fundamentalmente de obras de formación u obras de estudio²⁵, y ninguna de ellas es comparable ni por calidad, ni por técnica compositiva, a estas *Veinticuatro variaciones*. Finalizada en 1964 y editada por Ediciones Mexicanas de Música ese mismo año, la partitura está dedicada a la cuñada de la compositora, Cécile Jacqué.

La obra, formada por 12 variaciones tonales y 12 variaciones seriales, está encabezada por el tema en Do menor que sirve de punto de partida –Ej. 8.2–.



Ejemplo 8.2. Tema inicial en Do menor, de las *Doce variaciones tonales* [cc. 1-8].

²¹ Kahan, Elisa: “Quinto Festival de Música Contemporánea”, *Novedades, Diario de la tarde*. Ciudad de México, 21-VI-1967, s/p.





²² Junius: “Música Contemporánea”, *El Excelsior*. Ciudad de México, 18-VI-1967, s/p.

²³ “Música Contemporánea”, Revista *Tiempo*. Ciudad de México, 26-VI-1967, p. 52.

²⁴ *Región*, 30-VI-1967, s/p.

²⁵ *Escena de Niños* (1917), *Álbum de Carlitos* (1937-1939), *Sonatina en Sol* (1938), *Esencias* (1972), *Coral* (1976) y *Obras para piano a María Isabel Prieto* (s/f).

DOCE VARIACIONES TONALES				
TÍTULO	TONALIDAD	MÉTRICA TEMPO COMPASES	FORMA	TRATAMIENTO DEL TEMA
I. Variación	Do# m	4/4 <i>Andante</i> 14 cc.	A-B-A'	El tema aparece en la mano izquierda en corcheas y transportado a la I, Do#. Tratamiento por disminución métrica del tema [de negras a corcheas]
Motivo Compases 1-3	<p>Andante</p>			
II. Variación	Re m	4/4 <i>Moderato</i> 14 cc.	A-B-A'	Tema expuesto desdibujado en la mano derecha. Al final, en la cadencia, utiliza una anticipación, algo muy común en la música antigua.
Motivo Compás 1-3				
III. Variación	Mib M	3/4 <i>Tempo di Valse</i> 20 cc.	A-B-A'	En esta ocasión, el tema está invertido, intercambiándose entre la mano derecha y la izquierda. Melodía acompañada por acordes.
Motivo Compases 1-2	<p>Tempo di valse</p>			
IV. Variación	Mi m	4/4 <i>Allegro</i> 18 cc.	A-B-A'	La melodía se expone al principio, con amplio uso de la verticalidad. Armonizado a cuatro voces, el tema aparece en la segunda voz.
Motivo Compases 1-2	<p>Allegro</p>			
V. Variación	Fa M	4/4 <i>Andante</i> 12 cc.	A-B-A'	El tema aparece invertido y disminuido a corcheas. Pasa de la mano derecha a la izquierda.
Motivo Compases 1-2	<p>Andante</p>			

VI. Variación	Fa# m	4/4 <i>Allegro</i> 14 cc.	A-B-A'	La compositora expone el tema utilizando la primera nota de cada uno de los arpeggios de semicorcheas que se realizan de manera ascendente y descendente en toda la pieza.
Motivo Compases 1-2	<p>Allegro</p> 			
VII. Variación	Sol m	4/4 <i>Aire de marcha</i> 15 cc.	A- A'-Coda	El tema está trabajado en esta variación en la I de Sol, donde se expone de manera muy similar al tema inicial en Do, trabajado en la V. Armonía a cuatro voces con texturas homofónica y coral.
Motivo Compases 1-2	<p>Aire de marcha</p> 			
VIII. Variación	Do m	4/4 <i>Maestoso</i> 16 cc.	A-B-A'	El tema aparece retrogradado en el quinto compás, en la mano izquierda. La melodía siempre aparece en la voz superior, salvo en la coda, donde se intercambian las funciones de las manos, realizando paradas en tónica con figuración de redonda en tres ocasiones repetidamente -una para cada frase- hasta el final de la pieza.
Motivo Compases 1-2	<p>Maestoso</p> 			
IX. Variación	Lab M La M	2/4 <i>Andantino</i> 28 cc.	A-B-A' (a1-a2-B-a'1)	A1: el tema se desarrolla en la mano derecha. A2: el tema se expone en la mano izquierda. B: agrupaciones de seisillos donde se esconde el tema acompañado por acordes. A'1: el tema, en la voz más aguda del piano. Muy llamativo el movimiento en 3 ^{ra} paralelas
Motivo Compases 1-2				




X. Variación	Sib M	6/8 <i>Allegretto</i> 24. cc.	A-B-Coda	El tema principal está escrito de manera retrogradada, cruzado entre la primera y la segunda voz de la mano derecha.
Motivo Compases 1-2	<p style="text-align: center;">Allegretto</p> 			
XI. Variación	Si m	2/4 <i>Andante</i> 30 cc.	A-B-A'	A: el tema es trabajado de manera invertida en la mano derecha. B: el tema está desplegado en los arpeggios descendentes de semicorcheas A': Se va intercambiando el material entre ambas manos durante los últimos siete compases del final.
Motivo Compases 1-3				
Fuga. XII. Variación	Do m	4/4 y 2/4 <i>Allegro Moderato</i> 60 cc.	1ª exp.- 2ª exp.-estrech.- divert.- cierre cadencil.	1ª exposición: el tema aparece invertido y se expone primero en el tenor con el sujeto en I, sigue la respuesta en el alto en la V, después en la soprano con sujeto en I y por último en el bajo con la respuesta en V. 2ª exposición: tres voces sin estabilidad tonal. Estrechos: en Do. Divertimentos. Cierre cadencial.
Motivo Compases 1-3	<p style="text-align: center;">Allegro moderato</p> 			



Tabla 8.3. Esquema formal de las *Doce variaciones tonales*.

En la segunda parte de la obra, las *Doce variaciones seriales*, la compositora experimenta con el dodecafonismo y sus posibilidades expresivas. No vamos a encontrar procedimientos muy ortodoxos, ya que la compositora juega libremente con el sistema, introduciendo procedimientos y sonoridades de tipo tonal, como los juegos elaborados sobre el intervalo de tercera, en la línea de Halffter –a su vez, heredero de trabajos pianísticos de Debussy, como el *Estudio n°2 pour les tierces* (1915)–. En la estructura denominada “tema”, esto es, la serie, expone dos elementos a tener en cuenta: la serie, que se va a convertir en centro melódico y armónico en los siguientes movimientos; y el ritmo, que la compositora va a fraccionar –tomando como modelo a Stravinsky– y transformar en cada variación. En primer lugar, la autora escribe la serie original en la mano derecha del

piano y, en forma de canon constante, va escribiendo las diferentes posiciones de esa serie. Tras la serie original en la mano derecha, podemos ver esta serie en la mano izquierda del piano, presentada por aumentación, doblando la duración de las figuras en las tres últimas notas. La segunda vez que Prieto escribe esta serie es de manera retrogradada en la mano derecha del piano, para continuar con las inversiones en las dos manos del piano, en forma de canon. Nuevamente la compositora escribe la serie en las dos voces del piano con un pulso de diferencia partiendo ambas de la última nota de la exposición de la serie anterior, en este caso podemos observar la inversión de la retrogradación. Y, por último, cierra el tema con la serie original en la mano derecha del piano sustentada por las dos primeras notas de ésta en la mano izquierda en forma de nota pedal. En el siguiente ejemplo se expone la serie original de la que la compositora parte para realizar las siguientes 12 variaciones seriales de la obra:

Ejemplo 8.3. Tema de las *Doce variaciones seriales* [cc. 1-5].

12 VARIACIONES SERIALES				
TÍTULO	MÉTRICA TEMPO COMPASES	FORMA	TRATAMIENTO DE LA SERIE Y LOS MOTIVOS	
I. Variación	2/4 <i>Andante</i> 17 cc.	A-B	Serie	Aquí las formas de las series trabajadas son la I y la IR, siempre en segmentos de 6, de forma que, cuando las dos formas se superponen, únicamente aparecen las 6 últimas notas de cada forma. En B hay un juego de 3 ^{as} paralelas donde aparece una variación melódica de la serie O.
			Motivo	En la primera mitad, la mano derecha utiliza sincopas (cc. 1 y 2) y la mano izquierda, en la segunda parte es más vertical.
Serie Compases 1-2				
II. Variación	2/4 <i>Allegro</i> 13 cc.	A-B	Serie	Las formas de la serie utilizadas son la O y la R. Reminiscencia de la exposición. El juego de terceras de A se convierte en acordes paralelos (Acorde M con séptima M) en B. La serie aparece en los bajos.
			Motivo	Utiliza el arpeggio de semicorcheas descendentes como en la XI variación tonal. En un juego de terceras paralelas continuo. La última parte, más vertical, presenta un patrón rítmico fijo.

<p>Serie Compas 1-2</p>	<p style="text-align: center;">Allegro</p> 						
<p>III. Variación</p>	<p>2/4 <i>Andante</i> 14 cc.</p>	<p>A-B</p>	<table border="1"> <tr> <td data-bbox="663 451 753 518">Serie</td> <td data-bbox="753 451 1067 518">Aquí únicamente utiliza las formas O e I en un juego canónico en notas y retrogradado en ritmo.</td> </tr> <tr> <td data-bbox="663 518 753 591">Motivo</td> <td data-bbox="753 518 1067 591">Expone de nuevo el tema doblado por tercera en la mano derecha. La aparición de los tresillos en el c.6 se torna imprescindible para entender el ascenso de tresillos de construcción idéntica en la CODA</td> </tr> </table>	Serie	Aquí únicamente utiliza las formas O e I en un juego canónico en notas y retrogradado en ritmo.	Motivo	Expone de nuevo el tema doblado por tercera en la mano derecha. La aparición de los tresillos en el c.6 se torna imprescindible para entender el ascenso de tresillos de construcción idéntica en la CODA
Serie	Aquí únicamente utiliza las formas O e I en un juego canónico en notas y retrogradado en ritmo.						
Motivo	Expone de nuevo el tema doblado por tercera en la mano derecha. La aparición de los tresillos en el c.6 se torna imprescindible para entender el ascenso de tresillos de construcción idéntica en la CODA						
<p>Serie Compas 1-3</p>	<p style="text-align: center;">Piano</p> 						
<p>IV. Variación</p>	<p>2/4 <i>Allegro</i> 27 cc.</p>	<p>A-B-A'</p>	<table border="1"> <tr> <td data-bbox="663 800 753 882">Serie</td> <td data-bbox="753 800 1067 882">Las formas que trabaja son la O y R, en A; e I, IR en B. La serie aparece en la primera nota de cada arpeggio construyendo acordes paralelos (acordes semidisminuidos). De esta forma, hay cuatro series paralelas una desde cada nota.</td> </tr> <tr> <td data-bbox="663 882 753 942">Motivo</td> <td data-bbox="753 882 1067 942">Los arpeggios y la construcción del acorde semidisminuido se convierte en el motivo principal de la pieza, como en la VI variación tonal.</td> </tr> </table>	Serie	Las formas que trabaja son la O y R, en A; e I, IR en B. La serie aparece en la primera nota de cada arpeggio construyendo acordes paralelos (acordes semidisminuidos). De esta forma, hay cuatro series paralelas una desde cada nota.	Motivo	Los arpeggios y la construcción del acorde semidisminuido se convierte en el motivo principal de la pieza, como en la VI variación tonal.
Serie	Las formas que trabaja son la O y R, en A; e I, IR en B. La serie aparece en la primera nota de cada arpeggio construyendo acordes paralelos (acordes semidisminuidos). De esta forma, hay cuatro series paralelas una desde cada nota.						
Motivo	Los arpeggios y la construcción del acorde semidisminuido se convierte en el motivo principal de la pieza, como en la VI variación tonal.						
<p>Serie Compas 1-2</p>	<p style="text-align: center;">Allegro</p> 						
<p>V. Variación</p>	<p>2/4 <i>Allegretto</i> 13 cc.</p>		<table border="1"> <tr> <td data-bbox="663 1155 753 1219">Serie</td> <td data-bbox="753 1155 1067 1219">Aparecen las formas O-la más numerosas- y R. Hace aparecer el tema en canon.</td> </tr> <tr> <td data-bbox="663 1219 753 1283">Motivo</td> <td data-bbox="753 1219 1067 1283">El motivo principal está en el arranque del tema. En las semicorcheas ascendentes o descendentes.</td> </tr> </table>	Serie	Aparecen las formas O-la más numerosas- y R. Hace aparecer el tema en canon.	Motivo	El motivo principal está en el arranque del tema. En las semicorcheas ascendentes o descendentes.
Serie	Aparecen las formas O-la más numerosas- y R. Hace aparecer el tema en canon.						
Motivo	El motivo principal está en el arranque del tema. En las semicorcheas ascendentes o descendentes.						
<p>Serie Compas 1-3</p>	<p style="text-align: center;">Allegretto</p> 						

VI. Variación	3/4 <i>Tempo de Valse</i> 18 cc.	A-A'	Serie	Las formas utilizadas son I e IR
			Motivo	Imitación rítmica de la célula de vals. La compositora crea una derivación del comienzo rítmico del tema, a través de la disminución de sus valores (de negra con puntillo + corchea pasa a corchea con puntillo + semicorchea)
Serie Compases 1-3	<p style="text-align: center;">Tiempo de valse</p>			
VII. Variación	2/4 <i>Andante</i> 17 cc.	A-B-A'	Serie	Las series I e IR están son complementarias para terminar la serie. Es decir, la compositora ha creado una serie nueva a través de las dos primeras mitades de las formas dichas.
			Motivo	Vertical, pulso corcheas. Hace aparecer la cabeza del tema melódico
Serie Compases 1-3	<p style="text-align: center;">Andante</p>			
VIII. Variación	6/8 <i>Allegretto</i> 20 cc.	A-B-C	Serie	Únicamente usa la forma O, además de sus dos primeras notas para realizar una progresión motivica a partir de B.
			Motivo	El motivo está en el semitono descendente que se presenta en el primer compás (Fa#-Fa), que luego deriva en la parte melódica de B, que es el motivo más representativo de la pieza
Serie Compases 1-3	<p style="text-align: center;">Allegro</p>			
IX. Variación	3/4 y 2/4 <i>Andante</i> 15 cc.	A-B-A'	Serie	Las formas utilizadas son O y R. Aquí aparece de nuevo el tema con una pequeña variación rítmica, ya que el pulso principal es de corchea.
			Motivo	El tema melódico de la obra aparece aquí como principal elemento estructural.
Serie Compases 1-2				




X. Variación	3/4 <i>Allegro</i> 18 cc.	A-A'	Serie	Aparecen todas las formas de la serie. O y R superpuestas; I e IR superpuestas. La armonización por sextas mayores y terceras menores paralelas, le da un fuerte color tonal
			Motivo	Aquí se encuentra a nivel rítmico y de alternancia de manos, realizando una especie de <i>hoquetus</i> que crea métricas diferentes dentro del compás ternario.
Serie Compas 1-3	<p style="text-align: center;">Allegro</p> <p style="text-align: center;">8^{va}</p> 			
XI. Variación	3/4 <i>Andante</i> 19 cc.	A-B-A'	Serie	Las formas trabajadas son R y O. La melodía tiene una orientación más libre, ya que es tratada a través de la fragmentación de elementos de la serie, transportados y manipulados.
			Motivo	El motivo conductor es rítmico y surge del comienzo del tema, tratado por disminución y aumentación, dentro de la melodía.
Serie Compas 1-3	<p style="text-align: center;">Andante</p> 			
XII. Variación	2/4 <i>Andante</i> 27 cc.	A-B-A'	Serie	En esta fuga aparecen todas las formas de la serie, como un compendio de su utilización dentro de la obra. El tema hace de sujeto de la fuga: 1ª parte: Sujeto-soprano/Respuesta-bajo/Sujeto-alto. 2ª parte: Divertimento con tresillos 3ª parte: parte del tema inicial. 4ª parte o fin: tresillos.
			Motivo	El motivo surge (ritmo yámbico) del incipit del tema, que pasa a formar parte del elemento principal de la composición.
Serie Compas 1-2	<p style="text-align: center;">Andantino</p> 			

Tabla 8.4. Esquema formal de las *Doce variaciones seriales*.

Al igual que el *Cuarteto Modal*, esta creación se va a interpretar en numerosas ocasiones y será, junto al cuarteto, la obra más interpretada después del fallecimiento de la compositora. Ambas obras son, además, las únicas piezas grabadas de la compositora dentro del género camerístico. La obra para piano fue grabada en 1990 por la pianista Susana Marín en Radio Nacional de España, en un disco dedicado a obras escritas únicamente por compositoras, como Lili Boulanger (1893-1918), Zulema de la Cruz (1958), María Escribano (1954-2002), María Luisa Ozaita (1939-2017), Teresa Catalán (1951), Consuelo Diez (1958), Grazyna Bacewicz (1909-1969) y María Teresa Prieto.

La obra completa no se interpretó hasta 1991, año de la grabación, pero su presentación en concierto no tuvo lugar hasta 2008, en un ciclo de conciertos organizados en la Residencia de Estudiantes de Madrid. En México solo se ha interpretado por partes, primero las *Doce variaciones seriales* y, años después, las *Doce variaciones tonales*. Esta obra forma parte del repertorio concertístico de dos grandes pianistas mexicanos, Emilio Osta y Lauro Flores (1926). Las *Doce variaciones seriales* fueron interpretadas por Osta en tres ocasiones diferentes: en el Casino Español de México el 12 de julio de 1966, en un concierto organizado en la Casa de la Paz de la Ciudad de México el 10 de agosto de 1967 y en un recital de piano realizado dentro de la conmemoración del centenario del nacimiento de Enrique Granados (1867-1916) en la ciudad de San Francisco, el 17 de diciembre de 1967, en el que interpretó música contemporánea mexicana.

En cambio, las *Doce variaciones tonales* fueron interpretadas por el pianista Lauro Flores en las programaciones de conciertos para piano que organizaba cada año el INBA y la Secretaría de Educación Pública en la Sala M. Ponce del Palacio de Bellas Artes. Estas variaciones se interpretarían en tres temporadas diferentes: 1969, 1970 y 1972. En el concierto del 4 de noviembre de 1970, la obra fue interpretada por elección del público entre el repertorio del pianista y la autora estuvo presente. El programa interpretado por Lauro Flores estaba formado además de por las *Doce variaciones tonales*²⁶, por la *Sonata en Do menor* "Patética", op. 13 (1799), la *Sonata en La bemol* op. 26 (1801) y la *Sonata en Mi bemol mayor* "Los Adioses", op. 26 (1810) de Beethoven.



Imagen 8.6. Programación de la temporada de Conciertos de Piano de 1970²⁷.

Imagen 8.7. Fotografía de María Teresa Prieto junto a su familia después del concierto de Lauro Flores²⁸.

²⁶ En el programa esta obra aparece como *Doce variaciones tonales y fuga*.

²⁷ Programa de mano: Temporada de Conciertos para piano realizados por Lauro Flores, INBA y la Secretaría de Educación Pública, el 4 de noviembre de 1970, Palacio de Bellas Artes en la Sala M. Ponce. LPMT.

²⁸ Imagen de prensa: Carlos Prieto Jacqué, Carlos Prieto, María Teresa Prieto, Cécile Jacqué. LPMT. La anotación que aparece sobre la fotografía es de la propia compositora.

Durante este periodo en el que la compositora desarrolla su escritura dodecafónica, escribe también algunas obras que no siguen dicho lenguaje, como es el caso del poema sinfónico *Tríptico para orquesta*, escrito el mismo año que las *Veinticuatro variaciones*, 1964.

Esta obra para voz y orquesta está integrada por tres partes independientes: *Palabras Divinas*, *Doble Fuga* y *Aleluya*. Apenas existe información sobre la misma, debido a que la obra no fue estrenada en su totalidad, y el único material que existe se encuentra en el archivo de la familia Prieto. La primera parte, *Palabras Divinas*, pone en música un texto de carácter religioso, en la voz de tenor, acompañado por la orquesta, que dialoga con él en interludios instrumentales de bastante entidad.

I. <i>Palabras divinas</i>				
Forma		Armonía	Compás	Tempo
Introducción	I1	Do m	1-16	Moderato
	I2	Sol m	16-36	
	I3	Do frigio	36-52	
	I4	Fa m	53-62	
	I5	Do m	62-81	
	I6	Do m	82-98	
	I7	Do m	98-110	
A	Intro	Do m	111-117	
	al	Do m-Lab M	118-135	
B		Sol m	135-159	
C		Do m	160-172	
Puente		Fa# M	173-179	
Postludio		Do m	180-196	
Coda		Do m	197-203	

Tabla 8.5. Esquema formal de *Palabras Divinas*.

La segunda sección, *Doble Fuga*, es un fragmento para orquesta sola y está basada, tal y como aparece indicado en el manuscrito de la partitura, en las siete últimas palabras de Cristo en la Cruz.

II. DOBLE FUGA				
Introducción		Sib m	1-11	<i>Adagio</i>
1ª exposición	Sujeto	Do m	11-14	<i>Andante</i>
	Respuesta 1	Sol m	15-18	
	Respuesta 2	Do m	19-22	
	Respuesta 3	Sol m	23-26	
Puente		Do m	27-28	<i>Più lento</i>
Divertimento		Progresión	28-35	
Contraexposición		Re M	36-39	
Progresión sobre el Sujeto		Progresión	40-46	
2ª exposición	Sujeto	Fa# m	46-49	
	Respuesta 1	Fa# m	50-53	
	Respuesta 2	Sol m	54-57	
Divertimento		Fa m	58-65	
3ª exposición	Sujeto	Fa m	66-69	
	Respuesta 1	Mib M	70-73	
	Respuesta 2	Fa m	74-77	
	Episodio	Fa m	78-79	
Divertimento		Re M	80-87	
4ª exposición	Sujeto	Fa# m	88-91	
	Respuesta	La M	92-95	
Divertimento		Sol m	96-103	
Progresión sobre sujeto		Progresión	104-116	
Divertimento		Fa# M	116-132	
Coda		a Do M	133-155	<i>Più lento-Più mosso</i>

 Tabla 8.6. Esquema formal de *Doble Fuga*.

La tercera y última parte, *Aleluya*, es un movimiento escrito para voz aguda [soprano o tenor] y orquesta, que recurre a un texto bíblico del *Cantar de los Cantares*. La obra revela un acercamiento de la compositora a la espiritualidad cristiana, tema por el que sentía cierto interés, aunque se debatía en la duda, en la búsqueda de la verdad, anhelando que el misterio revelado fuera cierto.

III. ALELUYA			
A	Do M	1-28	Andante
B		28-42	
A		43-51	
C	Sol m	51-65	
A	La M	66-73	
Puente	La m	74-82	
A		83-97	

Tabla 8.7. Esquema formal de *Aleluya*.

El estreno y única interpretación que se llevó a cabo de *Aleluya* tuvo lugar el 15 de noviembre de 1974, en el Palacio de Bellas Artes de la Ciudad de México, bajo la batuta del director invitado Emin Katchathurian (1903-1978), contando como solista con el tenor Ignacio Clapés (1947-2018). De este estreno se conserva una única crítica, publicada en *Avance*, firmada por Juan Cristóbal:

Khatchaturian dirigió (por primera vez en México) un *Aleluya* para tenor y orquesta de la compositora hispana María Teresa Prieto radicada en nuestro país desde hace muchos años, impulsada por Carlos Chávez para desarrollar su plausible profesionalismo. El *Aleluya* lo cantó Ignacio Clapés, y gustó mucho al auditorio. De esta breve composición, esperamos volverla a escuchar para referirnos ampliamente a tan inteligente autora²⁹

En 1965 María Teresa escribiría una obra paralitúrgica, un *Ave Maria* para voz y órgano³⁰, composición poco habitual en su catálogo. La pieza fue editada en 1966 por las Ediciones Mexicanas de Música y está dedicada al padre Ildefonso M^a Temprano³¹. No se sabe con exactitud la fecha de su estreno, pero se interpretó en un Recital-Homenaje póstumo dedicado a la música para voz y piano de la compositora, celebrado el 27 de abril de 1982. La interpretación de concierto fue llevada a cabo por la soprano María Luisa Rangel y el pianista Eduardo Marín³².

8.5. Cuadros de la Naturaleza (1965-1967)

Cuadros de la Naturaleza es la última obra de la compositora para orquesta sinfónica. Escrita entre 1965 y 1967, hace referencia, una vez más, a sus dos hogares, el de nacimiento y el de adopción. Se divide en dos partes que representan cada una de ellas sus dos mundos vitales: *Preludio*

²⁹ Cristóbal, Juan: "Música", *Avance*. México D.F., 22-XI-1974, p. 4.

³⁰ Entre los manuscritos de la compositora, hallamos una adaptación de esta obra para voz y piano que nunca fue estrenada.

³¹ Perteneciente a la orden Carmelita, fue profesor del arte musical religioso y autor de numerosos textos religiosos para obras contemporáneas, como la *Cantata Nuestra Señora del Coro* de José Luis Iturralde Pérez (1908-1985), además de escribir artículos en la Revista *Ritmo*, como el titulado "Vertiente religioso cultural" publicado en el n° 382, año VXXXVIII de 1968.

³² Programa de mano: María Luisa Rangel, soprano y Eduardo Marín, piano. Recital-Homenaje a María Teresa Prieto con sus propias canciones. Instituto Cultural Hispano Mexicano, 27-IV-1982. LPMT.

Asturias (1965) en la que continúa utilizando el sistema dodecafónico sin prescindir por ello de la música popular; y *Valle de México* (1967), donde deja entrever no tanto un desarrollo serial ortodoxo sino más bien una aproximación al atonalismo.

Temes considera que estas dos piezas pudieron ser escritas con la idea de formar una suite de varios tiempos, tomando diferentes lugares y paisajes como punto de inspiración, pero también ve posible la idea de que la compositora únicamente considerase esta obra como un díptico donde las únicas piezas protagonizadas son *Asturias* y *México*.

Las dos partes de la obra desarrollan la misma estructura ternaria ABA', pero Prieto marca la distinción entre ambas piezas utilizando diferente plantilla orquestal, con maderas a dos con flautín, corno inglés y clarinete bajo, dos trompetas, dos trombones y una tuba, violín principal y cuerda para *Preludio Asturias*; y de nuevo, como suele ser habitual en su producción de madurez, maderas a tres con flautín, corno inglés y clarinete bajo, viento metal, timbal y cuerda para *Valle de México*.

Preludio Asturias, de apenas tres minutos de duración, desarrolla un estilo dodecafónico, aunque emplea como punto de partida dos tonadas folklóricas que ya había utilizado en su *Sinfonía Asturiana* (1942-43), la canción popular salmantina *Ya se murió el burro* y la canción asturiana *La barca marinera* – segunda parte del tema B entre los cc. 57-74–.

En *Valle de México* avanza un paso más en su evolución compositiva acercándose al atonalismo, condicionado en todo momento por las libres necesidades de la autora tal y como refleja Temes en la edición de la obra, pero dentro de una variación perpetua sobre un giro melódico en el oboe que abre y cierra la pieza.

PRELUDIO ASTURIAS				
FORMA		ARMONÍA	COMPÁS	TEMPO
Tema A	a1	Do M	1-18	Allegro Moderato
	a2	Do m	18-29	
Tema B (Violín solista)	b1	Do m	29-56	
	b2	Do m (cita <i>La barca marinera</i>)	57-74	
Tema A' (Coda)		Do m	74-81	
VALLE DE MÉXICO				
Tema A	Introducción	Do m	1-3	Andante
	a1	Do m	4-12	
	a2	Mib M-Do m	13-28	
Puente	Material de al	Progresión	29-37	
Tema B	b1	Do m	38-44	Andante
	b2	Do lidio (I-V do, eólico)	45-64	
	b3	Mi m	64-71	
	b4	Mi	71-88	
	b5	Sol m	88-97	
Puente		Progresión	98-100	
Tema A'		Sol#-La (I ₂ ^{bp})	100-114	
Coda		Re M	115-117	

Tabla 8.8. Cuadros de la Naturaleza

De 1965 data la última obra dodecafónica de la compositora, *Fuga serial para cuarteto de cuerda*, un breve *Allegro* de apenas minuto y medio de duración, cuyo manuscrito se conserva en el archivo familiar. La obra sólo ha sido interpretada en dos ocasiones por la Orquesta de Cámara Música Viva, dirigida por el maestro Francisco Gil: el 5 de marzo de 1968, en la Sala de Fiestas del Casino Español de México, y el 10 de marzo de 1968, en el Salón de Actos del Templo Espíritu Santo.

En esta partitura vemos un uso del dodecafonismo muy característico de la compositora, al desarrollar un uso tonal de la serie. Como se comprueba en la tabla 8.9, la exposición de la fuga sigue las leyes de una fuga real con respuesta a la 5ª. La utilización de la serie es completamente lineal, de forma que las notas de la misma aparecen siempre en la misma voz. Esto confiere una sonoridad casi escalística y de refuerzo textural a partir de las otras voces, una muestra del mencionado dodecafonismo de clara concepción tonal.

FORMA		ARMONÍA	COMPÁS
Exposición	Sujeto	O_0	1-5
	Respuesta 1	O_7	5-9
	Respuesta 2	O_0	9-13
	Respuesta 3	O_7	13-17
Divertimento		O_0, RI_0	17-32
Contraexposición	Sujeto	I_{11}	33-37
	Respuesta 1	I_6	37-40
	Respuesta 2	O_6	40-43
	Respuesta 3	O_1	43-46
Divertimento		O_0 O_6 I_0	46-58
Divertimento		I_0, RI_6	58-64
Reexposición	Sujeto	Exposición libre	65-69
	Respuesta 1	O_5	69-73
	Respuesta 2	O_1	73-78
	Divertimento-Pedal	O_0	79-89
Coda		O_0	90-92

Tabla 8.9. *Fuga serial para cuarteto de cuerda*

9. Sus últimos años: introspección compositiva en la música de cámara (1966-1982).

[...] Era la vida un soplo, un dulce engaño;
sombra, suspiro, sueño.
Cristo en la tarde, Carlos Bousoño

9.1. Cuatro Canciones (1966-1967)

En su última etapa compositiva, María Teresa Prieto abandonó la escritura orquestal para volver al formato camerístico, dedicando especial atención al *lied*. En este periodo reúne su última colección de obras para voz y piano, *Cuatro Canciones*, compuesta por cuatro títulos, *Dios te otorgó la Gracia*, *Canzón da noite do afiador*, *Cantiga* y *Oración de quietud*, escritos entre 1966 y 1967. Prieto vuelve a coger la pluma no sólo para componer la música sino también para escribir la letra de dos de sus melodías, la primera y la última. La colección completa fue editada en 1971, por las Ediciones Mexicanas de Música, llevándose a cabo una segunda edición en 1990.

Se trata de cuatro canciones que nacen con distintos estímulos compositivos. Como veremos, no son escritas como un ciclo real, sino que, al igual que las colecciones anteriores, incorporan obras escritas en un mismo periodo compositivo, sin que haya entre ellas elementos de unidad.

La primera melodía, *Dios te otorgó la Gracia*, fue finalizada el 14 de agosto de 1967 y está escrita sobre un texto de la compositora, como ya hemos dicho. La obra está dedicada a su sobrino nieto, Carlos Miguel Prieto, “de 21 meses de edad”, según ella misma escribe en la partitura manuscrita de la misma. La circunstancia del nacimiento de un nuevo Prieto propicia la escritura de la obra que lleva a María Teresa, en una ocasión tan especial, a plasmar la dulzura que le produce vivir la llegada de un bebé a la familia, relacionándolo ahora con el espiritualismo cristiano que está viviendo de forma más fuerte en este periodo, y que ya reflejaba en dos obras de 1965, *Tríptico para orquesta* y *Ave María* para voz y órgano.

Si comparamos este poema con el escrito también por Prieto para su *Canción de cuna* (1941), obra dedicada a su sobrino Carlos Prieto, padre del bebé a quien ahora dedica *Dios te otorgó la Gracia*, observamos la utilización de un similar imaginario poético. María Teresa presenta la llegada de su sobrino como un regalo de la Gracia Divina, y recurre a elementos frecuentemente utilizados en su poética, como es el pájaro y también el sueño.

Dios te otorgó la Gracia,
 y cual flor del aroma,
 el jardín embalsama,
 en el aire, tu risa,
 como canto de pájaro,
 es susurro y delicia.
 Y en el sueño divino,
 eres como un lucero,
 que se queda dormido.

Formalmente, la canción presenta dos secciones principales, A y B, y un pequeño interludio instrumental donde el piano expone en el registro agudo el incipit de la melodía vocal. Los seis primeros versos se corresponden con la sección musical inicial, y tras un interludio pianístico, los tres últimos versos, verdadera conclusión del poema, reciben un tratamiento individualizado en la sección B.

FORMA	ARMONÍA	COMPÁS	INSTRUMENTOS	TEMPO
Tema A	Do M-Sib m-Do M	1-19	Voz y piano	Andante
Interludio instrumental	Do M	20-24	Piano	
Tema B	Do M-Re M	25-33	Voz y piano	
Coda	Re M	34-36	Piano	

Tabla 9.1. Esquema formal de *Dios te otorgó la Gracia*, Cuatro Canciones.

Como conclusión, la compositora repite en el piano, a modo de eco, los dos compases finales de la línea vocal. Mientras la voz canta el verso “que se queda dormido”, Prieto intenta emular la llegada del sueño a través de los *diminuendi* y los *ritardandi*, además de llevar a cabo la repetición en eco, como ya hemos comentado, del mismo motivo de dos corcheas y negra en saltos melódicos de tercera descendente, imitando la acción de anear al niño en la cuna.



Ejemplo 9.1. *Dios te otorgó la Gracia* [cc. 30-36].

Esta melodía desarrolla la integración del lenguaje postromántico de la compositora con la modalidad, tan características de las obras de madurez. La libertad armónica se observa en el uso rei-

terado de acordes alterados, funciones secundarias y falsas relaciones que, en ocasiones, rozan la politonalidad. Además, la pieza busca una homogeneidad sonora a través del uso reiterado de combinaciones acordales como el acorde mayor con novena menor –aparece en los cc. 2, 22 o 33–.



Ejemplo 9.2. *Dios te otorgó la Gracia* [cc. 1-3].

Dios te otorgó la Gracia fue adaptada por la compositora para voz y orquesta de cámara, para ser interpretada por la mezzosoprano Julia Araya (1919-1986) y la Orquesta de Cámara Música Viva, dirigidos por el maestro Francisco Gil en dos conciertos diferentes, ya citados al hablar de su *Fuga serial para cuarteto de cuerda* (1965), los celebrados el 5 de marzo de 1968, en la Sala de Fiestas del Casino Español de México y el 10 de marzo de 1968, en el Salón de Actos del Templo Espíritu Santo.



Imagen 9.1. La soprano costarricense Julia Araya, maestra en la Escuela de Música de la UNAM desde finales de los cincuenta, en concierto¹.

¹ Fuente: Archivo Histórico Musical de la Escuela de Artes Musicales, Universidad de Costa Rica. <http://memoriamusical-eam-ucr.blogspot.com/2016/08/julia-araya-en-concierto.html>

Las melodías segunda y tercera, *Canzón da noite do afiador* y *Cantiga*, nacieron del encargo del VII Festival de Canción Gallega que tuvo lugar en el Salón Noble de la Diputación de Pontevedra, el 12 de julio de 1966. La autora escogió a dos literatos galaicos, Augusto Casas (1906-1973) y Álvaro Cunqueiro (1911-1981), para escribir estas dos piezas que dedicó al escritor y crítico musical Antonio Fernández-Cid, quien sin duda, tuvo mucho que ver con el encargo de estas dos canciones.

Las obras, que tenían que estar compuestas sobre textos escritos en gallego, se estrenaron en la séptima edición de dicho festival, iniciativa creada y sustentada por Filgueira Valverde, entonces alcalde de la ciudad, y el propio Fernández-Cid, que tenía como fin conseguir un repertorio de canciones de concierto en lengua gallega mediante el encargo de obras a compositores destacados².

Antonio Fernández-Cid, relata cómo se llevó a cabo este festival:

El Festival de la Canción Gallega, que por séptima vez acaba de celebrarse en Pontevedra, tiene una proyección que, si de una parte resulta minoritaria en extremo, habida cuenta de que se desarrolla tan sólo para un corto número de oyentes, unos centenares, de otra, podrá ser lo que en el futuro “quede”. Y como el hecho de la intervención directa de quien firma como conferenciante podría sugerir recelos, en el sentido de que su juicio no tuviese objetividad, más que el análisis conviene apurar el dato. La idea básica del “Festival” pontevedrés no es otra que la de dotar a Galicia de un repertorio de canciones propias que no poseía. Canciones, entiéndase, de concierto; que nada tiene que ver con las, por otra parte, bellísimas, populares, “enxebres”, de romería. El proyecto había nacido en la idea personal y cobrado vida en Orense, con el patrocinio de Vicente Muñoz Calero, entonces gobernador, y para festejar, luego, la inauguración del Conservatorio dirigido por Antonio Iglesias. Desde 1960 es Pontevedra, por impulsos tan vehementes como sensibles, tan de verdad entusiastas como eficaces de José Filgueira Valverde, alcalde de la ciudad, quien permite una subsistencia que alcanza ya varios años y de la que son exponentes una serie de páginas, muchas de las que ya lograron la popularidad y difusión no sólo en España³.

Y relata el origen de la iniciativa, que fue el encargo de doce canciones gallegas en 1950, publicadas con dicho título por la Diputación provincial de Orense; y veintidós canciones más en 1959, sobre otros tantos poetas orensanos. Tras esas iniciativas y con la ayuda de José Filgueira Valverde, en 1960 se crea el Festival de la Canción Gallega en Pontevedra, y ya en 1966, tras seis ediciones del mismo, hay que sumar a ese corpus liederístico otras sesenta y tres canciones más, compuestas sobre versos gallegos de destacados escritores:

Todos ellos –de Rosalía y Curros, a Risco, Cabanillas, Blanco Amor, Noriega Varela, Filgueira, López Cid, Tobar, Julio Camba, Cunqueiro, Casas, Valle Inclán, Pura Vázquez, en relación deliberadamente anárquica y forzosamente incompleta– han escrito melodías que cantan su paisaje, sus costumbres, sus peculiares sentimientos de amor, nostalgia, fiesta, religiosidad⁴.

² Sobre el Festival, véase: Ferro Ruibal, Xesús: “Música de concierto para 73 poemas en galego. Filgueira e o Festival de la Canción Gallega de Pontevedra (1960-1967)”.

Fuente: <http://www.filgueiravalverde.gal/estudos>

³ Fernández-Cid, Antonio: “Canciones de concierto con textos gallegos en los Festivales de Pontevedra” *Blanco y Negro* suplemento del *ABC*, 30-VIII-1966, Madrid, p. 99.

⁴ *Ibíd.*

Las partituras de las canciones corresponden a cincuenta y seis compositores, figuras de primer orden de la música española –de ellos, dos gallegos–, cuatro portugueses y tres argentinos. Fernández-Cid escribe la relación de cada uno de los compositores que colaboraron para llevar a cabo la difusión de la poesía gallega al resto del mundo⁵.

El concierto, interpretado por la soprano Dolores Pérez (1928-1982) y el pianista Miguel Zanetti (1935-2008) en el Salón Noble del Palacio de la Diputación de Pontevedra, presentó como repertorio obras de estreno compuestas en exclusividad para este festival. El acto se complementó, como ya era habitual en el Festival, con una conferencia de Fernández-Cid.

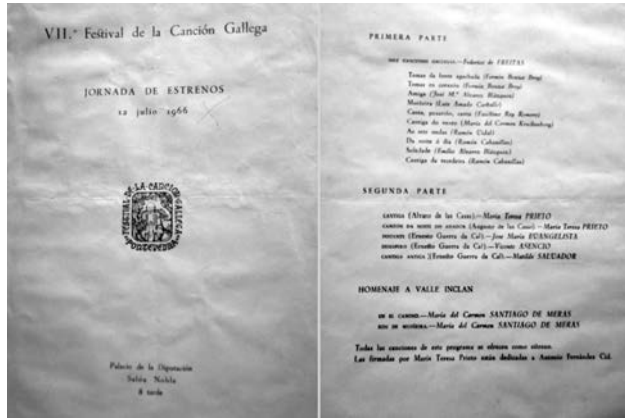


Imagen 9.2. Programa de mano del VII Festival de Canción Gallega de 1966.

TÍTULO	AUTOR DEL TEXTO	COMPOSITOR
<i>Temas da fonte agachada</i>	Fermin Bouza Brey	Frederico de Freitas
<i>Temas en corazón</i>	Fermin Bouza Brey	
<i>Amiga</i>	José M ^a Álvarez Blázquez	
<i>Muiñeira</i>	Luis Amado Carballo	
<i>Canta, paxariño, canta</i>	Faustino Rey Romero	
<i>Cantiga do vento</i>	M ^a del Carmen Kruckemberg	
<i>As sete ondas</i>	Ramón Vidal	
<i>Da noite ó día</i>	Ramón Cabanillas	
<i>Cantiga da tecedeira</i>		
<i>Soledade</i>	Emilio Álvarez Blázquez	
<i>Cantiga</i>	Álvaro Cunqueiro ⁶	María Teresa Prieto
<i>Canção da noite do afiador</i>	Augusto María Casas	
<i>Instante</i>	Ernesto Guerra da Cal	José María Evangelista
<i>Desespero</i>		Vicente Asensio
<i>Cantiga antiga</i>		Matilde Salvador
<i>En el camino</i>	Ramón M ^a del Valle Inclán	M ^a del Carmen Santiago de Meras
<i>Son de muiñeira</i>		

Tabla 9.2. Canciones estrenadas en la séptima edición del Festival de la Canción Gallega en 1966.

⁵ Fernández-Cid, Antonio: “Canciones de concierto con textos gallegos en los Festivales de Pontevedra”. Madrid, *Blanco y Negro*, suplemento de ABC, 30-VIII-1966, p. 99.

⁶ En el trabajo de Ferro Ruibal figura, por error, Álvaro de las Casas.

Días después, el diario *La Vanguardia Española* recogía una crónica sobre dicho concierto.

Pontevedra. El VII Festival de la Canción Gallega ha sido inaugurado en el salón noble de la Diputación Provincial, con asistencia de las autoridades, personalidades del mundo musical y numeroso público.

La jornada inaugural estuvo dedicada al estreno de diecisiete nuevas canciones gallegas de conciertos, todas las cuales fueron comentadas por el crítico musical Antonio Fernández-Cid. En la primera parte del programa se estrenaron diez canciones de Federico de Freitas, y en la segunda, otras cinco, las dos primeras, de María Teresa Prieto y, las tres restantes, de José María Evangelista [1943], Vicente Asensio [1908-1979] y Matilde Salvador [1918-2007]. Cerró la sesión el homenaje a don Ramón del Valle-Inclán, con dos canciones: *En el camino* y *Son de muiñeira*, de María del Carmen Santiago de Meras. Todas las canciones fueron interpretadas por la soprano Dolores Pérez, acompañada al piano por el concertista Miguel Zanetti, que tuvieron una actuación muy brillante.

Anoche se celebró la segunda jornada del festival, dedicada a la canción española, en homenaje a Enrique Granados⁷.

La *Canzón da noite do afiador* está escrita sobre un poema del escritor y abogado gallego Augusto María Casas Blanco (1906-1973)⁸, tomado del libro *Cantigas da noite moza* (1950)⁹, una obra lírica en la que predomina la poética sentimental, recurriendo a una temática y una versificación muy ligada a la tradición gallega¹⁰.

I	II
Saudade para os teus ollos... Para os teus pasos, saudade... A vida é un longo camiño para os teus días errantes i-onde o teu corazón soña xira a roda, noite avante... Volta qu'a noite moceira dá a tua roda de saudade!	As estrelas coñeceron a tua door de camiñante i- unha a unha, cada estrela floreceu para acenarte... Sonou o teu asubío, tan fondo na noite amante, que voltou com'unha roda, a copa de cada arbre! ¹¹

Tabla 9.3. Poema *Canzón da noite do afiador*.

La obra presenta una estructura muy sencilla, igual a la que presentan *Dios te otorgó la Gracia* y *Cantiga*, canciones primera y tercera de esta colección de *Cuatro canciones*.

⁷ Cifra. "El festival de la canción gallega", *La Vanguardia Española*, 16-VII-1966, p. 51.

⁸ Miembro del Seminario de Estudios Galegos, en 1926 fundó, con Denys Fernández, la revista *Galaxia*. Entre las obras que escribió en gallego, destaca su obra narrativa *Muiñada das estrelas* (1926) y cinco poemarios: *O vento segrel* (1932); *Cantigas da noite moza* (1950); *Isa folla que vai polo río* (1954); *Alén* (1962) y *Sevidume da treva* (1964). Véase: González Garcés, Miguel. *Poesía gallega de posguerra: (1939-1975) Antología bilingüe. Con un estudio de Benito Varela Jácome*. Ediciones del Castro, A Coruña, 1976, pp. 30-37.

⁹ Casas, Augusto M^a: *Cantigas da noite moza*. Pontevedra, Colección "Benito Soto", 1950.

¹⁰ Casas, Augusto M^a: *O vento segrel*. Santiago, Xunta de Galicia, Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades, 2003, pp.27 y 123.

¹¹ Casas, Augusto M^a: *Cantigas da noite moza*. Pontevedra, Colección "Benito Soto", 1950, pp.33 y 34

FORMA	ARMONÍA	COMPÁS	INSTRUMENTOS	TEMPO
Tema A	Do M-Fa m-Do M/m	1-15	Voz y piano	<i>Andante</i>
Interludio Instrumental	Do M/m	16-20	Piano	
Tema B	Mib M-La m	21-31	Voz y piano	
Coda	Do M	32-34	Piano	

Tabla 9.4. *Canzón da noite do afiador*, *Cuatro Canciones*.

Escrita en Do, como la canción anteriormente comentada, encontramos mayor estabilidad tonal en detrimento del lenguaje modal. Como en la pieza anterior, es muy llamativo el uso de acordes alterados, intervalos disonantes y sucesiones de acordes de la misma construcción, especialmente disminuidos (cc. 13, 17 y 19). Sin embargo, la compositora huye de recursos armónico-estilísticos como los intervalos paralelos, muy presentes en la colección cancionística previa.

La pieza discurre a través de la reiteración de tres intervalos –tercera, cuarta y semitono– y su desarrollo. A través de estos y sus inversiones, la compositora va creando los perfiles melódicos de la línea, reduciendo su caracterización interválica a la esencia de cada tema. Así, la inflexión del canto se trabaja a partir de frases retrogradadas, mediante un interesante juego de espejos.

En los dos primeros compases de *Canzón da noite do afiador*, vemos un salto de cuarta ascendente que desciende una segunda y vuelve a retomar el movimiento ascendente con un salto de tercera –Ejemplo 9.3–. El mismo gesto melódico aparece en el incipit del tema B –Ejemplo 9.4–, donde estos saltos de cuarta ascendente, segunda descendente y tercera ascendente son aplicados por Prieto con otra figuración de menor duración, pero sin perder la esencia del motivo del comienzo de la obra.

Andante
p legato

Sau - da - de pa-ra_os teus o - llos Pa-ra_os teus

Ejemplo 9.3. *Canzón da noite do afiador* [cc. 1-2].

mf

As es-tre - las co - ñe-ce - ron

Ejemplo 9.4. *Canzón da noite do afiador* [c. 21].

El texto escogido por Prieto para escribir la tercera canción de este ciclo es una de las *Cantigas de amor cortés* (1933-1936), publicadas como tercera parte del libro *Dona do corpo delgado* (1950) del escritor gallego Álvaro Cunqueiro (1911-1981)¹².

La escritura de las *Cantigas do amor cortés* están inspiradas por el trovador galaico del siglo XIII Airas Nunes, como revela la cita de una de sus cantigas que preside los poemas de Cunqueiro¹³.

Se trata de una brevísima serie de composiciones en las que el poeta no renuncia a explorar las rutas del imaginismo y el simbolismo sin dejar de acogerse a los recursos del fondo cancioneril. El título, además de apoyarse en la cita textual de Airas Nunes, constituye una profesión de fe a los modelos medievales. Resuenan aquí los aires de Pero Meogo y Pedro Amigo de Sevilla, las “ondas do mar de Vigo” de Martín Códax, los *rondeaux* que revitalizan las formas métricas del siglo XV..., en definitiva, un paso más hacia esa síntesis entre tradición y originalidad que representa su creación poética¹⁴.

El poema que pone en música María Teresa es una recreación neotrovadoresca; de hecho, Cunqueiro será uno de los grandes cultivadores de esta corriente que se acoge a la asimilación de las vanguardias propias del siglo XX y el descubrimiento de la poesía medieval. “Su pretensión de ser fiel a los modelos medievales queda patente no sólo en el título, también reproduce la tensión dramática, el discurso simbólico que en ella se encierra y el paralelismo que constituye el soporte rítmico de las cantigas”¹⁵.

<p>I</p> <p>A dama que ía no branco cabalo levaba un pano de seda bordado. Na verde fror as letras van de amor!</p>	<p>III</p> <p>No medio do río cambiaron as vistas, el para o pano i ela para a fita. Na verde fror as letras van de amor!</p>
<p>II</p> <p>O cabaleiro do cabalo negro levaba unha fita colléndolle o pelo. Na verde fror as letras van de amor!</p>	<p>IV</p> <p>As vistas lles viron no río cambiar i o pano i a fita por se enamorar. Na verde fror as letras van de amor. ¡Con amor vivirás!¹⁶</p>

Tabla 9.5. Poema *Cantigas de amor*.

Cada una de las cuatro estrofas que forman el texto corresponde a una de las sub-secciones en las que podemos dividir la canción. Las dos primeras estrofas serán utilizadas por la autora para elaborar la sección A, exponiendo los cuatro primeros versos en a1 y los cuatro siguientes en a2. Prieto utiliza el mismo método para la segunda sección de la obra, B, y sus dos subsecciones b1 y b2. Como la última estrofa presenta cinco versos en lugar de cuatro, el último verso se expone en los dos compases de cierre de la pieza, la coda.

¹² Sobre Cunqueiro, véase: “Antología Poética” *Gran antología de la literatura universal del siglo XX*. Plaza & Janés, Barcelona, 1989.

¹³ “¡Ai estornioño do abelanedo, / cantades vós, e morro eu e peno! / ¡De amores hei mal!” Molina, Cesar Antonio: *En honor de Hermes*. Huerga y Fierro, Madrid, 2005, p. 726.

¹⁴ Castro, Pilar: “Álvaro Cunqueiro, trovador y juglar de la nueva cantiga”. Quehacer literario, Poesía. https://cvc.cervantes.es/actcult/cunqueiro/quehacer/poesia_02.htm

¹⁵ *Ibid.*

¹⁶ Fernández del Riego, Francisco: *Antoloxia de poesía galega. Do posmodernismo aos novos*. Vigo, Editorial Galaxia, 1980, p. 219.

FORMA		ARMONÍA	COMPÁS	INSTRUMENTOS	TEMPO
Sección A	a1	Re m-Sol m	1-6	Voz y piano	<i>Allegro moderato</i>
	a2	Sol m-Mi m-Re m	7-12		
Interludio Instrumental		Bitonalidad (Fa# M-Re eólico)	13-17	Piano	
Sección B	b1	Sol M/m-Fa m	18-23	Voz y piano	
	b2	Fa m-Fa M-Fa m	24-29		
Coda		Fa m-Re M	30-31	Piano	

Tabla 9.6. Cantiga, Cuatro Canciones.

Prieto recurre, a lo largo de la obra, a la utilización ostinada de un ritmo de corchea y dos semicorcheas que simboliza el sonido del cabalgar de los caballos que montan la dama y el caballero –Ejemplo 9.5–.

Allegro moderato

A da-ma que i - a no bran-co ca - ba - lo___ le

Ejemplo 9.5. Cantiga, Cuatro Canciones [cc. 1-2].

En el estribillo del poema, la compositora emplea una melodía que se mueve suavemente por grados conjuntos, excepto en el cierre de frase, marcado por un amplio salto ascendente de quinta justa –Ejemplo 9.6–. Sólo en la última aparición del estribillo, la autora emplea el salto al comienzo, no en el gesto melódico final.

da-do. Na ver-de fror as le-tras van de a - mos.

Ejemplo 9.6. Cantiga, Cuatro Canciones [cc. 4-6].

La cuarta y última canción de esta colección, *Oración de quietud*, es una reducción para voz y piano del poema sinfónico homónimo para voz y orquesta, cuya partitura no hemos localizado y de la que apenas conservamos datos, aparte de las referencias al mismo que se incluyen en los

programas de mano de los primeros estrenos sinfónicos de María Teresa, y los datos de su estreno en Oviedo y en México que hemos relatado en el último epígrafe del capítulo cinco.

Esta obra rememora un paisaje mexicano que la compositora descubrió en los alrededores de la ciudad de Taxco, en el estado de Guerrero, en concreto, la basílica de Santa Prisca, el mejor ejemplo del barroco mexicano. Pero, como ya hemos indicado al comentar esta obra en el capítulo 6, la compositora parece proyectar en Taxco su recuerdo del Real Sitio de Covadonga y su basílica. Prieto describe en el poema la niebla y el tul de nubes que besan la tierra, la basílica de torres esbeltas –tanto Covadonga como Taxco presentan una fachada simétrica, con dos esbeltas torres laterales– que elevan al cielo la doctrina de Cristo, la campana, los verdes prados, el río al fondo del valle que pasa a los pies del conjunto monumental y un pequeño cementerio no muy lejos de la basílica.

Desprendidas del cielo,
como blancos jirones de tul
bajan las nubes a besar la tierra,
y asomándose ellas,
las montañas azules.

Las torres esbeltas,
de la catedral se elevan al cielo,
sólidas como la doctrina de Cristo.

El eco del tiempo,
suena lejanamente,
en la hora que canta la campana,
de una iglesia olvidada,
es el eco de la vida que pasa.

Rodeado de prados,
se alcanza el cementerio,
en una colina,
el sol le acaricia con sus rayos,
y la muerte, descansa en su silencio.

El río se oye por la cañada,
y el alma de las cosas deja
una impresión de quietud.
Se oye el río por la cañada.

Este poema, según los datos recogidos en los programas de los estrenos de la compositora en los años cuarenta, fue una de sus primeras creaciones literarias y refleja su latente añoranza por su tierra natal y por el recuerdo de Covadonga.

La pieza es mucho más extensa que las canciones previas, respondiendo a ese carácter de poema sinfónico con solista vocal, y está dividida en cinco secciones: I. *Andante*, II. *Allegro risoluto*, III. *Allegretto*, IV. *Larghetto*, y V. *Moderato-Allegro moderato*¹⁷.

¹⁷ Datos extractados del programa de mano del estreno del poema sinfónico *Oración de quietud*, para voz y orquesta, que se interpretó el 19 de diciembre de 1953 en el Paraninfo de la Universidad de Oviedo por la Orquesta Sinfónica de Asturias dirigida por el maestro Ángel Muñiz Toca y que contó con la colaboración de la soprano Celia Álvarez Blanco.

TEMPO	FORMA	ARMONÍA	COMPÁS	INSTRUMENTOS
I. <i>Andante</i>	Introducción instr.	Reb M	1-25	Piano
	Tema A	Fa m	26-34	Voz y piano
II. <i>Allegro risoluto</i>	Introducción instr.	Fa m	35-50	Piano
	Tema B	Mi m	51-56	V/P
	Puente	Fa m	57-60	Piano
III. <i>Allegretto</i>	Tema C	Sib m	61-76	V/P
	Interludio instr.	Sib m	77-84	Piano
IV. <i>Larghetto</i>	Introducción	Sib m	85-86	Piano
	Tema D	Do M/m-Re mixolidio	87-102	V/P
	Coda	Re mixolidio	103-105	Piano
V. <i>Moderato-Allegro moderato</i>	Interludio instr. fugado	Mi M	106-124	Piano
	Tema E	Mi M-Do# m	125-139	V/P
	Coda	Do# m	140-142	Piano
VI. <i>A tempo</i> (Coda)	Interludio instr.	Sib M	143-157	Piano
	Tema E'	Reb M	158-162	V/P

Tabla 9.7. Oración de quietud, Cuatro Canciones.

En cada uno de los cambios de *tempo* –verdaderos movimientos del poema sinfónico–, la autora desarrolla un tema diferente, acompañado de una parte instrumental que actúa de interludio, puente o *coda*, consiguiendo como resultado intercalar partes instrumentales entre cada una de las cinco secciones que forman esta pieza –A, B, C, D y E–, que se corresponden con cada una de las cinco estrofas del poema ya comentado.

Aunque cada sección es totalmente diferente, destacan ciertos elementos en los que sí percibimos alguna similitud. La introducción, por ejemplo, utiliza un ritmo de corcheas continuo en las dos voces del piano –ejemplo 9.7– que se repetirá en la última intervención del piano en la *coda* final, trabajado entonces por disminución rítmica, en semicorcheas en lugar de corcheas

The image shows a musical score for piano. It is divided into two sections. The first section is marked 'Andante' and features a piano accompaniment with a continuous eighth-note pattern in the right hand and a similar pattern in the left hand. The tempo is marked 'p legato'. The second section is marked 'tempo' and features a similar piano accompaniment, but with a faster tempo. The score is in 4/4 time and features piano accompaniment with a continuous eighth-note pattern in the right hand and a similar pattern in the left hand. The tempo change is marked with a double bar line and the word 'tempo' above the staff.

Ejemplo 9.7. Oración de quietud [cc. 1 y 145].

El estilo fugado aparece aquí únicamente en el interludio instrumental de la quinta sección de la pieza, característica que evidencia que no es una pieza compuesta en este periodo, donde el contrapunto es tan querido, sino que procede de los años cuarenta. La obra, que recurre al lenguaje tonal, presenta ciertos elementos impresionistas en pasajes específicos –como los cc 1 y 2–, así como una constante ingravidez de escritura. La obra comienza claramente en la tonalidad de Re bemol mayor para trasladarse hacia el tono de la V (Lab dórico) en el compás 11 y volver al tono principal en el compás 16. Los compases 24 y 25 sirven de enlace cromático de la tonalidad en la que se desarrolla la voz, Fa menor, que se extenderá hasta el compás 51, donde Prieto comienza a desarrollar una sección sobre Mib dórico. Ya en el *Allegretto* (c. 61), aparece un Sib (menor y frigio). Una modulación al tercer grado nos devuelve de nuevo a la tonalidad principal (Reb), esta vez trabajada como un modo mixolidio que desemboca en el *Larghetto*. Éste presenta una línea más modulante pasando por Sib y Do, para volver a Reb (VI-VII-I, armónico-estructural). La modulación más llamativa aparece en el *Moderato*, que transita de Mi mayor a Do# (Reb). La pieza termina con una cadencia plagal, de clara influencia debussysta.

La pieza cuida el detalle descriptivo, así, por ejemplo, al referirse el texto a las torres de la basílica, la partitura ofrece una polifonía limpia de notas de adorno, primando la verticalidad de la escritura acordal –Ejemplo 9.8–.

Meno mosso

Ejemplo 9.8. *Oración de quietud* [cc. 51-52].

O al hablar, ya al final de la obra, al evocar el rumor del agua del río, que la melodía describe mediante algunas *circulationes* retóricas –Ejemplo 9.9–.

Allegro moderato

Ejemplo 9.9. *Oración de quietud* [cc. 124-127].

En 1971 se pudo escuchar, dentro de un concierto monográfico dedicado a Prieto, *Oración de quietud* en la voz de la soprano Hortensia Cervantes acompañada por el pianista Salvador Ochoa¹⁸.

¹⁸ Programa de mano: Concierto de obras de María Teresa Prieto, Instituto Cultural Hispano Mexicano, 11-V-1971. LPMT.

9.2. Fuga post-dodecafonica en Fa menor para instrumentos de aliento (1968)

Esta fuga completa el conjunto de tres fugas realizadas mediante técnicas compositivas que representan las características fundamentales de las tres etapas compositivas de María Teresa: tonal, dodecafónica y postdodecafónica. Esta última respeta los elementos canónicos de la fuga académica en la exposición, utilizando un lenguaje tonal. En los divertimentos, la compositora muestra su dominio de la técnica armónica y contrapuntística, con modulaciones a tonalidades lejanas como Fa menor, Solb o Sib menor.

FORMA		ARMONÍA	COMPÁS	TEMPO
Exposición	Sujeto	Fa m	1-7	Moderato
	Respuesta 1	Do m	7-13	
	Respuesta 2	Fa m	13-19	
	Respuesta 3	Do m	19-25	
Contraexposición		Fa m	25-31	
Divertimento		Reb M	31-41	
Puente		Progresión a La M	41-46	
2ª exposición	Sujeto	Mib M	47-53	
	Respuesta 1	Lab M	53-60	
	Respuesta 2	Mib M	60-66	
Divertimento		Mib M	66-84	
Stretto	Sujeto	Re m	84-90	
	Respuesta 1	Sib m	90-97	
	Respuesta 2	Sib m	91-97	
	Respuesta 3	Solb	97-104	
Divertimento		Sib M	104-115	
Reexposición		Mib M	116-131	
Coda		Fa m	131-133	

Tabla 9.8. Fuga Post-dodecafónica en Fa menor

La obra fue estrenada en los conciertos que la Orquesta de Cámara Música Viva dirigida por Francisco Gil realizó en el Casino Español y en el Salón de Actos del Templo Espíritu Santo de México, los días 5 y 10 de marzo de 1968, respectivamente. En esta ocasión, la fuga no fue ejecutada por instrumentos de viento, sino por un cuarteto de cuerda¹⁹.

El 11 de mayo de 1971, en el concierto de obras de María Teresa organizado por el Instituto Cultural Hispano Mexicano, se ofrecieron sus *Canciones modales*, el *Cuarteto modal*, la *Oración de quietud* para voz y piano, el *Adagio y Fuga para cello y piano* y la *Fuga post-dodecafónica*, en esta ocasión, interpretada por fin por un cuarteto de viento-madera integrado por Gildardo Mojica (flau-

¹⁹ Como ya hemos comentado, en estos dos conciertos se interpretaron también la *Fuga serial para cuarteto de cuerda* y tres de las *Cuatro Canciones -Canzón da noite do afiador y Cantiga*, para voz y piano; además de *Dios te otorgó la Gracia*, para voz y pequeña orquesta-.



Imagen 9.3. Instantánea del final del concierto monográfico dedicado a María Teresa Prieto; junto a ella la soprano Hortensia Cervantes y el pianista Salvador Ochoa.

vantes interpretó siete canciones, acompañada al piano por Salvador Ochoa; *Adagio y Fuga para violonchelo y piano*, interpretada por Sally Vandenberg y Salvador Ochoa; *Fuga para cuarteto de alientos*, que tuvo por intérpretes a Gildardo Mojica, Gisbertus de Graaf, Guadalupe Mojica y Joaquín Palencia, y por último *Cuarteto Modal*, obra que mereció el primer premio en el concurso Nacional de Madrid Samuel Ros, 1958, que fue ejecutada por el cuarteto que integran Luz Vernova, Vladinir Vulfman, Gilberto García y Sally Vandenberg. Al final del concierto fueron muy aplaudidos, tanto las obras de la compositora María Teresa Prieto, como los ejecutantes²².

También en su tierra ovetense la prensa informó sobre el concierto que se iba a celebrar próximamente en la Ciudad de México, como testimonio el diario *Región*, que comenta el programa y felicita a la compositora por lo que sin duda será un nuevo éxito.

El 11 de este mes, en el Instituto Cultural Hispánico Mejicano, se celebrará un concierto integrado por parte de su obra con un amplio programa, en el que figuran composiciones de canto y piano, como *Oración de Quietud* (visión de Taxco), un poema con letra de la misma autora, y seis canciones en los "modos" auténticos gregorianos, con letras de Sor Juana Inés de la Cruz, de nuestro Alejandro Casona, de María Teresa Prieto, de Carlos Bousoño Prieto y de Vicente Aleixandre, cantados por la soprano Hortensia Cervantes y al piano Salvador Ochoa.

En la segunda parte figuran la *Fuga para cuarteto de alientos* (flauta, oboe, clarinete, y fagot) y el *Cuarteto Modal* (dos violines, viola y cello), composición ésta que mereció a su autora el premio internacional del Conservatorio "Samuel Ros", celebrado en 1958 en Madrid.

María Teresa Prieto, que reside en Méjico hace treinta y cuatro años y allí compuso y estrenó toda su obra, llegó a la tierra azteca con un sólido bagaje cultural y musical adquirido en su patria y enriquecido allí bajo las orientaciones de maestros como Manuel M. Ponce, Carlos Chaves y Rodolfo Halffter, además de dos cursos de composición con Darius Milhaud en el Mills College de California.

ta), Gisbertus de Graaf (oboe), Guadalupe Mojica (clarinete) y Joaquín Palencia (fagot).

Son numerosas las noticias que recogieron tanto el anuncio del concierto como su crítica. Entre ellas destacan el anuncio del diario *Universal*²⁰, la crítica de *Novedades* –que se centra en el dominio del contrapunto, la escritura modal y la escritura serial que había cultivado la compositora en distintos géneros²¹– o la del *Excélsior*, publicación que, incluso, recoge una imagen de la compositora:

El diario *Excelsior* recoge también el programa completo que se interpretó en el concierto y la buena acogida del público:

Con numeroso y selecto público que llenó el aula de Música del Instituto Cultural Hispano Mexicano, se efectuó un concierto de música de cámara, con obras de la compositora María Teresa Prieto. La soprano Hortensia Cervantes interpretó siete canciones, acompañada al piano por Salvador Ochoa; *Adagio y Fuga para violonchelo y piano*, interpretada por Sally Vandenberg y Salvador Ochoa; *Fuga para cuarteto de alientos*, que tuvo por intérpretes a Gildardo Mojica, Gisbertus de Graaf, Guadalupe Mojica y Joaquín Palencia, y por último *Cuarteto Modal*, obra que mereció el primer premio en el concurso Nacional de Madrid Samuel Ros, 1958, que fue ejecutada por el cuarteto que integran Luz Vernova, Vladinir Vulfman, Gilberto García y Sally Vandenberg. Al final del concierto fueron muy aplaudidos, tanto las obras de la compositora María Teresa Prieto, como los ejecutantes²².

²⁰ "Próximo Recital de Teresa Prieto", *Universal*. Ciudad de México, 4-V-1971.

²¹ "Concierto de María Teresa Prieto". *Novedades*. Ciudad de México, 6-V-1971, s/p.

²² "Música de cámara de María Teresa Prieto". *El Excélsior*. México, mayo de 1971.

Nuevamente se presenta al público mejicano el próximo martes esta artista ovetense, a la que la Orquesta Sinfónica Nacional de aquel país ha estrenado no hace mucho una de sus obras y cuyo nombre figura entre los primeros de los medios musicales. Con María Teresa Prieto suena también Asturias para honrarse y enorgullecerse en sus éxitos. Este concierto sumará, de fijo, uno más, y al enviarle desde aquí anticipadas, admirativas felicitaciones, se las reiteramos a sus familiares, que residen en nuestra ciudad²³.

Después de cuatro años de vacío compositivo, la autora se embarca en la creación de una pequeña pieza para piano, *Esencias*, que terminará de escribir el 19 de noviembre de 1972. Esta obra fue incluida por la compositora en una recopilación posterior denominada *Obras para piano a María Isabel Prieto*, que, además de *Esencias*, reunía *Esquema Dodecafónico (Allegro-Moderato)*, *Tema con Variaciones (Andantino)* y *Bitonal-Canon*, obra que, según indica el manuscrito, fue escrita en el Mills College.

Esencias, un tema con once variaciones en Sol menor, nunca se estrenó y su manuscrito se conserva en muy mal estado en el legado de la compositora. También es un tema con tres variaciones y coda la tercera de las obras que integran este cuaderno dedicado a Isabel. La segunda pieza es un trabajo dodecafónico; y la última, un canon bitonal escrito en el Mills College, sin duda para familiarizarse con la bitonalidad del gusto de Milhaud.

María Teresa ya tenía una elevada edad y necesitaba atenciones²⁴, algo que sin duda su sobrina política María Isabel Prieto –esposa de Carlos Prieto Jacqué–, sabía darle. La compositora mostró un cariño especial por esta sobrina; no sólo le dedicó esta obra como gesto de cariño²⁵, sino que le legó a ella su archivo y todos los derechos de sus creaciones. Su sobrina política ha sabido cuidar su obra y su legado, siendo ella la que ha conservado todo el material de la autora en el archivo familiar.

9.3. Últimas canciones y último cuarteto de cuerda (1976)

María Teresa sentía especial inclinación por el género liederístico, siendo, sin duda, ésta la razón que le lleva a escribir canciones de nuevo ya en la década de los setenta, cuando su ritmo compositivo era mucho menor. En este periodo escribe cuatro canciones para voz y piano –*Camino y Córdoba lejana y sola* (1973), *Caminante corazón* (1974), y *Anoche cuando dormía* (1977)– que nunca fueron editadas, aunque sí se interpretaron en diferentes ocasiones como iremos viendo.



Imagen 9.4. Carlos Prieto e Isabel de Prieto en una fotografía de 2011²⁶.

²³ "La ovetense María Teresa Prieto, en el Instituto Cultural Hispano Mexicano", *Región*. Oviedo, 9-V-1971, s/p.

²⁴ En una noticia publicada en el periódico asturiano *Región* –"Noticias de un concierto" *Región*, 5-V-1973, s/p.–, se hace referencia a una crisis de salud de la compositora de la que ya estaría restablecida en esa fecha.

²⁵ Información obtenida de la entrevista realizada a Isabel Prieto en su casa de México D. F., el 25 de agosto de 2011.

²⁶ Foto extraída de la revista *Chic magazine Monterrey*, nº 260, 2011, p.96

FORMA	ARMONÍA	COMPÁS	TEMPO
<i>ESENCIAS</i>			
Tema	Sol m	1-35	<i>Allegro</i>
Variación 1	Si m	36-53	<i>Poco più mosso</i>
Variación 2	Si m	54-76	<i>Poco più lento</i>
Variación 3	Sib M	77-109	<i>Allegro</i>
Variación 4	Sib M	110-126	
Variación 5	Re M	127-134	<i>Più lento</i>
Variación 6	Re M	135-158	<i>Allegro</i>
Variación 7	Mi m/M	159-171	<i>Allegro ma non troppo</i>
Variación 8	Sol# m	172-188	
Variación 9	Sol m	188-207	
Variación 10	Re M	207-220	
Variación 11	Sol m	221-243	
<i>ESQUEMA DODECAFÓNICO</i>			
A	$O_6-O_7-R_0-O_7-IR_0$	1-10	<i>Allegro moderato</i>
B	$R_0-R_{10}-R_9$	10-21	
Coda	O_6-O_{11}	21-23	
<i>TEMA CON VARIACIONES</i>			
Tema	Mi m	1-12	<i>Andantino</i>
Variación 1	Sol m	13-23	<i>Andante</i>
Variación 2	Si m	24-34	<i>Allegro</i>
Variación 3	Re m	35-45	<i>Andante</i>
Coda	Mi m	46-49	<i>Andantino</i>
<i>BITONAL-CANON</i>			
A	Fa# m-Fa m	1-30	<i>Allegretto</i>
B	Fa# m	30-46	<i>Più lento</i>
A	Fa# m	47-54	<i>Allegretto</i>

Tabla 9.9. Obras para piano a María Isabel Prieto.

9.3.1. Córdoba, lejana y sola y Camino: dos canciones sobre poemas de Lorca, de 1973

Para estas dos canciones, la compositora escoge de nuevo dos poemas de Federico García Lorca, que se convierte así el escritor más utilizado por Prieto. La primera canción nace de un poema titulado la *Canción del jinete* que pertenece a las nueve poesías que forman la colección titulada *Andaluzas*, cuarta parte del libro *Canciones* (1921-1926)²⁷. La partitura está dedicada a Elisa Reina de Prieto, familia de la compositora.

²⁷ Véase: García Lorca, Federico. *Canciones y Primeras canciones*. Edición crítica de Piero Menarini, Espasa-Calpe, Madrid, 1986.

En el poema de Lorca, la ciudad de Córdoba es el lugar deseado, el paraíso perdido del jinete al cual no podrá llegar acechado por la muerte. El nombre de la ciudad se repite como cierre de cada una de las estrofas en sonora epífora y reaparece al final, conformando una especie de estribillo interno del poema. Los dos últimos versos se convierten en el título de la canción.

I Jaca negra, luna grande, y aceitunas en mi alforja. Aunque sepa los caminos, yo nunca llegaré a Córdoba.	III ¡Ay, qué camino tan largo! ¡Ay, mi jaca valerosa! ¡Ay, que la muerte me espera, antes de llegar a Córdoba!
II Por el llano, por el viento, jaca negra, luna roja. La muerte me está mirando desde las torres de Córdoba.	IV Por el llano, por el viento, jaca negra, luna roja. ¡Ay, que la muerte me espera, antes de llegar a Córdoba!
V Córdoba. Lejana y sola.	

Tabla 9.10. Poema Córdoba, lejana y sola.

El poema adquiere, para la compositora, nueva dimensión si pensamos que su “Córdoba, lejana y sol” puede ser Asturias, su querida patria natal, inalcanzable ya a su edad y con su delicado estado de salud. Igual que el jinete, la compositora comprende que vivir es galopar hacia la muerte, en su caso, además, sin poder regresar a su tierra natal.

La canción presenta dos temas, A y B, que, a su vez, presentan dos subtemas cada uno de ellos –a1 y a2, b1 y b2-. Prieto repite a2 y b2, generando una estructura ABa2b2, con introducción y coda, además de contar con secciones únicamente instrumentales que introducen la voz o unen diferentes partes.

	FORMA	ARMONÍA	COMPÁS	INSTRUMENTOS	TEMPO
Tema A	Introducción	Fa m	1-2	Piano	<i>Andante</i>
	a1	Mi m-La M	3-10	M/m	<i>Allegretto</i>
	Puente	Sib M/m	11-12	Piano	<i>Andante</i>
	a2	Sib M/m -Fa# m	13-16	M/m	<i>Allegretto</i>
Tema B	Interludio	Fa# m-La M/m	17-25	Piano	<i>Andante</i>
	b1	La M/m	26-29	M/m	
	b2	La M/m	30-37		
Tema A	Interludio	Si m	38-41	Piano	<i>Allegretto</i>
	a2	Mi m-Mi M	42-45	M/m	
	Puente	Mi m-Sib M	46-52	Piano	<i>Andante</i>
Tema B	b2	Re m-Fa m	53-56	V y p	
Coda		Fa m	57-60	V y p	

Tabla 9.11. Córdoba, lejana y sola

La canción presenta dos motivos rítmicos totalmente diferentes. El primero aparece en el tema A, en la voz o el piano –ejemplo 9.10–.

Allegretto



Andante



Ejemplo 9.10. *Córdoba, lejana y sola* [c. 3 y cc. 17-19].

El segundo corresponde al tema b2, y también lo podemos encontrar en la voz y en el piano –ejemplo 9.11–, sirviendo a la compositora para desarrollar juegos imitativos entre las diferentes líneas melódicas.



Ejemplo 9.11. *Córdoba, lejana y sola* [cc. 30-33].

En abril de 1973, en el Instituto Nacional de Bellas Artes, con la colaboración de la Secretaría de Educación Pública, se realizaron tres conciertos extraordinarios de abono a la memoria del fallecimiento, 25 años antes, del maestro Manuel M. Ponce, conciertos que estuvieron presentados por el pianista Lauro Flores. En el tercer programa de estos conciertos, que tuvo lugar el 12 de abril, se ofrecieron *Tres canciones con letra de García Lorca: Cautiva, Alto pinar y Córdoba, lejana y sola*. Las tres obras fueron interpretadas por la soprano Cristina Ortega acompañada al piano por Lauro Flores²⁸.

²⁸ Programa de mano: Tercer concierto del recital de la temporada de 1973, Lauro Flores, INBA y Secretaría de Educación Pública, 12-IV-1973, Palacio de Bellas Artes, Sala M. M. Ponce. LPMT.

Luis Fernández de Castro, en su crítica al concierto del 20 de abril, destaca la calidad de *Córdoba, lejana y sola*:

Tres bellísimas canciones de María Teresa Prieto, con texto de Federico García Lorca. María Teresa Prieto logra aquí crear música adecuada al poema, con una armonización siempre sugestiva que nos atreveríamos a calificar de "neorromántica". Maneja la voz admirablemente. Cada canción es una pequeña joya, pero la última ("Córdoba, lejana y sola"), alcanza un dramatismo poético impresionante. Son verdaderos "lieder" con espíritu más universalista que español, que imprimen un nuevo matiz a la poesía españolísima de García Lorca²⁹.

El diario ovetense *Región* del 5 de mayo de 1973, además de felicitar a la compositora por sus tres obras, celebra su recuperación tras un periodo de delicada salud.

Dentro del programa con obras de Mozart, Hindemith, Ponce, Brahms, Alabieff y Beethoven, constaban tres canciones de María Teresa Prieto con letra de García Lorca. *Cautiva, Alto pinar y Córdoba, lejana y sola*, son los títulos a los que añadió nueva vida, nueva belleza y sentimiento el arte musical e inspirado de nuestra compositora. La doble satisfacción a que nos referimos en el comienzo de esta nota se debe a que esta participación de ella en los actos de homenaje a Manuel Ponce, la ha podido tener la querida y admirada artista después de una delicada crisis de salud de la que está ya totalmente recuperada. Por ello, al enviarle nuestras felicitaciones una vez más, desde estas columnas y repetírselas a sus familiares que residen en Oviedo, nos alegra también sinceramente reseñar su restablecimiento y desearle nuevos triunfos para su arte³⁰.

La siguiente canción escrita por la compositora, *Camino*, fue compuesta en junio de 1973 en la ciudad de México y está dedicada a la cuñada de la compositora, Cecile Jacqué de Prieto. En la portada de la partitura, transcrita por el copista José González Araya, se puede ver cómo la compositora vuelve a retomar la modalidad en sus pentagramas ya que la canción está escrita, según se indica, en el modo eólico. La partitura pone en música unos versos de *Gráficas de la Petenera*, del *Poema del Cante Jondo* (1921) también de Federico García Lorca.

En este poema, al igual que en el anteriormente comentado, escogido para *Córdoba, lejana y sola*, encontramos los jinetes como metáfora del hombre que cabalga en el tiempo hacia la muerte, constantemente al acecho y destino inexorable metafóricamente expresado a través del "laberinto de las cruces" o los "siete ayes clavados"³¹.

I	II
Cien jinetes enlutados ¿dónde irán, por el cielo yacente del naranjal? Ni a Córdoba ni a Sevilla llegarán. Ni a Granada la que suspira por el mar.	Esos caballos soñolientos los llevarán al laberinto de las cruces donde tiembla el cantar. Con siete ayes clavados, ¿dónde irán los cien jinetes andaluces del naranjal?

Tabla 9.12. Poema *Camino*.

²⁹ Fernández de Castro, Luis. "Notas Musicales. Música de cámara con Lauro Flores". (se desconoce el periódico), 20-IV-1973, México D. F., s/p.

³⁰ "Noticias de un concierto" *Región*, 5-V-1973, Oviedo, s/p.

³¹ Véase: Aragón, Manuel Antonio: *Símbolo y simbología en la obra de Federico García Lorca*. Madrid, Fundamentos, 1998, pp. 151-153. García Lorca, Federico: *Poemas del cante Jondo*. Edición crítica de Christian de Paepe, Madrid, Espasa Calpe, 1986, pp. 210-211.

Desde el punto de vista formal, la canción *Camino* tiene una estructura bipartita con una pequeña *coda* de tres compases y una introducción de dos. Igual que sucedía en la canción anterior, esos dos temas se subdividen en dos subtemas –a1 y a2, b1 y b2–, de nueve compases cada uno, generando una estructura cuadrada, muy balanceada.

CAMINO [ANDANTE]		
FORMA	ARMONÍA	COMPAS
Introducción		1-2
Tema A	a1	3-11
	a2	12-20
Tema B	b1	21-29
	b2	30-38
Coda		39-41

Tabla 9.13. Camino

La compositora utiliza un motivo rítmico de dos semicorcheas y una corchea ligada a una figura de mayor duración, negra o blanca, que será utilizado en los dos temas de la pieza.

The image shows a musical score for the song 'Camino'. It consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is in treble clef with a 3/4 time signature. The lyrics are 'Cien ji - ne - tes en - lu - ta - dos ¿Don-de, i - rían? ...'. The piano accompaniment is in bass clef. The tempo is marked 'leggato' and the dynamics 'p'. The score shows a melodic motif of two eighth notes followed by a quarter note, which is repeated throughout the piece.

Ejemplo 9.12. Camino [cc. 3-5].

La interpretación de *Camino* tuvo lugar el 24 de octubre de 1973. El pianista Lauro Flores sería el encargado de interpretar esta obra junto con la soprano María Luisa Rangel en el Palacio de Bellas Artes³². Éste fue el último estreno que se llevó a cabo en vida de la autora.

9.3.2. Caminante corazón (1974)

Compuesta en abril de 1974 en la Ciudad de México, esta breve canción está escrita sobre un poema de Reina Hermosillo, a quien también está dedicada por la compositora.

Práxedes Reina Hermosillo era un escritor mexicano que, tras licenciarse en Derecho en 1930, fue agente del Ministerio Público, juez y presidente de la Comisión Nacional de Valores del Distrito Fe-

³² Programa de mano: Tercer concierto del recital de la temporada de 1973, Lauro Flores, INBA y Secretaría de Educación Pública, 24-X-1973, Palacio de Bellas Artes, Sala M. M. Ponce. LPMT.

deral, además de profesor en la Facultad de Economía de la UNAM. Reina Hermosillo cultivó la escritura como una de sus pasiones y prueba de ello son sus poemas en el suplemento dominical "México en la Cultura", del periódico *Novedades*, además de sus numerosos ensayos y textos poéticos³³.

El poema sobre el que María Teresa escribe esta canción no procede de una edición de poesías de Reina Hermosillo, sino de unos poemas que el propio escritor le envía a María Teresa junto con una carta de agradecimiento que el escritor remite a la compositora tras haber recibido *Pirulín*, carta fechada el día de Navidad de 1973:

México D. F. a 25 de diciembre, 1973.
Señorita María Teresa Prieto.

Muy estimable María Teresa

Leí con gusto la poética narración sobre el visitante pajari- to. Narración hecha por un espíritu muy fino. Sentí que, al irse el visitante, se llevó una parte de mí mismo. La felicito por esa faceta de su finura espiritual, poco común en el nuestro y en cualquier tiempo.

Le envió tres cantos breves con mi saludo de Navidad y mis mejores deseos para el año entrante que inevitablemente será también saliente.

Con afecto cariñoso.

P. E. Reina Hermosillo³⁴



Imagen 9.5. Carta mecanografiada de Reina Hermosillo a M^a Teresa Prieto.

María Teresa se siente inspirada a poner en música uno de los tres poemas enviados por el escritor mexicano, un texto simbólico y abierto, que presenta diversas interpretaciones, pero que, en el contexto de los dos poemas previos de Lorca que también la inspiraron para sus canciones previas, y en el contexto vital de la autora, parece responder a una reflexión sobre la propia vida, el tiempo imparab- le que inexorable consume la vida, una vida ya en su etapa final.

Caminante, sin andar.
Navegante sin bogar.
Nube errante sin volar
y un andante caballero,
sin ponerte a cabalgar.
Y camino, sólo andando,
pero tú me vas llevando,
por los mares sin bajel,
por el aire sin las alas,
por la tierra sin corcel.
Yo camino sólo andando,
pero tú me vas llevando,
sin cambiarte de lugar;
¡Caminante sin andar!

³³ VV. AA.: *Diccionario de escritores mexicanos*. Instituto de Investigaciones Filológicas, Universidad Nacional Autónoma de México, México D. F., 2004, Tomo VII, p. 115.

³⁴ Carta de Práxedes E. Reina Hermosillo a María Teresa Prieto, México D. F., 25-XII-1973. LPMT.

La obra presenta una estructura seccional, con tres temas principales A, B y C, expuestos por la voz, y tres partes instrumentales que los preceden –Introducción y dos puentes–. Además, la autora asocia también una métrica y un tempo a cada una de las dos texturas: instrumental o vocal/instrumental; así, como se puede ver en el esquema formal que aparece en la Tabla 8.10, en las secciones pianísticas, la autora utiliza siempre un compás binario (2/4) y un *tempo* libre, *ad libitum*, pero cuando aparece la voz, convierte la métrica en ternaria (3/4), imponiendo un tempo *Andante* o *Maestoso*.

FORMA	ARMONÍA	COMPÁS	INSTRUMENTOS	TEMPO Y MÉTRICA
Introducción	Fa m	1-4	Piano	<i>Ad libitum</i> , 2/4
Tema A	Fa# M-La m	5-12	Voz y piano	<i>Andante</i> , 3/4
Puente	Fa# M	13-17	Piano	<i>Ad libitum</i> , 2/4
Tema B	La m-Fa# mixolidio	18-25	Voz y piano	<i>Maestoso</i> , 3/4
Puente	Fa# M	26-30	Piano	<i>Ad libitum</i> , 2/4
Tema C	La M-Re m-Fa# M	31-46	Voz y piano	<i>Andante</i> , 3/4

Tabla 9.14. *Caminante corazón*.

Además, la compositora recurre a la utilización de un mismo modelo rítmico –que aparece en el ejemplo 9.13– en las tres intervenciones del piano solo.

Ad libitum

Ejemplo 9.13. *Caminante corazón* [cc. 1-4].

De las cuatro últimas melodías que escribió la compositora para voz y piano, esta pequeña pieza –de tan sólo cuarenta y seis compases– es la que se encuentra en peor estado de conservación, debido a que en el Archivo de la familia Prieto únicamente se ha conservado la partitura manuscrita autógrafa, escrita a lápiz. Lamentablemente, esta canción no ha sido todavía estrenada.

9.3.3. Coral y Cuarteto de cuerda nº 4, en Fa Mayor (1976)

En 1976 la compositora escribió dos obras más, *Coral* para piano u órgano, y su último cuarteto, el número 4 en Fa mayor.

Aunque lleve el mismo nombre que una de las piezas que forman el *Álbum de Carlitos*, *Coral* es una obra diferente, la última que María Teresa escribe para teclado. Prieto desarrolla una forma seccional (ABACD), para ser interpretada bien por el piano o bien por el órgano³⁵.

³⁵ Se conservan dos versiones manuscritas de esta obra, una en compás de 2/4, fechada en julio de 1976; y otra en compás de 4/4, fechada en septiembre de 1977, pero, se trata de la misma obra, con dos métricas diferentes.

CORAL			
FORMA	ARMONÍA	COMPÁS	TEMPO
A	Si m	1-8	Andante
B	Si m-Re M	9-14	
C	Re M	15-22	
D	La M	23-30	

Tabla 9.15. Coral.

Ese mismo año de 1976, muchos años después de escribir sus tres primeros cuartetos –de 1954, 1956 y 1957, respectivamente–, Prieto compone el cuarto y último, de tan sólo tres movimientos: un *Allegro moderato* en Fa mayor con forma sonata; una *Fuga en Sol mayor* y un tema con variaciones también en Sol mayor.

I. ALLEGRO				
FORMA		ARMONÍA	COMPÁS	TEMPO
Exposición	Tema A	Fa M	1-19	Allegro
	Puente	Do M	20-28	
	Tema B	Re m	29-49	
Puente		Do# m	50-54	
Desarrollo			54-86	
Recapitulación	Tema A	Fa M	87-90	
	Puente	Progresión	90-95	
	Tema B	Fa M	96-104	
Coda		Fa M	104-109	
II. ANDANTE (FUGA)				
Introducción		Sol M	1-6	Andante
Exposición	Sujeto	Sol M	7-13	
	Respuesta 1	Re m	13-19	
	Respuesta 2	Sol M	19-24	
Puente		Si m	24-30	
Contraexposición	Sujeto	Sol M	33-34	Meno mosso
	Respuesta	Mib M	34-40	
	Respuesta	Fa m	40-46	
Divertimento		Fa m	47-52	
Reexposición- <i>stretto</i>		Do M	52-61	Tempo primo
Coda		Do M	62-71	
Coda		Sol M	72-90	
III. ANDANTE				
Tema		Sol M	1-10	Andante-Allegretto
Variación 1		Do# m	11-16	
Variación 2		Mi M	16-37	
Variación 3		Sol M	38-60	
Variación 4		Do M	61-77	
Variación 5		Do M	78-100	
Coda		Sol M	100-105	

Tabla 9.16. Cuarteto nº 4 en Fa mayor.

9.3.4. Anoche, cuando dormía (1977)

En 1977, con 82 años, escribe María Teresa su última obra, la canción *Anoche, cuando dormía*, cerrando su catálogo con este género camerístico, tan querido por ella, que muestra “las mejores cualidades de su riqueza lírica”, tal y como afirma Casares³⁶.

Esta obra, compuesta en julio de 1977 y dedicada a su querido hermano Carlos Prieto, está escrita sobre un poema de Antonio Machado (1875-1939), de su libro *Soledades* (1899-1907). Éste y Juan Ramón Jiménez serán los únicos poetas de la Generación del 98 que la compositora escoge para poner en música sus textos, evidenciando así la distancia espiritual entre este grupo brillante de artistas españoles y la poética de María Teresa, que siempre se sintió vinculada con creadores de su propia generación artística como Lorca, Aleixandre o su propio sobrino Carlos Bousoño.

El poema escogido entronca directamente con la línea modernista marcada por Rubén Darío, a través de un simbolismo que se hace muy patente en el texto mediante una acción que remite a espacios oníricos –“el sueño”– y que a su vez también se relaciona con el mundo terrenal, llegando, incluso, a la vía mística de Santa Teresa de Jesús especialmente en el final del poema donde aparece Dios como “fons et origo” de todos los elementos materiales e inmateriales. Recordemos que María Teresa llevaba años viviendo una etapa espiritualista, de panteísmo cristiano.

<p>I</p> <p>Anoche cuando dormía soñé ¡bendita ilusión! que una fontana fluía dentro de mi corazón. D: ¿por qué acequia escondida, agua, vienes hasta mí, manantial de nueva vida en donde nunca bebí?</p>	<p>III</p> <p>Anoche cuando dormía soñé ¡bendita ilusión! que un ardiente sol lucía dentro de mi corazón. Era ardiente porque daba calores de rojo hogar, y era sol porque alumbraba y porque hacía llorar.</p>
<p>II</p> <p>Anoche cuando dormía soñé ¡bendita ilusión! que una colmena tenía dentro de mi corazón; y las doradas abejas iban fabricando en él, con las amarguras viejas, blanca cera y dulce miel.</p>	<p>IV</p> <p>Anoche cuando dormía soñé ¡bendita ilusión! que era Dios lo que tenía dentro de mi corazón. Anoche cuando dormía</p>

Tabla 9.17. Poema *Anoche, cuando dormía*.

El texto determina la estructura de la pieza, debido a que cada vez que comienza una estrofa con la anáfora característica, la partitura expone un tema diferente, llegando a encontrarnos, por tanto, cuatro temas diferentes, A, B, C y D, siendo los tres primeros más extensos y el tema D más breve, en consonancia con la propia longitud de las estrofas con los que se corresponden. La canción concluye con una pequeña coda, que repite de nuevo el verso inicial.

³⁶ Casares, Emilio. *Op. cit.*, p. 744.

FORMA	ARMONÍA	COMPÁS	INSTRUMENTOS	TEMPO
Tema A	La m-Do M	1-15	Voz y piano	<i>Andante</i>
Tema B	Do M-Re m	16-31		
Tema C	Re m-La m	32-47		
Tema D	La m	48-55		
Coda	La m (Modo frigio sobre la V de La m)	56-58		

Tabla 9.18. *Anoche, cuando dormía.*

La continua presencia del sueño en el texto se ve simbolizada al final de la pieza en *pianissimo* -*pp* y *ppp*-, con el pedal mantenido en el piano y las indicaciones de *più lento* y *ritardando* que proporcionan un estado de tranquilidad y silencio, como el que antecede al sueño.



Ejemplo 9.14. *Anoche, cuando dormía* [cc. 54-58].

La partitura no ha sido editada, pero se conserva en buen estado, gracias a la transcripción realizada por el copista José González Araya. Además, la canción podría haber sido estrenada el 27 de abril de 1982, dentro de un concierto en honor de María Teresa, celebrado en el Instituto Cultural Hispano Mexicano, en el que la soprano María Luisa Rangel acompañada por el pianista Eduardo Marín, realizó un breve recorrido por su obra para canto y piano, interpretando esta última canción de su catálogo.

Ésta es, pues, su última obra, ya que a partir de este año la compositora dejó de escribir; su delicado estado de salud la obligó a abandonar su gran pasión, la composición. Pero su nombre no dejaba de aparecer en las salas de concierto, ya que, por ejemplo, en 1981, la Orquesta Sinfónica Provincial de Asturias, dirigida por Víctor Pablo Pérez, interpretó la *Sinfonía Asturiana* en el II Ciclo de Música Asturiana que organizaba el Vicerrectorado de Ex-



Imagen 9.6. Retrato de María Teresa Prieto.

tensión Universitaria de la Universidad de Oviedo, la cátedra “Jovellanos” de Extensión Universitaria y la Cátedra de Cultura Musical, bajo la dirección del profesor Casares. La obra no sólo se interpretó en la ciudad natal de la autora, en el Teatro Campoamor, el 24 de marzo de 1981, sino que también sonó en el Teatro Jovellanos de Gijón y en la Iglesia de Santo Tomás de Avilés, los días 13 y 17 de marzo del mismo año respectivamente.

Un empeoramiento de su salud obligó a ingresarla en un hospital para recibir las atenciones médicas que demandaba su estado, allí moriría al poco tiempo. Falleció el 24 de enero de 1982 lejos de su añorada Asturias, pero con el cariño de su familia y de su país de acogida, México, donde fue una artista conocida y reconocida.

10. Proceso póstumo de recuperación de su obra y su memoria: de 1982 al siglo XXI

Como el agua inmóvil transcurres / hacia un lejos, playa remota,
ya confusas historia y pena, / lejana la pena, la historia...
Camino, Carlos Bousoño

En los casi cuarenta años que han transcurrido desde la muerte de la María Teresa Prieto, encontramos apenas una veintena de reseñas entre España y México que recojan noticias sobre la edición de su obra, interpretaciones o grabaciones de su música. Su nombre tampoco es noticia en la prensa, ni ha sido apenas objeto de estudio o investigación hasta que iniciamos nuestra tesis doctoral.

Tras su muerte, en México, su música ha quedado relegada a un segundo plano, hasta quedar casi en el olvido. Así, su obra pasó de tener una presencia casi constante en la programación musical de la capital azteca a prácticamente desaparecer, siendo interpretada desde 1982 en escasas ocasiones, sólo una de ellas dedicada a su música sinfónica.

Por suerte, en España, gracias al empeño titánico del maestro José Luis Temes, hemos asistido a partir de 2007 a la recuperación casi completa de su obra sinfónica, gracias a la edición, interpretación y grabación de su música. Con esta iniciativa, Temes aspiraba a recuperar la figura y la obra de la compositora, introduciéndola en el panorama musical actual. Sin embargo, la recuperación supuso un hito importante, pero aislado, ya que la obra de Prieto no forma parte con normalidad del repertorio orquestal español del siglo XX y escuchar una de sus obras es una rareza que apenas sucede. En el gráfico que hemos elaborado, es visible cómo en los años de preparación del proyecto discográfico Temes con parte de su obra sinfónica, encontramos una densidad mayor de conciertos –años 2006, 2007, 2008 y 2009–, que desciende luego, y parece recuperarse de nuevo en los años 2017, 2018 y 2019, como iremos viendo.

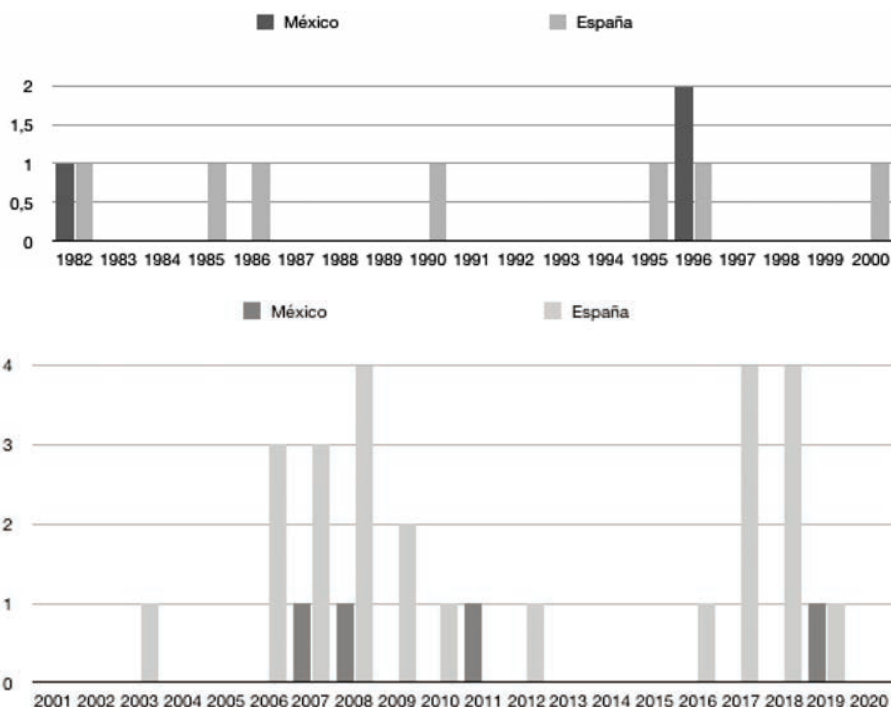


Imagen 10.1. Gráficos de barras que esquematizan la música de María Teresa Prieto interpretada en el panorama musical mexicano y español desde 1982 a 2020

10.1. Años ochenta y noventa: acabando un siglo

Tras la muerte en enero de María Teresa, su querido México rinde tributo a su memoria en un Recital-Homenaje organizado por el Instituto Cultural Hispano-Mexicano, dedicado a su repertorio cancionístico. Este concierto, celebrado el 27 de abril de 1982, contó con la interpretación de la soprano María Luisa Rangel y el pianista Eduardo Marín en la Ciudad de México. El programa reunía casi por completo sus ciclos de canciones: *Canción de cuna*, *Pastoral*, *Cautiva* y *Alto pinar* de *Seis Melodías*; *Cantad, pájaros* de *Odas Celestes*; casi el ciclo completo de *Canciones Modales* –*Si ves el ciervo herido*, *Sonatina*, *¿Quién dijo acaso...?*, *Cristo en la tarde* y *De Extremadura a León...-*; y dos piezas de sus últimos años, que no pertenecen a ningún cuaderno cerrado, *Anoche cuando dormía* y *Ave María*.

En 1982, se interpreta también la primera suite sinfónica *Sinfonía Cantabile* en el VIII Festival de Música de Asturias, dedicado este año a “El nacionalismo español”. La obra fue interpretada entonces por la Orquesta de RTVE, bajo la dirección del maestro Enrique García Asensio, los días 5 y 8 de mayo, en el Teatro Campoamor de Oviedo y en el Teatro Jovellanos de Gijón, respectivamente. El festival, dirigido por el profesor Casares, pretendía, interpretando esta partitura, llevar a cabo un homenaje póstumo a la compositora, fallecida pocos meses atrás, en su ciudad natal, materializando,

además, el estreno en España de esta obra. El programa se completó con la *Suite Iberia* de Isaac Albeniz, la *Sinfonía sevillana* de Joaquín Turina y la *Alborada del gracioso* de Maurice Ravel.

La siguiente ocasión en la que se escuchó una creación de Prieto en esta década de los ochenta fue el homenaje que Radio Nacional de España, en colaboración con los ayuntamientos de Sevilla y Málaga, tributó al poeta Vicente Aleixandre en marzo de 1985. El diario *ABC* en su edición de Sevilla, informa de los preparativos del homenaje a Aleixandre¹ y, días antes del acto –el 21 de marzo–, repasa lo que va a tener lugar en cada una de las ciudades protagonistas:

En lo que respecta a Sevilla, se desarrollará en el Salón Almirante de los Reales Alcázares y contará con la intervención de la actriz María Asquerino y los poetas María Victoria Atienza, Alfonso Canales, Luis Antonio de Villena y Francisco Brines y el pianista Josep María Colom; en Málaga, el marco será el Museo de Artes Sacro, y desde allí tomarán parte en el homenaje la actriz Aurora Bautista, los poetas Antonio Colinas, José Hierro, Vicente Molina Foix y José Luis Cano y los músicos Pedro Hernández (barítono) y Carmen Rosa Capote (piano); en Madrid, en el Circulo de Bellas Artes, estarán la actriz Berta Riaza, los poetas Leopoldo de Luis, José Manuel Caballero Bonald, Carlos Bousoño, Claudio Rodríguez y Dámaso Alonso. En el transcurso de este homenaje se proyectaron una serie de documentos visuales sobre la vida y los lugares en que vivió y se inspiró el fallecido Premio Nobel de Literatura, realizados merced a la colaboración de Radio Televisión Española, al tiempo que las actrices intervendrán con poemas dedicados a Vicente Aleixandre por Gerardo Diego, Vicente Gaos, Federico García Lorca, Miguel Hernández, Pablo Neruda y Blas Otero, y los pianistas interpretarán música de la Generación de 1927: Salvador Bacarisse, Julián Bautista, Evaristo Fernández Blanco, Ernesto y Rodolfo Halffter, Fernando Obradors y María Teresa Prieto, esta última sobre textos de Vicente Aleixandre².

El día 25, a las 20:30 horas, se desarrolló el acto, retransmitido en directo a través del dial radiofónico, con ese escenario múltiple³.

Las lecturas poéticas alternaron con actuaciones musicales, donde sonó la música de María Teresa Prieto, muy próxima al verso de Aleixandre, que le prestó en su día algunos de sus textos para sus canciones. En Madrid, intervino la soprano Pura María Martínez, que interpretó *Cantad, pájaros y Quién dijo acaso*, con música de María Teresa Prieto y textos del poeta homenajeado. Después, interpretó diferentes textos de Rafael Alberti, con música de Ernesto Halffter. En Málaga, el barítono Pedro Hernández cantó *Tres ciudades* y *La casada infiel*, de Federico García Lorca. En Sevilla, el pianista Josep María Colom interpretó *Movimiento perpetuo* (1928), de Evaristo Fernández Blanco y *Heraldos* (1932), de Salvador Bacarisse⁴.

En 1986, el compositor y erudito español Ramón Barce (1928-2008) consiguió recuperar su nombre y su memoria en el ámbito musical gracias a un artículo sobre la compositora que publicó en la Revista *Ritmo*.

En él lleva a cabo un recorrido por la vida y obra de la compositora, además de introducir un breve catálogo y la reseña bibliográfica del único artículo escrito hasta ese momento sobre ella, que no es sino el firmado en 1978 por Emilio Casares. Barce reclama, además, la necesidad de dar a conocer al público la obra de Prieto para completar la historia de la música española:

¹ Orozco, Ángel: "Andalucía rinde homenaje a Maimónides y Vicente Aleixandre", *ABC*. Sevilla, 25-III-1985, p. 27.

² T. B.: "Sevilla, Málaga y Madrid rendirá el próximo lunes homenaje al poeta Vicente Aleixandre", *ABC*. Sevilla, el 21 de marzo de 1985, p. 37.

³ "RNE emite un programa en memoria de Aleixandre". *El País*, 24-III-1985.

⁴ "Poetas de distintas generaciones rindieron homenaje a Aleixandre". *El País*, 26-III-1985.



Imagen 10.2. Artículo de Ramón Barce sobre María Teresa Prieto, revista *Ritmo* de 1986⁵.

(1957) de Prieto, acompañado por el *Cuarteto en Re* (1908-1913) de Baldomero Fernández y *Cuarto Estudios, en forma de cuarteto, sobre 'Cantos populares asturianos'* (1909) de Conrado del Campo.

Al año siguiente, 1996, el Cuarteto Prieto, entonces integrado por Juan Luis Prieto Reina y Carlos Miguel Prieto, violines; Juan Luis Prieto Jacqué, viola y Carlos Prieto Jacqué, violonchelo, interpretó de nuevo el *Cuarteto Modal* en Ciudad de México. En el diario *El Economista*, José Alfredo Páramo da cuenta de este concierto, realizado los días 27 y 29 de noviembre⁷, confirmando la calidad de la partitura y demandando que la obra sea incorporada a los programas del Cuarteto Prieto, sin que quepa la más mínima duda acerca de otras razones, como las meramente afectivas, que pudieran haber intervenido en su elección:

El hecho de que no haya habido razones nepotísticas para que el Cuarteto Prieto incluyera esta obra en su programa quedó plenamente demostrado, dado el altísimo valor intrínseco de esta obra que también tiene mucho de mexicana y debe formar parte del repertorio de los cuartetos nacionales. María Teresa Prieto, como se recordará, fue tía paterna del violonchelista [y viola] del Cuarteto Prieto, así como tía abuela de los violinistas⁸.

María Teresa Prieto representa, en algunos aspectos, un episodio más de la trabajosa evolución musical española desde el folklorismo neoclasicista a las concepciones dodecafónicas (en su sentido más amplio); un episodio más de la superación (nunca acabada, al parecer) de un nacionalismo popularista sin horizontes estéticos ni intelectuales. Sería positivo que la música de María Teresa Prieto pudiera escucharse en España y contribuir así al conocimiento de una historia reciente y muy poco analizada y valorada⁶.

En 1990 tiene lugar la grabación de *24 Variaciones para piano* (1961), la primera obra del catálogo de Prieto de cuya grabación se tiene constancia. La obra fue interpretada por la pianista Susana Marín, que grabó en la Casa de la Radio (Madrid), bajo la tutela de RNE, un programa recopilatorio de obras para piano de compositoras del siglo XX.

En 1995, y dentro del concierto nº 10, del ciclo de conciertos *Cambio de tercio: Música Española para cuarteto de cuerda*, auspiciado por la Obra Social y Cultural de la Caja de Ahorros de Asturias en Oviedo, dedicado a música de cámara de asturianos o relacionada con Asturias, se interpretó el *Cuarteto Modal*

⁵ Barce, Ramón: "María Teresa Prieto, Vida y Obra". *Ritmo*, año LVII, nº 569, Madrid, 1986, p. 97.

⁶ *Ibidem*.

⁷ Páramo, José Alfredo: "Por toda la eternidad" y "Pepe Romero en la fiesta de la Nezahualcōyotl", *El Economista*. México D. F., 26-XI-1996, p. 53; y 29-XI-1996, p. 44.

⁸ Páramo, José Alfredo: "Del *Cuarteto modal* a *El mar* de Debussy", *El Economista*. México D. F., 3-XII-1996, p. 45.

10.2. Recuperando la memoria de Prieto para el siglo XXI

Para celebrar el Día de Asturias –8 de septiembre de 2003, el 5 de septiembre se celebró un concierto institucional de la Orquesta Sinfónica del Principado de Asturias en el Auditorio Príncipe Felipe de Oviedo en el que, además de la música escrita por Bingen Mendizábal para la serie que TVE realizó sobre la novela *La Regenta* (1994) de “Clarín”; el *Concierto para violonchelo y orquesta* (1989) de Federico Ibarra y *As-tura* (2003) de Ramón Prada, se pudo escuchar el *Adagio y fuga para chelo y orquesta* de Prieto. El maestro José Luis Temes, que dirigió a la OSPA, contó con la colaboración del sobrino de la compositora, Carlos Prieto, como violonchelo solista. Esta interpretación supuso el estreno en España de esta obra sesenta años después de su composición.

Cosme Marina, en la crítica al concierto desde *La Nueva España*, denunciaba el olvido y la ausencia de interés por el patrimonio musical de nuestro país, defendiendo la necesidad de dar a conocer la obra de una “compositora asturiana prácticamente desconocida por el público asturiano y con una obra de gran interés”⁹.

Por fin se pudo escuchar en Asturias el luminoso y fascinante *Adagio y fuga para violonchelo y orquesta*, de la ovetense María Teresa Prieto, extraordinariamente transcrito por su sobrino Carlos Prieto, uno de los grandes solistas, asentada en un cuidado expresivo que deslumbra¹⁰.

Este acontecimiento supone un avance de lo que José Luis Temes pretendía llevar a cabo con la obra de la compositora, ya que entre 2005 y 2006 desarrolló un proyecto que tenía por objeto recuperar y grabar la integral sinfónica de Prieto. El maestro realizó una edición, en colaboración con el Archivo de Música de Asturias, de cuatro de las obras sinfónicas de la autora¹¹. Este trabajo se publicó en 2007, conmemorando los veinticinco años del fallecimiento de nuestra protagonista y fue presentado en el Ateneo Español de México por la entonces Consejera de Cultura del Principado de Asturias, Encarnación Rodríguez Cañas; la directora de Promoción Cultural, Consuelo Vega; el director de la Orquesta Sinfónica del Principado de Asturias (OSPA), Maximiano Valdés; y un sobrino de la compositora, Juan Luis Prieto. El acto se enmarcó dentro de la gira de la OSPA por México, entre el 26 de septiembre y el 3 de octubre, sufragada por Cajastur, el Fórum de Monterrey,



Imagen 10.3. Portada de la edición de parte de la obra instrumental de María Teresa Prieto.

⁹ Marina, Cosme: “Carlos Prieto toca con la OSPA en Oviedo el Día de Asturias”. *La Nueva España*, Oviedo, 3-IX-2003, p. 45.

¹⁰ *La Nueva España*, Oviedo, 7-IX-2003, s/p.

¹¹ *Música sinfónica, María Teresa Prieto (1896-1982)*, Cuaderno de música del Archivo de música de Asturias. J. L. Temes (ed.). Oviedo, Consejería de Cultura del Principado de Asturias, 2007.

la Secretaría de Cultura del Estado de Jalisco, la Universidad de Puebla y el Palacio de Bellas Artes de Ciudad de México.

Numerosa prensa asturiana recogió el acontecimiento, destacando las palabras de la consejera de Cultura que recalcó la importancia de Prieto “como una pionera en la participación de la mujer en el campo de la composición musical”¹²; o la satisfacción de su sobrino Juan Luis Prieto ante la recuperación de la obra de su tía “es un reconocimiento que se merece”¹³. La promesa, que el maestro Valdés no llegó a cumplir, de que en la próxima temporada de la OSPA se interpretaría música de la María Teresa, partía de la premisa de que el trabajo de Temes facilitaba la interpretación de la obra de Prieto, una compositora con la que “estamos en deuda”¹⁴. Cosme Marina desde *La Nueva España*, escribía entonces:



Imagen 10.4. De izda. a dcha., Consuelo Vega, Encarnación Rodríguez, Maximiano Valdés, Cecilia Prieto y su padre, Juan Luis Prieto¹⁶.

El Ateneo Español de México D. F., institución de tanta relevancia para el exilio republicano español, vivió ayer un acto de fuerte carga emotiva en el que no faltaron las lágrimas. La protagonista, la compositora ovetense María Teresa Prieto, exiliada durante la guerra civil y fallecida hace veinticinco años tras una vida dedicada a la música. Con motivo de esta efeméride, su tierra natal edita ahora la obra *Música sinfónica de María Teresa Prieto* [...] La edición, realizada por el director y ensayista José Luis Temes, incluye el catálogo sinfónico de la obra de Prieto en un recorrido que abarca creaciones como *Impresión sinfónica*, *Cuadros de la naturaleza*, *Tema variado* y *Sonata modal*. Asturias, lejos de ser un vago recuerdo, constituye un motivo de permanente añoranza en la vida de la compositora¹⁵.

La grabación, materializada en un doble disco compacto se llevó a cabo en el Gran Teatro de Córdoba, contando Temes para llevar a cabo esta primera grabación mundial, con la Orquesta de Córdoba y la importante presencia del violonchelista internacional Carlos Prieto¹⁷.

¹² Palacio, Ainhoa: “La OSPA interpretará en 2008 el repertorio de María Teresa Prieto”, *La Voz de Asturias*. Oviedo, 30-IX-2007, s/p.

¹³ Álvarez, Leticia: “Cultura recopila la obra de la compositora Teresa Prieto”, *El Comercio*. Gijón, 30-IX-2007.

¹⁴ *Ibid.*

¹⁵ Marina, Cosme: “Asturias y México se unen en el homenaje a María Teresa Prieto”. *La Nueva España*. Oviedo, 30-IX-2007.

¹⁶ *Ibidem*, autor de la imagen: E. C. La misma imagen se publicó acompañando el artículo de: Álvarez, Leticia: “Cultura recupera la obra de María Teresa Prieto”, *El Comercio*...

¹⁷ *María Teresa Prieto. Obra sinfónica completa*. Carlos Prieto, violonchelo; Orquesta Ciudad de Córdoba; José Luis Temes, director. Sello Verso, 2007. Carlos Prieto Jacqué es conocido por su apoyo a la música mexicana, encargando obras a compositores actuales (Mario Lavista, Federico Ibarra, etc.) y recuperando el repertorio solista para violonchelo, como el de Ricardo Castro. Véase Álvarez Meneses, Rogelio: *El compositor mexicano Ricardo Castro (1864-1907)*, Colima, Universidad de Colima, 2019.

CD 1
1. <i>Impresión sinfónica</i> (1940) (12'50")
2-4. <i>Sinfonía asturiana</i> (Sinfonía I) (1942) (27'36")
5. <i>Chichen Itzá</i> , poema sinfónico (1944) (7'38")
6-8. <i>Sinfonía breve</i> (Sinfonía II) (1945) (14'25")
CD 2
1. <i>Adagio y fuga</i> (1948) (8'44")
2-4. <i>Sinfonía de la danza prima</i> (Sinfonía III) (1951) (18')
5-9. <i>El palo verde</i> , suite de ballet (1967) (15'54")
10-11. <i>Cuadros de la naturaleza</i> (1965/67) (7'16")
12-13. <i>Tema variado y fuga en estilo dodecafonico</i> (1967) (9'20")

Imagen 10.5. Contenido y duraciones de los dos discos compactos

Para la portada del disco, el maestro eligió un hermoso retrato de la compositora: un dibujo a punta seca del pintor asturiano Paulino Vicente, fechado por el autor el 12 de julio de 1971. Sin duda, debemos relacionarlo con la colección que Vicente llevó a cabo a partir de 1970 titulada "Españoles fuera de España", que reúne a Luis Buñuel, Salvador de Madariaga, Pau Casals, Jorge Guillén, Carlos Prieto y Gerardo Diego¹⁸. Este magnífico retratista asturiano mantenía excelente relación con la familia Prieto; según indica en la propia dedicatoria del dibujo, el retrato está dedicado a la compositora "en memoria de mi primer modelo de la familia, Da. María García de la Llana". Además, en 1932, había pintado también a la querida cuñada de María Teresa: Cecile Jacqué de Prieto.



Imagen 10.6. Portada del disco compacto y de la edición de la obra sinfónica.

En los años sucesivos, José Luis Temes ha seguido interpretando en diferentes conciertos las obras que formaron el doble compacto. Así, el 26 de octubre de 2006, en un concierto con la propia Orquesta Ciudad de Córdoba, celebrado en Palos de Moguer (Huelva), en homenaje a Juan Ramón Jiménez, titulado "Sinfonismo español de la época de Juan Ramón Jiménez", el director interpretó la *Sinfonía nº 2: Sinfonía Breve* y el poema sinfónico *Chichén-Itzá*. En su temporada 2006-07, la Orquesta de Córdoba, de nuevo en colaboración con Temes y el violonchelista Carlos Prieto, interpretó la *Suite de Ballet 'El palo verde'* y la *Sonata Modal para chelo y orquesta*¹⁹.

¹⁸ Véase: Soto Cano, María: "El pintor Paulino Vicente (1899-1990): una aproximación a su vida y obra en el XXV aniversario de su muerte", *Homenaje a Paulino Vicente en el XXV aniversario de su fallecimiento*, Catálogo de la exposición de la obra de Paulino Vicente en el Museo de BBAA de Asturias. Oviedo, Museo de BBAA de Asturias, 2016, pp. 13-79.

¹⁹ L. M.: "La Orquesta volverá a fundir tendencias musicales en su próxima temporada", *ABC*. Córdoba, 13-VI-2006, p. 64.

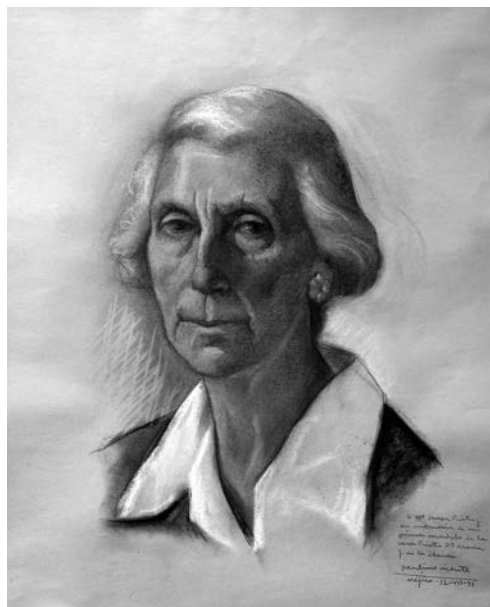


Imagen 10.7. Retrato de María Teresa Prieto, realizado por Paulino Vicente en 1971.

jo el título de “Las intelectuales de la edad de Plata. El camino de la mujer hacia la igualdad civil”; o el *XII Encuentro Internacional-VIII Encuentro Iberoamericano de mujeres en el arte*, celebrado en 2008, que se realizó entre México D.F. y Chiapas, bajo la convocatoria “Mujer, arte, justicia y paz”, organizado por el colectivo de Mujeres en la Música A. C. y por la Coordinadora Internacional de Mujeres en el Arte, ComuArte²¹. Esta misma asociación, ComuArte organizó el 25 de marzo de 2008 un ciclo de conciertos de “Mujeres en la música”, celebrados en la Sala Manuel M. Ponce del Palacio de Bellas Artes de la Ciudad de México. En el programa, las pianistas Gabriela Pérez Acosta y Gabriela Rivero Loza interpretaron junto a las cantantes Guadalupe Jiménez y Gabriela Thierry, obras de Alma Mahler y María Teresa Prieto.

En 2006 se interpreta de nuevo su *Sinfonía Breve*, esta vez dirigida por María Isabel López Calzada al frente de la Orquesta Sinfónica de Mujeres de Madrid. El concierto tuvo lugar el 3 de julio de 2006 en la Basílica del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial (Madrid). El programa, integrado por piezas de compositoras casi desconocidas en el panorama musical nacional, presentaba, además de la segunda sinfonía de Prieto, la *Obertura en do mayor* (1830) de Fanny Mendelssohn, el *Concierto para arpa, piano y orquesta* (1927) de Germaine Tailleferre y *Una mañana de Primavera* (1918) de Lili Boulanger.

La recuperación de la figura de la compositora no sólo se ha realizado en las salas de conciertos, sino también en numerosas reuniones científicas, como la celebrada en 2007, en la Residencia de Estudiantes de Madrid, ba-



Imagen 10.8. Temes, Prieto y Casares, en el Gran Teatro de Córdoba, tras el estreno póstumo del concierto para violonchelo y orquesta de María Teresa Prieto en 2006²⁰.

²⁰ Fotografía del Archivo del Profesor Casares. También aparece en la página web del maestro Temes: <https://www.joseluis-temes.com/galeria-2?lightbox=c5n9>

²¹ <https://comuarte.org/encuentros/>

En el Congreso Internacional “El arte de las mujeres como agente de cambio y desarrollo social”, que tuvo lugar en Madrid del 20 al 24 de noviembre de 2007, se interpretaron el *Cuarteto Modal* y las *24 Variaciones para piano*, una vez más. Esta obra para piano también se pudo escuchar en el VIII Festival de Mujeres en la Música de Getxo del 18 al 20 de abril 2008, y en el ciclo de conciertos organizados por la Residencia de Estudiantes en colaboración con el Instituto Nacional de Artes Escénicas y de la Música (INAEM), dedicado a “La composición femenina en el contexto europeo”, que tuvo lugar entre el 23 y 30 de noviembre de 2008. En ambas ocasiones, la pieza fue interpretada por la pianista española Ana Vega Toscano. Dentro de este segundo ciclo de conciertos, también se programa el *Adagio y fuga para chelo y piano*, en esta ocasión interpretado por la pianista asturiana Penélope Áboli y el violonchelista Aldo Mata.

El 30 de junio de 2008, dentro del II Festival América-España “Españoles en América”, se realizó un concierto, que tuvo lugar en el Auditorio Nacional de Música de Madrid, con la Orquesta y Coro Nacionales de España (OCNE) bajo la dirección del maestro José Luis Temes. El programa estaba compuesto en su integridad por música española: *Dos interludios de Goyescas* (1915) de Enrique Granados; *La complicidad del espectro* (2007) de Juan José Colomer, como estreno y encargo de la OCNE; el *Concierto para violín y orquesta, Suite de danzas españolas* (1955) de Simón Tapia-Colman –en su primera audición en España–, contando como solista al violinista Ara Malikian, y, por último, la interpretación de la tercera sinfonía de la compositora, *Sinfonía de la Danza Prima*, estreno español de esta obra descrita en la crítica del diario *ABC* como “llena de sabor folclórico, luminosa, bien escrita, con un curioso *Scherzo* lleno de notas «falsas»”²².

El 18 de julio de 2008, en la XXI edición del festival “Clásicos de Verano” de la Comunidad de Madrid, el Cuarteto Diapente –Raúl Galindo y Unai Gutiérrez, violines; Manuel del Amo, viola y Jacobo Villalba, violonchelo– interpreta el *Cuarteto Modal*, celebrando así el quincuagésimo primer aniversario de su composición. Esta formación ha logrado grabar en 2010 dicho cuarteto, una de las obras de cámara de mayor transcendencia de la producción de Prieto, grabación que se ha materializado en un disco compacto integrado por repertorio de cámara de compositoras espa-



Imagen 10.9. Reunión de familia y amigos en la finca de la familia Prieto en México en 1946²³.

²² Ibáñez, Andrés: “II. F. América-España”, *ABC*. Madrid, 3-VII-2008, p. 85.

²³ Imagen obtenida de la revista *Atlántica XXII* nº 2 de 2009, p. 69. En ella podemos ver en la fila de arriba de izquierda a derecha: Carlos Prieto, Ricardo Fernández, Cécile Jacqué, Carlos Bousoño, Lulu Jacqué, Ricardo Alcázar y María Teresa Prieto. En la fila de abajo: Carlos Prieto Jacqué, la señora Jacqué, Juan Luis Prieto Jacqué y Luis Prieto.

ñolas contemporáneas como Beatriz Arzamendi (1961) con su *Cuarteto* (1990), Mercedes Zavala (1963), con su *Intermezzo para cuarteto de cuerda* (2009) y Consuelo Díez (1958), con *La flecha del tiempo* (1993).

De nuevo en Oviedo, el 25 de noviembre de 2009, dentro de la temporada de conciertos que lleva a cabo anualmente la centenaria Sociedad Filarmónica de Oviedo, con sede en el Teatro Filarmónica, tuvo lugar el estreno en España de la primera obra del catálogo de la compositora para canto y piano: *Seis Melodías*. La interpretación corrió a cargo de la soprano Ana Nebot y del pianista Julio Cesar Picos Sol, ambos asturianos. El concierto se llevó a cabo gracias al reencuentro de la edición de Schirmer de las *Seis melodías* por Manuel Aguadé Nieto²⁴ en su casa familiar. Las canciones y su interpretación fueron muy bien recibidas²⁵.

También en la ciudad natal de la compositora, en un concierto de la Orquesta Sinfónica del Conservatorio Superior de Música del Principado de Asturias "Eduardo Martínez Torner" –CONSUMPA–, celebrado el 19 de febrero de 2010, en el Auditorio Príncipe Felipe de Oviedo, bajo la dirección de Temes, se interpretó la *Impresión Sinfónica*, dentro de un programa de compositores sinfónicos españoles, en el que también figuraron Evaristo Fernández Blanco o Facundo de la Viña. Este concierto fue la actividad final de un curso sobre "El sinfonismo español del siglo XX", impartido por el maestro Temes a los alumnos de dicho Conservatorio.

México no olvida a María Teresa. Así, en un concierto celebrado el día 10 de marzo de 2011²⁶ en la capital, para conmemorar el Día Internacional de la Mujer, la Orquesta Sinfónica del Instituto Politécnico Nacional, bajo la dirección de Gabriela Díaz Alatríste²⁷, se interpretó de nuevo la *Impresión Sinfónica* de María Teresa, junto a otras cuatro obras: *Obertura al prólogo de 'Wuornos'* (2001) de Carla Lucero, *Breathing music* (2006) de María Granillo, *Pasión cautiva* (1997/rev. 2001) de Consuelo Díez y la *Suite número 1 de L'arlessiene* (1872) de George Bizet.

El 12 de abril de 2012, de nuevo la Orquesta Sinfónica de Mujeres de Madrid, bajo la batuta de su directora María Isabel López Calzada, lleva a cabo un concierto con un programa eminentemente femenino.

Una orquesta de mujeres para rescatar a aquellas que deslumbraron con sus partituras pero que han quedado relegadas a un segundo plano por la historia. Ésa es la idea de la Orquesta Sinfónica de Mujeres de Madrid. Hoy viernes dan un concierto en el Auditorio Nacional, dentro del ciclo de Músicas de la Universidad Autónoma, explica su directora, María Isabel López Calzada. En la lista de esta orquesta están compositoras que, en muchos casos, fueron eclipsadas por sus familiares, que sí pasaron a la posteridad. Fanny Mendelssohn, Clara Schumann y Alma Mahler son nombres habituales en los programas de este conjunto fundado en 2004. "Por ejemplo, Lili Boulanger era una compositora muy reconocida en su época, pero ahora nunca se programa su obra", explica la directora. En el concierto habrá nombres de mujeres, pero también de hombres²⁸.

²⁴ Aguadé, entonces miembro de la Junta Directiva de la Sociedad Filarmónica ovetense que presidía por Don Jaime Álvarez-Buylla, tenía relación familiar con María Teresa.

²⁵ Díaz, Diana: "La filarmónica con nuevo interés". *La Nueva España*, 28-11-2010, s/p.

²⁶ El concierto se repitió el día 12 de marzo.

²⁷ La directora Gabriela Díaz Alatríste nos facilitó el programa del concierto en el que dirigió la *Impresión Sinfónica* de María Teresa Prieto, en una entrevista que se realizó en México el 4 de septiembre de 2011.

²⁸ Pérez Martín, Miguel: "Notas con denominador común femenino", *El País*. Madrid, 12-IV-2012, s/p.



Imagen 10.10. Fanlo y Amorós.

En México, y dentro del XX Encuentro Internacional-XVI Iberoamericano de Mujeres en el Arte *De Dulcineas a Quijotas* (México-Alemania-España, marzo de 2015), organizado por ComuArte, para celebrar en marzo el día Internacional de la Mujer, tiene lugar el domingo 13, un concierto en el Anfiteatro Simón Bolívar, del Antiguo Colegio de San Ildefonso. En dicha sesión, titulada *De Dulcineas a Quijotas*, la pianista Gabriela Rivera Loza y la soprano Guadalupe Jiménez interpretaron *Selecciones de Cinco estudios para piano* y *Once tientos para piano* de Emiliana de Zubeldía, *Ecós de un otoño*, de Lilia Vázquez Kuntze y *Seis melodías*, de María Teresa Prieto.

También en 2015, RNE, dedica uno de los breves programas de la colección de Radio 5 "Todo noticias", *Cuaderno de notas*, a María Teresa Prieto²⁹. El comentario, de apenas ocho minutos, que fue transmitido el 20 de junio, está enteramente dedicado a escuchar fragmentos de su tercera *Sinfonía de la Danza Prima*³⁰, en la grabación de Temes ya comentada³¹.

Al año siguiente, 2016, el Cuarteto Diapente interpretó de nuevo el *Cuarteto Modal*, obra que había grabado como ya hemos comentado, el 21 de mayo de 2016, en un concierto en Hoyo de Manzanares, Madrid.

Ya en 2017, el violonchelista Iago Fanlo, acompañado al piano por Pablo Amorós, graba *Spanish cello sonatas*³², en el sello IBS Classical, un proyecto de rescate de repertorio olvidado para

²⁹ Según se define en la misma página de Radio 5, en Cuaderno de notas: "Abrimos cada semana una partitura en blanco para volcar sobre sus pentagramas las notas de algunas de las obras más representativas de la música clásica. Composiciones de épocas y géneros diversos, a las que nos acercaremos tomando como puntos de partida las circunstancias de su creación y la personalidad de sus autores. Anécdotas, curiosidades y experiencias vitales, para comprender mejor su significado en el tiempo y su lugar en la historia. Dirige y presenta Beatriz Torio en Radio 5 de RNE".

³⁰ Se puede escuchar el podcast en la página web de RNE: <http://www.rtve.es/alacarta/audios/cuaderno-de-notas/cuaderno-notas-2015-06-19t20-49-17860/3177265/>

³¹ Autores: Jesús Carreras y Beatriz Torio. Disponible en: <http://www.rtve.es/alacarta/audios/cuaderno-de-notas/cuaderno-notas-2015-06-19t20-49-17860/3177265/>

³² Fanlo, Iago y Amorós, Pablo: *Spanish cello sonatas*, IBS classical, 2017.

La OSPA rescata la obra de la compositora asturiana María Teresa Prieto

La orquesta interpretará junto al chelista Iagoba Fanlo la "Sonata modal" de la autora ovetense en sus próximos conciertos de Avilés y Oviedo



Oviedo. En el marco del ciclo "Música de España" de la OSPA, la orquesta asturiana rescata la obra de la compositora asturiana María Teresa Prieto. La orquesta interpretará junto al chelista Iagoba Fanlo la "Sonata modal" de la autora ovetense en sus próximos conciertos de Avilés y Oviedo.

María Teresa Prieto (1907-1987) es una de las compositoras más importantes de la música española del siglo XX. Su obra abarca desde la música para piano hasta la ópera, pasando por la música para orquesta y cámara. Su "Sonata modal" es una de sus obras más conocidas y es considerada una de las joyas de la música española del siglo XX.

En este disco se grabó el *Adagio y fuga* de Prieto, junto a piezas de Rodolfo Halffter, Simón Tapia Colman, Salvador Bacarisse y Roberto Gerhard. Dentro del trabajo de difusión de este disco, el dúo ha viajado por diversos escenarios españoles (Madrid, Granada, Valencia, etc.) brindando mayor difusión a la obra de María Teresa, "una de las compositoras más brillantes de la música española"³³.

María Teresa es una de las protagonistas de la trigésima edición del Festival de Música Española de León de 2018, dedicado a las mujeres creadoras³⁴. El martes 18 de septiembre, en un concierto-recital que aúna poesía y música, protagonizado por Elisa Rapado (piano) y Nuria Castaño (actriz) denominado "Los talentos perdidos de la República", se interpretan las *24 variaciones para piano*.

el recital versará sobre músicas de Federico García Lorca y Antonio José, ambos asesinados al inicio de la guerra; M^a Teresa Prieto, compositora ovetense exiliada en México, y María Rodrigo, primera mujer en estrenar una ópera en España, que hubo de salir de Madrid a Colombia en primera instancia y finalmente a Puerto Rico. La música estará acompañada de poemas de M^a Teresa León, Nuria Parés, Carmen Martín Gaité y Federico García Lorca³⁵.

El violonchelista Iagoba Fanlo, al que ya habíamos citado por su grabación con Amoros del *Adagio y fuga* de Prieto, se ha dispuesto a profundizar y dar a conocer la obra para chelo de Prieto, llevando a cabo el estreno asturiano de la *Sonata Modal*, para violonchelo y orquesta, junto a la Orquesta Sinfónica del Principado de Asturias, bajo la batuta de su entonces director titular, Rossen Milanov, en 2018. La obra, que había sido estrenada en España en 2006, por Carlos Prieto, sobrino de la compositora, con Temes y la Orquesta de Córdoba, sonaba por primera vez en Asturias en el concierto del 1 de noviembre de 2018 en Avilés, y al día siguiente, viernes día 2, en Oviedo.

El 26 de octubre de 2018, *La Nueva España* publica toda una página dedicada a la compositora ovetense, firmada por Elena M. Chorén, en base a datos y materiales cedidos por la autora de este trabajo –que firmaba las notas al programa del estreno³⁶– y el compositor y musicólogo Israel López Estelche, que también impartió la habitual conferencia previa que la OSPA programa antes de cada concierto, explicando su condición de "transterrada".

Imagen 10.11. Página de La Nueva España (26-X-2018) dedicado al estreno de la *Sonata Modal*.

La música estará acompañada de poemas de M^a Teresa León, Nuria Parés, Carmen Martín Gaité y Federico García Lorca³⁵.

El violonchelista Iagoba Fanlo, al que ya habíamos citado por su grabación con Amoros del *Adagio y fuga* de Prieto, se ha dispuesto a profundizar y dar a conocer la obra para chelo de Prieto, llevando a cabo el estreno asturiano de la *Sonata Modal*, para violonchelo y orquesta, junto a la Orquesta Sinfónica del Principado de Asturias, bajo la batuta de su entonces director titular, Rossen Milanov, en 2018. La obra, que había sido estrenada en España en 2006, por Carlos Prieto, sobrino de la compositora, con Temes y la Orquesta de Córdoba, sonaba por primera vez en Asturias en el concierto del 1 de noviembre de 2018 en Avilés, y al día siguiente, viernes día 2, en Oviedo.

El 26 de octubre de 2018, *La Nueva España* publica toda una página dedicada a la compositora ovetense, firmada por Elena M. Chorén, en base a datos y materiales cedidos por la autora de este trabajo –que firmaba las notas al programa del estreno³⁶– y el compositor y musicólogo Israel López Estelche, que también impartió la habitual conferencia previa que la OSPA programa antes de cada concierto, explicando su condición de "transterrada".

³³ <https://clasica2.com/clasica/Noticias-de-Musica-Clasica/lagoba-Fanlo-y-Pablo-Amoros-recuperan-la-musica-de-la-Generacion-del-27-en-su-nuevo-disco-Spanish-Cello-Sonatas>

³⁴ Revuelta, Javier: "De mujeres creadoras y talentos perdidos", *La nueva crónica*, León, 7-IX-2018; véase también "Mujeres al poder", *Diario de León*, 7-IX-2018.

³⁵ Revuelta, Javier: "Un recital poético musical recuerda los talentos perdidos de la República". *La nueva crónica*, 18-IX-2018. Un fragmento de la interpretación de las *24 Variaciones*, está disponible en Youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=VLVBY-y1hQw>

³⁶ Las notas están disponibles en: <https://www.facebook.com/notes/ospa-orquesta-sinf-c3%B3nica-del-principado-de-asturias/notas-al-programa-prieto-sonata-modal-para-violonchelo-y-orquesta/244817344855959/>

La obra fue bien recibida, afirmando Mallada que su interpretación, para la cual la OSPA “recurrió a una reducción orquestal, prescindiendo de la percusión [...], puso en evidencia los rasgos más característicos de su estilo compositivo, tales como el uso del contrapunto y la inclusión de motivos asturianos”³⁷.

El 26 de abril de 2019, el mismo solista, Iagoba Fanlo, de nuevo a dúo con el pianista Pablo Amorós, participa en el ciclo “Grandes Autores e Intérpretes de la Música”, que organiza el Centro Superior de Investigación y Promoción de la Música de la Universidad Autónoma de Madrid (CSIPM-UAM). El programa incluye obras de Franz Schubert, Nadia Boulanger, Claude Debussy, María Teresa Prieto y Dora Pejačević. Para Begoña Lolo, directora del CSIPM, este concierto

aboga por la igualdad comprometida y nace con la idea de normalizar la incorporación de creaciones de mujeres compositoras dentro de la programación del ciclo, en cualquier momento de la temporada, para recuperar la sonoridad de aquellas mujeres del pasado cuya voz difícilmente se pudo escuchar³⁸.



Imagen 10.12. Anuncio del concierto de Fanlo y Amorós para el CSIPM.

El autor del comentario del concierto en la Revista Música Autónoma, afirma sobre la obra de Prieto, escrita originariamente para orquesta y chelo solista, que

El chelo y el piano establecen en ella una conversación recíproca, a modo de imitación o de ecos. El chelo presenta el tema principal, en el que se denota la familiaridad de la compositora con el estilo modal y dodecafónico, que luego retoma el piano y desarrolla creando un entramado polifónico, que, sintetizado en el piano, nos recuerda a las fugas para teclado más bachianas³⁹.

³⁷ Mallada, Jonathan: “El Auditorio vibra con la *Sonata Modal para violonchelo y orquesta*, de María Teresa Prieto”, *La Nueva España*, 3-XI-2018, s/p.

³⁸ “Iagoba Fanlo y Pablo Amorós dedican un recital a la mujer dentro del XLVI Ciclo de autores e intérpretes de la música del CSIPM-UAM”, *Codalarío*, 25-IV-2019.

³⁹ Pérez Aparicio, José Miguel: “Genios sin género”, *Revista Música Autónoma*. Grado en Historia y Ciencias de la Música y Tecnología Musical. 1-05-2019. Disponible *online*: <http://revistamusicauton.wixsite.com/musicaautonoma/single-post/2019/05/17/Genios-sin-g%C3%A9nero>



Imagen 10.13. Cartel anunciador del Concurso que lleva el nombre de María Teresa.

La música de María Teresa reaparece también de vez en cuando en su otra tierra, México. Así, la Orquesta Sinfónica Nacional (OSN), en el tercer programa de su temporada 2019, los días viernes 22 de febrero a las 20:00 y domingo 24 a las 12:15, en la Sala Principal del Palacio de Bellas Artes, interpreta de nuevo una obra de Prieto, su *Sonata Modal*. La obra es una elección personal del maestro invitado, Ludwig Carrasco, que cuenta como solista con el violonchelista ruso Vitali Roumanov, principal de la sección de chelos de la orquesta. Las palabras de Carrasco, presentando la obra de Prieto, evidencian qué débil es la memoria: el público mexicano actual ya no conoce la figura de Prieto ni su música, durante años, una constante en los atriles de la Orquesta Sinfónica de México:

El programa que dirigiré es netamente de música de nuestro tiempo, de los siglos XX y XXI, bastante accesible, nada difícil. Se trata de un repertorio muy atractivo, un programa muy equilibrado [...] Abre con una obra de una compositora poco conocida y programada: *Sonata modal*, de María Teresa Prieto. Aquí lo importante es que eso de

la igualdad de género deje de ser un *slogan*: hay que cambiar, hay que actuar, y la OSN lo hace. Se trata de una compositora española que llegó a México a desarrollar su trayectoria. Su obra es muy contrastante e interesante⁴⁰.

Además de la *Sonata Modal*, el programa incluía el *Concierto para violín y orquesta* (2010), de Héctor Infanzón y la *Sexta sinfonía en Si menor*, op. 54 (1939), de Dmitri Shostakovich.

En agosto de 2019, el Ateneo Musical de Mieres, de quien depende la Banda de Mieres (Asturias), convoca el I Concurso Internacional de Composición para Mujeres compositoras "María Teresa Prieto"⁴¹. Las composiciones, de forma libre, "versarán sobre temática asturiana y harán alusión en su título a aspectos de la cultura asturiana (historia, monumentos, geografía, tradiciones, personajes históricos, lugares singulares, etc.) libremente elegidos por la autora"⁴².

Se han establecido tres premios en metálico: el primero, dotado con 1.500 euros, el segundo, con 1.000 euros y el tercero, con 500 euros. Las obras se estrenarán en el concierto que la Banda Sinfónica del Ateneo organizará en 2020 para conmemorar el Día Internacional de la Mujer. Anto-

⁴⁰ "El mexicano Ludwig Carrasco será director huésped en el tercer programa de la OSN". *HojadeRuta*, 19-II-2019. Disponible online: <https://hojaderutadigital.mx/el-mexicano-ludwig-carrasco-sera-director-huesped-en-el-tercer-programa-de-la-osn/>

⁴¹ En este enlace, se pueden consultar las bases del concurso: "Bases del I Concurso Internacional de Composición para Mujeres «María Teresa Prieto»", Nuestras bandas, 2-VII-2019. <https://www.nuestrasbandasdemusica.com/concursos/12285-bases-del-primer-concurso-internacional-de-composicion-para-mujeres-m-teresa-prieto.html>

⁴² *Ibidem*.

nio Cánovas, su director, quiso destacar esto último, señalando que “el premio en metálico es importante, pero también lo es poder estrenar tu obra y que además se grabe”⁴³.

En el mes de octubre de 2019, el Ateneo mierense dio a conocer el fallo del jurado, que concedido el primer premio para la almeriense María Pilar Miralles Castillo, con *La mar cuajada*. Junto a la ganadora, el jurado también distinguió a María José Berenguer, por *Las carboneras del Nalón*, y a María Luz Ortiz, por *De barcos, espumeros morenos y puertos asturianos*, que consiguieron el segundo y tercer premio, respectivamente⁴⁴.

Ya en septiembre, en el concierto inaugural de la trigésimo segunda edición del Festival de Música Española de León, la Orquesta Sinfónica de Castilla y León, en el Auditorio Ciudad de León, bajo la dirección de José Luis Temes, interpretó el viernes 13 de septiembre, el poema sinfónico *Chichén-Itzá* de Prieto. Además, en dicho concierto se escuchó también el reestreno de *Castilla*, otro poema sinfónico con la que la segoviana María de Pablos (1904-1990) se convertía en la primera mujer en ganar el Premio de Composición del Conservatorio de Madrid, en 1928. Además, el concierto ofrecía los *Cantos de Ziryab*, una música de estética alhambrista escrita en 2018 por el palentino Santiago Lanchares (1952); y el *Concierto para piano y orquesta* de Pedro Blanco (1883-1919), pianista y compositor leonés a quien el Festival quería rendir homenaje en el centenario de su fallecimiento, en interpretación del pianista ucraniano Dmytro Choni, Primer Premio y Medalla de Oro del XIX Concurso Internacional de Piano de Santander ‘Paloma O’Shea’ (2018)⁴⁵.

Sirvan estos párrafos de su lenta, aunque progresiva y esperanzadora recuperación, y su sutil presencia en los programas de conciertos, para confirmar que aún es necesario llevar a cabo un profundo esfuerzo por parte de gerentes, gestores, instituciones musicales, orquestas, festivales, conservatorios..., que ponga en valor la figura y la música de María Teresa Prieto, una artista olvidada durante años, cuya recuperación, sin duda contribuirá a normalizar el repertorio del patrimonio musical de nuestro país, tarea aún pendiente a la que modestamente pretendemos contribuir con este trabajo.

⁴³ Vivas, Julio: “El Ateneo impulsa la composición femenina con un concurso dotado con 3000€”. *La Nueva España*, 9-VIII-2019-

⁴⁴ Vivas, Julio: “María Miralles gana el premio de composición del Ateneo Musical”, *La Nueva España*, 20-X-2019.

⁴⁵ “La Orquesta Sinfónica de Castilla y León abre en el auditorio el Festival de Música Española”, *iLeón*, 13-IX-2019, s/p. <https://www.ileon.com/cultura/101146/la-orquesta-sinfonica-de-castilla-y-leon-abre-en-el-auditorio-el-festival-de-musica-espanola>. Véase también “Sentido y sensibilidad”, *La Nueva Crónica*, 13-IX-2019.

11. Catálogo de la obra de María Teresa Prieto

11.1. MÚSICA INSTRUMENTAL

11.1.1. ORQUESTA SOLA

Impresión Sinfónica (XII/1940)¹

Estructura: movimiento único, *Moderato*

D: ca. 12'50"

Plan: 2.3 (ci).2.2-2.1.3.1-p-cu.

E: México D.F., Anfiteatro Bolívar, Temporada de Otoño, 25/XI/1941, OS de la UNAM, dir José Rocabruna.

P: José Luis Temes (Ed.): *Música sinfónica, María Teresa Prieto* (1896-1982) Cuaderno de música del Archivo de música de Asturias. Oviedo, Consejería de Cultura del Principado de Asturias (Asturias, 2007)

Grab: *María Teresa Prieto. Obra sinfónica completa*. OCC, dir José Luis Temes, Sello Verso (Madrid, 2007)

Dedicatoria: "A mi hermano Carlos" (partitura editada y manuscrita)

F: Manuscrito, en el Archivo de la Familia Prieto.

Sinfonía nº1. Sinfonía Asturiana (1942-1943)²

Estructura:

I. *Adagio. Allegro* (1942)

II. *Andante* (II/1943)

III. Sinfonía asturiana. *Allegro Mosso* (VII/1943).

D: ca. 27'36"

Plan: 2 (fltn). 2(ci).2.2-4.2.3.1-tim+2-cu.

E: 1^{er} movimiento: Juegos Florales del centenario de la Sociedad de Beneficencia Española, 16/IX/1942, OSM, dir. Carlos Chávez, Teatro de Bellas Artes, México D.F. Obra completa: OSM, dir. Carlos Chávez, XVI Temporada, XII Programa, 20/VIII/1943, PBBAA, México D.F.

¹ Referencia obtenida del manuscrito original.

² Fechas extraídas del manuscrito original: 1942 fecha de composición del primer movimiento, febrero de 1943 fecha de composición del segundo movimiento y julio de 1943 fecha de composición del tercer movimiento.

Grab: *María Teresa Prieto. Obra sinfónica completa*. OCC, dir José Luis Temes, Sello Verso (Madrid, 2007)

Dedicatoria: "A Angelín Muñiz Toca"³

F: Manuscrito, en el Archivo de la familia Prieto.

Chichén-Itzá (Poema Sinfónico) (1944)⁴

Estructura: Movimiento único, *Moderato*.

Plan: 3 (fltn).3 (ci).3 (cl. bajo).2-4.3.2.1-tim+1(tambor indio)-arp-cu.

D: ca. 7'40"

E: México D.F., PBBAA, XVII Temporada, VI Programa, 30/VI/1944, OSM, dir Carlos Chávez.

Grab: *María Teresa Prieto. Obra sinfónica completa*. OCC, dir José Luis Temes, Sello Verso (Madrid, 2007)

F: la fuente primaria se conserva en el Archivo de la familia Prieto.

Sinfonía nº 2. Sinfonía Breve (1945)⁵

Estructura:

I. *Allegro Moderato*

II. *Andante Expresivo*

III. *Allegro*

D: ca. 15'

Plan: 3 (fltn).3 (ci).3 (cl. bajo).2-4.2.3.1-cel-perc (tri)-cu.

E: México D.F., PBBAA, XVIII Temporada, VI Programa, 22/VI/1945, OSM, dir Carlos Chávez.

Grab: *María Teresa Prieto. Obra sinfónica completa*, OCC, dir José Luis Temes, Sello Verso (Madrid, 2007)

F: la fuente primaria se conserva en el Archivo de la familia Prieto.

Variación y Fuga⁶ (1946)⁷

Estructura:

I. *Allegro con introducción*

II. *Andante Variado*

III. *Fuga real (Fuga a cuatro voces)*

D: ca. 6'45"

Plan: 4 (2fltn).3 (ci).3 (cl. bajo).2-4.2.3.1-tim-arp-cu

E: México D.F., PBBAA, XIX Temporada, XIII Programa, 09/VIII/1946, OSM, dir Carlos Chávez.

Dedicatoria: "A mi querido Carlos"⁸, en el manuscrito de la reducción para violín y piano.

F: El manuscrito se conserva en el Archivo de la familia Prieto.

³ Dedicatoria escrita en el manuscrito original, copiado por el copista habitual, Pinedal.

⁴ Dato del manuscrito original.

⁵ Dato del manuscrito original.

⁶ Uno de los primordiales problemas de esta obra es la de su catalogación debido a que en los documentos encontrados aparece como *Sinfonía Tercera*, pero la compositora la denomina *Variación y Fuga* en sus manuscritos. No se conserva la partitura completa, ya que carecemos del primer movimiento, pero tanto el programa de mano del estreno, en 1946, como las críticas hemerográficas hablan de los tres movimientos que la forman.

⁷ Dato del manuscrito original.

⁸ Esta dedicatoria solo se encuentra en el manuscrito de la reducción para violín y piano del tercer movimiento, *Fuga real*, de la obra sinfónica.

Sinfonía nº 3. Sinfonía de la Danza Prima (1949-1951)⁹

Estructura:

I. *La Danza Prima*

II. *Scherzo*

III. *Allegro*

D: ca. 18'

Plan: 4 (fltn).3 (ci).3 (cl. bajo).2. (saxo. alto)-4.2.3.1-tim+2-cu

E: México D.F., PBBAA, IV Programa, 06/IV/1951, OSM, dir Carlos Chávez.

Grab: *María Teresa Prieto. Obra sinfónica completa*, OCC, dir José Luis Temes, Sello Verso (Madrid, 2007).

F: la fuente primaria se conserva en el Archivo de la familia Prieto.

Sinfonía Cantabile (Suite Sinfónica Nº1) (1954)¹⁰

Estructura:

I. *Adagio-Allegro*

II. *Andante con variaciones*

III. *Tempo di valse*

IV. *Rondó allegro*

D: ca. 13'22"

Plan: 3 (fltn).3 (ci).3 (cl. bajo).2-4.3.2.1-tim+1-arp-cu

E: México D.F., PBBAA, Temporada de otoño, II Programa, 17/IX/1955, OSN, dir Erich Kleiber.

Grab: *Sinfonía Cantabile*, *María Teresa Prieto*, Orquesta Sinfónica de RTVE, dir Enrique García Asensio. Grabación de RTVE del VIII Festival de Música de Asturias (Oviedo 1982)

F: la fuente primaria se conserva en el Archivo de la familia Prieto.

Suite de Ballet "El palo verde" (Suite Sinfónica nº 2) (1956)¹¹

Estructura:

I. *Obertura (Adagio-Andante)*

II. *Fuga (Moderato)*

III. *Scherzino (Andantino-Allegretto)*

IV. *Interludio (Andante)*

V. *Final (Allegro)*

D: ca. 16'

Plan: 3(fltn).3(ci).3(cl. bajo).2-4.2.3.1-tim+2-arp-cu

E: México D.F., PBBAA, Temporada de primavera, VIII Programa, 24/III/1961, OSN, dir Luis Herrera de la Fuente.

Grab: *María Teresa Prieto. Obra sinfónica completa.*, OCC, dir José Luis Temes, Sello Verso (Madrid, 2007)

F: la fuente primaria se conserva en el Archivo de la familia Prieto.

⁹ En la partitura manuscrita para orquesta, copiada a limpio por su copista Pinedal, encontramos al final de la obra la fecha de 1951, pero en cambio, en el manuscrito original de la versión para piano, aparece la fecha de "Julio de 1949", por lo que es obvio pensar que la sinfonía se concluyó en 1951.

¹⁰ Dato de la copia manuscrita de su copista Pinedal.

¹¹ *Ibidem*.

Tema variado y fuga, en estilo dodecafónico (México, 1963)¹²

Estructura:

I. Tema (*Allegro Moderato*)

II. Fuga (*Andante*)

D: ca. 9'20"

Plan: 3 (fltn).3 (ci).3 (cl. bajo).3 (cfg)-4.2.3.1-tim+2-cl¹³-p-cu

E: México D.F., PBBAA, V Festival de música contemporánea, 16/VI/1967, OSN, dir Luis Herrera de la Fuente.

P: José Luis Temes (Ed.): *Música sinfónica, María Teresa Prieto* (1896-1982) Cuaderno de música del Archivo de música de Asturias. Oviedo, Consejería de Cultura del Principado de Asturias (Asturias, 2007)

Grab: *María Teresa Prieto. Obra sinfónica completa*. OCC, dir José Luis Temes, Sello Verso (Madrid, 2007)

Dedicatoria: "a mi sobrino Juan L. P." (partitura manuscrita) "a Juan Luis Prieto" (partitura editada)

F: la fuente primaria se conserva en el Archivo de la familia Prieto.

Cuadros de la Naturaleza (1965-1967)¹⁴

Estructura y Plan:

I. *Preludio Asturias* (1965) 3 (fltn).3 (ci).3 (cl. bajo).2-2.0.2.1-vl pral.-cu. *Allegro Moderato*.

II. *Valle de México* (Poema sinfónico) (1967) 3 (fltn).3 (ci).3 (cl. bajo).2-4.2.3.1-tim-cu. *Andante*.

D: ca. 7'16".

E: sin estrenar

P: José Luis Temes (Ed.): *Música sinfónica, María Teresa Prieto* (1896-1982) Cuaderno de música del Archivo de música de Asturias. Oviedo, Consejería de Cultura del Principado de Asturias (Asturias, 2007)

Grab: *María Teresa Prieto. Obra sinfónica completa*. OCC, dir José Luis Temes, Sello Verso (Madrid, 2007)

F: la fuente primaria se conserva en el Archivo de la familia Prieto.

11.1.2. CONCERTANTES ORQUESTALES

Adagio y Fuga, para cello y orquesta (1948)¹⁵

Estructura: movimiento único, *Adagio*

D: ca. 8'44"

Plan: vc sol-3 (fltn).2 (ci).3 (cl. bajo).2-4.2.2.0-cu.

E: México D.F., PBBAA, XXI Temporada, VIII Programa, 02/IV/1948, OSM, Imre Hartman, vc sol, dir Carlos Chávez.

¹² Dato de la partitura editada.

¹³ En la partitura manuscrita hay una breve intervención de la celesta que no aparece en la publicación realizada por José Luis Temes.

¹⁴ Dato de la partitura manuscrita original.

¹⁵ *Ibid.*

Grab: *María Teresa Prieto. Obra sinfónica completa.* OCC, Carlos Prieto, vc, dir José Luis Temes, Sello Verso (Madrid, 2007)

Dedicatoria: “a mi sobrino Carlitos Prieto Jacqué, orgullo del apellido Prieto” (partitura manuscrita); “a mi sobrino Carlos Prieto Jacqué” (partitura editada)

F: la fuente primaria se conserva en el Archivo de la familia Prieto.

Fantasia sobre una fuga, para orquesta con piano solista (1958)¹⁶

Estructura: movimiento único, *Moderato*

D: ca. 5'30"

Plan: p solista-3 (fltn).3 (ci).3 (cl. bajo).2-4.2.3.1-tim-cu.

E: sin estrenar.

F: la fuente primaria se conserva en el Archivo de la familia Prieto.

Sonata Modal, para cello y orquesta¹⁷ (1960)¹⁸

Estructura:

I. *Modo Dórico (Moderato)*

II. *Modo Frigio (Fuga. Allegretto)*

III. *Modo Mixolidio (Salmo. Andante)*

IV. *Modo Dórico (Rondo. Allegro non troppo)*

D: ca. 10'35"

Plan: vc solista-3 (fltn).3 (ci).3 (cl. bajo).2-4.2.3.1-cu.

E: Córdoba, Gran Teatro, 26/X/2006, OCC, Carlos Prieto, vc, dir José Luis Temes.

P: José Luis Temes (Ed.): *Música sinfónica, María Teresa Prieto* (1896-1982) Cuaderno de música del Archivo de música de Asturias. Oviedo, Consejería de Cultura del Principado de Asturias (Asturias, 2007)

F: la fuente primaria se conserva en el Archivo de la familia Prieto.

Adagio y Fuga, para viola y orquesta¹⁹ (1965)²⁰

Estructura: movimiento único, *Adagio*.

D: ca. 8'44"

Plan: va solista-3 (fltn).2 (ci).3 (cl. bajo).2-4.2.2.0-cu

E: Guanajuato, Teatro Principal, I Temporada, XIX Programa, 20/VI/1968, Orquesta Sinfónica de la Universidad de Guanajuato, Francisco Gil, va, dir José Rodríguez Frausto.

F: la fuente primaria no se conserva.

¹⁶ *Ibidem.*

¹⁷ En los manuscritos del legado de la compositora, hay una referencia al Concurso de Composición Internacional de Oscar Esplá de 1968, dando a entender que presentó esta obra a dicho concurso de ese mismo año, bajo el lema de *Canopus*.

¹⁸ Datos obtenidos de la partitura manuscrita original.

¹⁹ Adaptación para viola y orquesta de la obra, *Adagio y Fuga, para cello y orquesta*.

²⁰ Desconocemos la fecha exacta de la adaptación para viola y orquesta del *Adagio y Fuga, para chelo y orquesta*, pero, el director de la Orquesta Sinfónica de la Universidad de Guanajuato, José Rodríguez Frausto, en una carta enviada a María Teresa, anuncia que va a interpretar su obra con el solista Francisco Gil, quien ya la había interpretado con anterioridad el *Adagio y Fuga para viola y piano* en 1965, en el Salón de Actos del Seminario de Cultura Mexicana, acompañado de la pianista Charlotte Martin. Deducimos, por ello, que la fecha de la adaptación para viola y orquesta es anterior a 1965.

11.1.3. CONJUNTO INSTRUMENTAL

11.1.3.1. DOS INSTRUMENTOS

Adagio y Fuga, para cello y piano (1948)²¹

Estructura: movimiento único, *Adagio*

D: ca. 6'

E: se desconoce la fecha de estreno, pero sí sabemos que fue interpretada en: México D.F., PBBAA, Sala Manuel M. Ponce, 6/V/1954, en la 2ª serie de conciertos, VI temporada que organizaba la asociación Musical Manuel M. Ponce, A.C., Guillermo Helguera, vc, y Manuel Elías, p.

P: Ediciones Mexicanas de Música, A.C. (México D.F., 1953)

Grab: *Spanish cello sonatas*. Iagoba Fanlo, violonchello y Pablo Amorós, piano, *IBS Classical*.

Dedicatoria: "a Carlitos Prieto Jacqué" (partitura editada)

F: la fuente primaria no se conserva en el Archivo de la familia Prieto²²

Adagio y Fuga, para viola y piano (1965)²³

Estructura: movimiento único, *Adagio*. Adaptación para viola y piano de la obra, *Adagio y Fuga, para chelo y piano*.

D: ca. 6'

E: se desconoce la fecha de estreno²⁴. México D.F., Salón de Actos del Seminario de Cultura Mexicana, XXIV Temporada, I Concierto, 14/X/1965, Francisco Gil, vc, Charlotte Martín, p.

F: la fuente primaria no se conserva.

12 miniaturas para violín y piano (1952)²⁵

Estructura: 6 sobre un tema popular alemán (*Andante Expressivo*) y 6 sobre los "modos" auténticos (dórico, frigio, lidio, mixolidio, eólico, jónico)

D: ca. 6'

E: México D.F., PBBAA, Sala Manuel M. Ponce, 6/V/1954, en la segunda serie de conciertos de la sexta temporada que organizaba la Asociación Musical Manuel M. Ponce, A.C., Luis Antonio Martínez, vl, y Salvador Ochoa, p.

F: el manuscrito se conserva en el Archivo de la familia Prieto.

11.1.3.2. CUARTETO INSTRUMENTAL (CUERDA Y VIENTO)

Cuarteto nº 1 en Fa menor (1954)²⁶

Estructura:

I. *Allegro moderato*

II. *Scherzo-Allegretto*

²¹ Datos obtenidos de la partitura editada.

²² En el archivo familiar se conserva cuatro libros editados por Ediciones Mexicanas de Música de la obra para chelo y piano.

²³ Desconocemos la fecha exacta de la adaptación para viola y piano del *Adagio y Fuga, para chelo y piano*, pero se interpretó en 1965, en el Salón de Actos del Seminario de Cultura Mexicana, por lo que es evidente que la fecha de creación es previa a 1965.

²⁴ No se conserva la fecha de estreno de esta obra, pero sí la de sus interpretaciones posteriores.

²⁵ Referencia de la partitura manuscrita original.

²⁶ *Ibidem*.

III. *Andante espressivo*

IV. *Allegro*

D: ca. 13'40"

Plan: cuarteto de cuerda (2vl.va.vc)

E: México D.F., Palacio de Bellas Artes, VII Programa de la Temporada de 1955, 10/XI/1955, Cuarteto Lener (Higinio Ruvalcaba I vl, Josef Smilovits II vl, Herbert Froelich va, Imre Hartman vc)

F: el manuscrito se conserva en el Archivo de la familia Prieto.

Cuarteto nº 2 en Sol mayor²⁷ (1956)²⁸

Estructura:

I. *Allegro*

II. *Andante*

III. *Scherzo-Allegretto*

IV. *Allegro*

D: ca. 10'10"

Plan: cuarteto de cuerda (2vl.va.vc)

E: sin estrenar

F: el manuscrito se conserva en el Archivo de la familia Prieto.

Cuarteto Modal²⁹ (*Cuarteto de cuerda nº 3*) (1957)³⁰

Estructura:

I. *Dórico (Adagio-Allegro)*

II. *Lidio (Scherzo, Allegretto)*

III. *Eólico (Andante espressivo)*

IV. *Jónico (Fuga. Allegro non troppo)*

D: ca. 12'

Plan: cuarteto de cuerda (2vl.va.vc)

E: México D.F., PBBAA, 05/IX/1958, Cuarteto Lener (Higinio Ruvalcaba I vl, Josef Smilovits II vl, Herbert Froelich va, Imre Hartman vc)

P: Ediciones Mexicanas de Música, A.C. (México D.F., 1959)

Dedicatoria: "a mi hermano Carlos", en la partitura editada.

Grab: *Diapente, cuartetos*. Classic World Sound, 2010.

F: la fuente primaria se conserva en el Archivo de la familia Prieto.

Fuga para cuarteto de cuerda en Sib menor (1960)³¹

Estructura: movimiento único, *Allegro*

D: ca. 2'10"

Plan: cuarteto de cuerda (2vl.va.vc)

²⁷ En la copia manuscrita de la partitura, aparece el seudónimo de "Canopus" como autor de la obra. Esto se debe a que María Teresa Prieto pudo haber enviado su segundo cuarteto a algún concurso de composición, como hizo posteriormente con alguno de sus siguientes cuartetos.

²⁸ Referencia de la partitura manuscrita.

²⁹ Primer premio Samuel Ros, Madrid, 1958.

³⁰ Referencia de la partitura manuscrita.

³¹ *Ibidem*.

E: sin estrenar

F: la fuente primaria se conserva en el Archivo de la familia Prieto

Fuga serial para cuarteto de cuerda (1965)³²

Estructura: movimiento único, *Allegro*

D: ca. 1'30"

Plan: cuarteto de cuerda (2vl.va.vc)

E: México D.F., Sala de Fiestas del Casino Español de México, A.C., 5/III/1968, Orquesta de Cámara Música Viva, dir Francisco Gil³³

F: la fuente primaria se conserva en el Archivo de la familia Prieto

Fuga Post-dodecafónica en Fa menor para Instrumentos de aliento (o de cuerda) (1968)³⁴

D: ca. 2'25"

Plan: cuarteto de viento madera (fl.ob.cl.fg)

E: México D.F., Sala de Fiestas del Casino Español de México, A.C., 5/III/1968, Orquesta de Cámara Música Viva, dir Francisco Gil³⁵.

F: la fuente primaria se conserva en el Archivo de la familia Prieto.

Cuarteto nº 4 en Fa mayor (1976)³⁶

Estructura:

I. *Allegro moderato*

II. *Fuga en Sol mayor (Andante)*

III. *Andante-allegretto*

D: ca.10'

Plan: cuarteto de cuerda (2vl.va.vc)

E: sin estrenar.

F: la fuente primaria se conserva en el Archivo de la familia Prieto.

11.1.4. INSTRUMENTO SOLO: PIANO

Escena de Niños (1/X/1917)³⁷

Estructura: movimiento único, *Maestoso*

D: ca. 2'20"

E: sin estrenar

P: *Música, Álbum-Revista Musical*, Año I, nº 19, pp. 89-303 a 89-304, (Madrid 1/X/1917)

F: la fuente primaria no se conserva

³² Referencia de la partitura manuscrita.

³³ Según el programa de mano, en este concierto se estrenó una *Fuga en estilo dodecafónica* para cuarteto de cuerda. Aunque no esté denominada con el mismo nombre, es la misma obra que la *Fuga serial para cuarteto de cuerda*.

³⁴ Dato de la fecha de estreno de la obra.

³⁵ En este concierto se estrena la *Fuga en estilo post-dodecafónica*, pero para cuarteto de cuerda.

³⁶ Referencia de la partitura manuscrita.

³⁷ Referencia de la publicación de la obra en el *Álbum-Revista Musical* de Madrid.

Álbum de Carlitos (1937-39)³⁸

Estructura: colección ficticia generada por la compositora, reuniendo obras sin conexión entre sí, para dedicárselas a su sobrino Carlos Prieto Jacqué.

- I. *Añada* (1937). *Andante espresivo*
- II. *Marcha de los soldaditos* (1937). *Allegro*
- III. *Coral* (1937). *Allegro*
- IV. *Preludio y Fuga a cuatro voces* (1938). *Andante*
- V. *Sonata para piano* (1939)
 - I. *Adagio*
 - II. *Allegro moderato*

D: ca. 13'

E: De las cinco obras, sólo se estrenó la fuga de la *Fuga en Do mayor*. México D. F., PBBAA, Concierto monográfico de María Teresa Prieto, Asociación Musical Manuel M. Ponce, 6-VI-1954, VI Temporada y 2ª serie de Conciertos.

F: la fuente primaria se conserva en el Archivo de la familia Prieto.

Dedicatoria: "a mi querido Maestro D. Saturnino del Fresno" (partitura manuscrita)

Sonatina en Sol (1938)³⁹

Estructura:

- I. *Allegro*
- II. *Andante espressivo*,
- III. *Allegretto mosso*

D: ca. 8'

E: sin estrenar.

Dedicatoria: "a mi querido Maestro D. Saturnino del Fresno" (partitura manuscrita)

F: la fuente primaria se conserva en el Archivo de la Biblioteca de Asturias "Ramón Pérez de Ayala" (Oviedo).

24 Variaciones para piano (12 variaciones tonales y 12 variaciones seriales) (1964)⁴⁰

Estructura:

12 Variaciones Tonales

- Tema en Do menor (Andante)*
- I. *Variación en Do# menor (Andante)*
 - II. *Variación en Re menor (Moderato)*
 - III. *Variación en Mib mayor (Tempo di Valse)*
 - IV. *Variación en Mi menor (Allegro)*
 - V. *Variación en Fa mayor (Andante)*
 - VI. *Variación en Fa# menor (Allegro)*
 - VII. *Variación en Sol menor (Aire de marcha)*
 - VIII. *Variación en Do menor (Maestoso)*
 - IX. *Variación en Lab mayor y La mayor (Andantino)*

³⁸ Dato de la partitura manuscrita.

³⁹ Referencia obtenida de la partitura manuscrita original.

⁴⁰ Dato de la partitura manuscrita.

X. *Variación en Sib mayor (Allegretto)*

XI. *Variación en Si menor (Andante)*

XII. *Fuga. Variación en Do menor (Allegro moderato)*

E: México D.F., Instituto Nacional de Bellas Artes, PBBAA, Sala M. Ponce, 3^{er} recital, 10/VI/1969, Lau-ro Flores, p.

12 Variaciones Seriales

Tema (Andante)

I. *Variación (Andante)*

II. *Variación (Allegro)*

III. *Variación (Andante)*

IV. *Variación (Allegro)*

V. *Variación (Allegretto)*

VI. *Variación (Tempo de Valse)*

VII. *Variación (Andante)*

VIII. *Variación (Allegro)*

IX. *Variación (Andante)*

X. *Variación (Allegro)*

XI. *Variación (Andante)*

XII. *Variación (Andantino)*

E: se desconoce la fecha de estreno; la referencia más temprana de su interpretación es: Casino Español de México, A.C., 12/VII/1966, Emilio Osta, p.

D: ca. 19'

E: Ciclo de conciertos: "La composición femenina en el contexto europeo", 3^{er} concierto: "Mirada al exterior", 30/XI/2008, Penélope Áboli, p. Madrid, Residencia de Estudiantes.

P: Ediciones Mexicanas de Música, A.C. (México D.F., 1964)

Grab: Susana Marín. Piano. Madrid, RTVE-Música, D.L. 1990.

Dedicatoria: "a Cécile J. de Prieto" (partitura editada)

F: la fuente primaria se conserva en el Archivo de la familia Prieto.

Esencias⁴¹ (19/XI/1972)⁴²

Estructura: movimiento único, *Allegro*

D: ca. 6'

E: sin estrenar.

Dedicada: "a M^a Isabel P. de Prieto" (partitura manuscrita)

F: la fuente primaria se conserva en el Archivo de la familia Prieto.

Coral (para piano u órgano)⁴³ (México D.F., IX/1976)⁴⁴

Estructura: movimiento único, *Andante*

D: ca. 1'20"

⁴¹ Esta obra para piano fue incorporada por la compositora al conjunto de piezas para piano que dedicó a su sobrina María Isabel Prieto titulada, *Obras para piano a María Isabel Prieto*.

⁴² Información que figura en la partitura manuscrita original.

⁴³ Revisión del *Coral* para piano, de julio de 1976.

⁴⁴ Dato de la partitura manuscrita.

E: sin estrenar.

F: la fuente primaria se conserva en el Archivo de la familia Prieto.

Obras para piano a María Isabel Prieto (s/f)

Estructura: colección ficticia generada por la compositora, reuniendo obras sin conexión entre sí, para dedicárselas a su sobrina política, María Isabel Prieto.

I. *Esencias* (19/XI/1972) *Allegro*

II. *Esquema Dodecafónico* (s/f) *Allegro-Moderato*

III. *Tema con Variaciones* (s/f) *Andantino*

IV. *Bitonal-Canon* (Mills College) (s/f) *Allegretto*

E: sin estrenar

Dedicatoria: a María Isabel Prieto (partitura manuscrita)

F: las fuentes primarias se conservan en el Archivo de la familia Prieto

11.2. MÚSICA VOCAL

11.2.1. VOZ SOLISTA Y ORQUESTA

Oda Celeste (Poema Sinfónico para orquesta y voz incidental) (Mills College, Oakland, California, VII-1947)⁴⁵

Texto: Carlos Bousoño Prieto (cast).

D: ca. 7'30"

Plan: V-4 (2 fltn).3 (ci).3 (cl. bajo).2-4.2.3.1-cel-cu

E: México D.F., PBBAA, XX Temporada, XVI Programa, 26/IX/1947, Orquesta Sinfónica de México, Irma González, S, dir Carlos Chávez.

Dedicatoria: "a Irma González", dato recogido en el programa de mano del estreno de la obra.

F: la fuente primaria se conserva en el archivo familiar.

Tres Canciones (1947-1949)⁴⁶

Estructura:

I. **Mirando las altas cumbres** (1947) *Allegro*

Texto: M^a Teresa Prieto (cast)

Plan: V-0.0.0.0-0.0.0.0-cu.

II. **Le colibri** (VIII/1949) *Andante*

Texto: Georges Boutelleau (fran)

Plan: V-1.1.1.1-1.1.1.0-t-cu.

III. **Les peupliers de Kéranroux** (?)⁴⁷ *Andante*

Texto: Charles le Goffic (fran)

Plan: V-1.1.1.1-1.1.1.0-t+1-cu.

D: ca. 3'30"

⁴⁵ Referencia de la partitura manuscrita original.

⁴⁶ *Ibidem*.

⁴⁷ La fecha de composición de la tercera parte de *Tres Canciones* no puede ser posterior a 1949, ya que en ese año se realizó el estreno de la obra completa.

E: México D.F., PBBAA, IV Temporada, 6º Concierto, 2/XII/1949, OSN, Oralia Domínguez, mz, dir José Pablo Moncayo.

Dedicatoria: obra dedicada a Oralia Domínguez, según informa la prensa

F: la fuente primaria se conserva en el Archivo de la familia Prieto.

Tríptico para orquesta, (Poema Sinfónico) (1964)⁴⁸

Estructura:

I. Palabras Divinas (s/f) *Andante*

Texto: religioso (cast)

Plan: T-3(fltn).3(ci).3(cl. bajo).2-4.2.3.1-tim-cel-cu.

E: sin estrenar

II. Doble Fuga (s/f) *Adagio*

Plan: 3 (fltn).3 (ci).3 (cl. bajo).2-4.2.3.1-tim-cu.

E: sin estrenar.

III. Aleluya (1964) *Andante*

Texto: *Cantar de los Cantares* (cast)

Plan: T/S-3(fltn).3(ci).3(cl. bajo).2-4.2.3.1-tim-cel-cu.

E: México, D.F., PBBAA, Temporada de otoño, 15/XI/1974, OSN, Ignacio Clapés, T, dir Emin Katchathurian.

D: ca. 17'25"

E: la obra completa no ha sido estrenada

F: la fuente primaria se conserva en el Archivo de la familia Prieto.

Ave María (1965)⁴⁹ *Andante*

D: ca. 3'

Plan: V-2.2(ci).2.2-0.0.0.0-cu.

E: sin estrenar

F: la fuente primaria se conserva en el Archivo de la familia Prieto.

Canciones Modales (para una voz y pequeña orquesta) (1957)⁵⁰

Estructura:

I. Si ves el ciervo herido... (en modo dórico) *Moderato*

Texto: Sor Juana Inés de la Cruz (cast)

Plan: V-1.1.1.1-0.0.0.0-cu

II. Sonatina (en modo frigio) *Andantino*

Texto: Sor Juana Inés de la Cruz (cast)

Plan: V-1.1(ci).2.2-0.0.0.0-cu.

III. "De Extremadura a León..." (en modo lidio) *Andante*

Texto: Alejandro Casona (cast)

⁴⁸ Sólo se conserva, en el manuscrito original, la fecha de creación del *Aleluya*, pero al ser la última pieza de este tríptico creemos oportuno utilizar esta fecha como la general de la obra.

⁴⁹ Información extraída de la partitura manuscrita original.

⁵⁰ Datos de prensa de la interpretación de esta obra en Oviedo

Plan: V-1.1.2.2-1.0.0.0-cu.

IV. “Esta verde hierba...” (en modo mixolidio) *Andante*

Texto: María Teresa Prieto (cast)

Plan: V-1.1.1.1-1.0.0.0-cu.

V. “Miraba hacia la tarde...” (en modo eólico) *Andante*

Texto: Carlos Bousoño (cast).

Plan: V-1.1(ci).2.2-cu.

VI. “¿Quién dijo acaso que la mar suspira?” (en modo jónico) *Andantino*

Texto: Vicente Aleixandre (cast).

Plan: V-1.1.2.2-cu.

D: ca. 7'

E: Se desconoce la fecha del estreno, aunque sí conocemos la fecha de estreno en España: 15/IX/1957, Orquesta Sinfónica Provincial, Celia Álvarez Blanco, S, dir Ángel Muñiz Toca. Concierto de clausura de los cursos de verano de la Universidad de Oviedo, Paraninfo de la Universidad, Oviedo⁵¹.

F: la fuente primaria se conserva en el Archivo de la familia Prieto.

Dios te otorgó la Gracia (para voz y orquesta de cámara) (1967)⁵²

Texto: María Teresa Prieto (cast).

E: México D.F., Sala de Fiestas del Casino Español de México, A.C., 5/III/1968, Orquesta de Cámara Música Viva, Julia Araga, mz, dir. Francisco Gil.

Dedicatoria: “a Carlitos Prieto”, según recoge el programa de mano

F: la partitura actualmente está perdida

Oración de Quietud (Poema Sinfónico para voz y orquesta)⁵³ (s/f)

Estructura:

I. *Andante*

II. *Allegro Risoluto*

III. *Allegretto*

IV. *Larghetto*

V. *Moderato-Allegro-Moderato*

Texto: María Teresa Prieto (cast)

D: desconocida

E: Oviedo, Paraninfo de la Universidad, 19/XII/1953, Orquesta Sinfónica de Asturias, Celia Álvarez Blanco, S, dir Ángel Muñiz Toca.

Dedicatoria: “a Don Ángel Muñiz Toca, director de la Orquesta Sinfónica de Asturias”⁵⁴.

F: no se conserva fuente primaria. Actualmente, esta partitura está perdida.

⁵¹ Ésta es la primera interpretación en España, pero desconocemos si era el estreno mundial de la obra.

⁵² Dato del programa de mano del estreno de la obra.

⁵³ Las referencias que existen de esta obra son las de los programas de mano y críticas de prensa de los primeros estrenos sinfónicos de la autora, en los que aparece citada junto a *Excelsitud*, como una de sus primeras creaciones. Se desconoce su fecha de composición y no se conserva ninguna copia de la misma.

⁵⁴ Dato del Programa de mano de la Orquesta Sinfónica Provincial, Concierto de clausura de los cursos de verano de la Universidad de Oviedo, 15-IX-1957, Paraninfo de la Universidad, Oviedo.

11.2.2. VOZ Y PIANO

Seis Melodías (1938-1941)⁵⁵

Estructura:

I. En las palmas de la noche (México, 1938) *Moderato*

Texto: Ricardo de Alcázar (ing/cast)⁵⁶

E: México D.F., PBBAA, Sala Manuel M. Ponce, 1940, (se desconocen los intérpretes).

Dedicatoria: “a mi querido Maestro D. Saturnino del Fresno”, en la partitura manuscrita; y “a mi hermano Carlos”, en la partitura editada.

II. Donaire (México, 1938) *Moderato*

Texto: Ricardo de Alcázar (ing/cast).

E: México D.F., PBBAA, Sala Manuel M. Ponce, 1940, (se desconocen los intérpretes).

Dedicatoria: “a mi querido Maestro D. Saturnino del Fresno”, en la partitura manuscrita; y “a Manuel M. Ponce”, en la partitura editada.

III. Canción de cuna (22/XI/1941) *Andantino*

Texto: María Teresa Prieto (ing/cast).

E: México D.F., PBBAA, Sala Manuel M. Ponce, 6/V/1954, 2ª serie de conciertos, VI temporada que organizaba la Asociación Musical Manuel M. Ponce, A.C., Carlos Puig, T, y Salvador Ochoa, p.

Dedicatoria: “a Carlitos y Jalín”, en la partitura editada

IV. Pastoral (s/f)⁵⁷ *Andantino*

Texto: Juan Ramón Jiménez (ing/cast)

E: México D.F., PBBAA, Sala Manuel M. Ponce, 1940, (se desconocen los intérpretes).

Dedicatoria: “a Cécile”, en la partitura editada

V. Cautiva (31/V/1940) *Allegretto*

Texto: Federico García Lorca (ing/cast)

E: México D.F., Palacio de Bellas Artes, Sala Manuel M. Ponce, 1940, (se desconocen los intérpretes).

Dedicatoria: “a Sor María”, en la partitura editada

VI. ¡Alto pinar! (México, 24/12/1939) *Andante*

Texto: Federico García Lorca (ing/cast)

E: México D.F., PBBAA, Sala Manuel M. Ponce, 1940, (se desconocen los intérpretes).

Dedicatoria: “a Carlos Chávez”, en la partitura editada

D: ca. 9'

E: Las fechas de estreno están indicadas en cada canción. Las *Seis canciones* fueron interpretadas juntas por primera vez el 25/XI/2009, por Ana Nebot, S, y Julio César Picos, p, en la Sociedad Filarmónica de Oviedo (España).

⁵⁵ Referencia del Archivo de la familia Prieto.

⁵⁶ Es la única colección de canciones de la compositora que tiene una doble versión del texto, en inglés y en castellano.

⁵⁷ No se conserva la fecha de composición, pero no puede ser posterior a 1940 ya que en ese año se llevó a cabo el estreno de esta pieza.

P: G. Schirmer, Inc. (New York, 1942)

F: la fuente primaria se conserva en el Archivo de la familia Prieto

Odas Celestes (1947-1949)⁵⁸

Estructura:

I. Oda Celeste. Allegro

Texto: Carlos Bousoño Prieto (cast)

E: sin estrenar

Dedicatoria: a Carlos Bousoño Prieto (partitura editada)

II. Cantad, pájaros. Andante

Texto: Vicente Aleixandre (cast)

E: se desconoce la fecha de estreno⁵⁹. México D.F., Instituto Cultural Hispano Mexicano, 27/IV/1982, Recital-Homenaje a María Teresa Prieto, María Luisa Rangel, S, y Eduardo Marín, p.

Dedicatoria: a Vicente Aleixandre (partitura editada)

III. Mirando las altas cumbres. Allegro

Texto: María Teresa Prieto (cast)

E: se desconoce la fecha del estreno⁶⁰. México D.F., Palacio de Bellas Artes, Sala Manuel M. Ponce, 6/V/1954, en la segunda serie de conciertos de la Sexta temporada que organizaba la asociación Musical Manuel M. Ponce, A.C., Carlos Puig, T, y Salvador Ochoa, p.

Dedicatoria: a Saturnino del Fresno (partitura editada)

V. (IV) Le colibri. Andante

Texto: Georges Boutelleau (fran).

E: se desconoce la fecha del estreno⁶¹. México D.F., Palacio de Bellas Artes, Sala Manuel M. Ponce, 6/V/1954, en la II serie de conciertos de la VI temporada que organizaba la Asociación Musical Manuel M. Ponce, A.C., Carlos Puig, T, y Salvador Ochoa, p.

Dedicatoria: a Juan Luis Prieto Jacqué (partitura editada)

IV. (V) Les peupliers de Kéranroux. Andante

Texto: Charles le Gofficc (fran)

E: se desconoce la fecha del estreno⁶². México D.F., Palacio de Bellas Artes, Sala Manuel M. Ponce, 6/V/1954, en la segunda serie de conciertos de la Sexta temporada que organizaba la Asociación Musical Manuel M. Ponce, A.C., Carlos Puig, T, y Salvador Ochoa, p.

Dedicatoria: a Carlitos Prieto Jacqué (partitura editada)

⁵⁸ Fecha establecida partiendo de la fecha de composición de estas mismas piezas en su versión para voz y orquesta.

⁵⁹ Desconocemos la fecha del estreno de esta melodía, pero esta interpretación demuestra que la obra se interpretó en diversas ocasiones.

⁶⁰ Las tres últimas piezas de la colección se han estrenado juntas. Desconocemos las fechas del estreno; incluimos, por tanto, la fecha más antigua de interpretación localizada.

⁶¹ *Ibidem*.

⁶² Las tres últimas piezas de la colección se han estrenado juntas. Desconocemos las fechas del estreno; incluimos, por tanto, la fecha más antigua de interpretación localizada.

D: ca. 8'

E: sin estrenar el ciclo completo

P: Ediciones Mexicanas de Música, A.C. (México D.F., 1952)⁶³

F: la fuente primaria se conserva en el Archivo de la familia Prieto⁶⁴

Canciones Modales (1952-1957)⁶⁵

Estructura:

I. Si ves el ciervo herido... (en modo dórico) (1952). *Moderato*

Texto: Sor Juana Inés de la Cruz (cast)

E: México D. F., Palacio de Bellas Artes, IV Programa, Música de Cámara de México, 15/X/1952, Oralia Domínguez, mz, Salvador Ochoa, p.

Dedicatoria: a Irma González (partitura editada)

II. Sonatina (en modo frigio) (1952). *Andantino*

Texto: Sor Juana Inés de la Cruz (cast)

E: México D. F., Palacio de Bellas Artes, IV Programa, Música de Cámara de México, 15/X/1952, Oralia Domínguez, mz, Salvador Ochoa, p.

Dedicatoria: a Oralia Domínguez (partitura editada).

III. De Extremadura a León... (en modo lidio) (1954). *Andante*

Texto: Alejandro Casona (cast)

E: México D.F., Palacio de Bellas Artes, Sala Manuel M. Ponce, 6/V/1954, en la II serie de conciertos de la VI temporada que organizaba la Asociación Musical Manuel M. Ponce, A.C., Carlos Puig, T, y Salvador Ochoa, p.

Dedicatoria: a Rodolfo Halffter (partitura editada).

IV. Esta verde hierba... (en modo mixolidio). *Andante*

Texto: María Teresa Prieto (cast)

E: se desconoce la fecha del estreno. México D. F., Conciertos Mexicanos, 28/IV/1956, Carlos Puig, T, García Mora, p.

Dedicatoria: a María Aurora Ayala Salinas (partitura editada).

V. Cristo en la tarde (en modo eólico). *Andante*

Texto: Carlos Bousoño (cast)

E: México D.F., Casino Español de México, A.C., 18/VII/1968, Luis Cicero Cicero, T, Enrique Gimeno, p.

Dedicatoria: a Carlos Bousoño (partitura editada).

VI. ¿Quién dijo acaso...? (en modo jónico). *Andantino*

Texto: Vicente Aleixandre (cast)

⁶³ En la partitura editada de las *Odas Celestes* para canto y piano hay un fallo de encuadernación, y la quinta pieza está encuadernada antes que la cuarta. La paginación y el orden de estreno de estas dos piezas en su versión orquestal confirman dicho error.

⁶⁴ De toda la colección, sólo se conserva la partitura manuscrita de *Le Colibri*. En el archivo familiar se custodian tres copias de *Odas Celestes*, editadas por Ediciones Mexicanas de Música.

⁶⁵ Desconocemos el año de composición de esta colección, por eso proponemos este periodo como años compositivos, guiados por las fechas de los estrenos de las tres primeras canciones y por el estreno de la orquestación para voz y pequeña orquesta en 1957.

E: México D.F., Casino Español de México, A.C., 18/VII/1968, Luis Cicero Cicero, T, Enrique Gimeno, p.

Dedicatoria: a Vicente Aleixandre (partitura editada).

D: ca. 11'20".

E: México D.F., Instituto Cultural Hispano Mexicano, Concierto de obras de María Teresa Prieto, 11/V/1971, Hortensia Cervantes, S, Salvador Ochoa, p.

P: Ediciones Mexicanas de Música, A.C. (México D.F., 1963).

F: la fuente primaria no se conserva en el Archivo de la familia Prieto⁶⁶.

Cuatro Canciones (1966-1967)⁶⁷

Estructura:

I. Dios te otorgó la Gracia (México D.F., San Ángel Inn. 14/VIII/1967). *Andante*

Texto: María Teresa Prieto (cast).

E: sin estrenar.

Dedicatoria: "al niño Carlitos Prieto Jacqué" (partitura editada) y "a Carlitos Prieto y Prieto (21 meses de edad)" (partitura manuscrita).

II. Canción da noite do afiador (México D.F., 10/IV/1966). *Andante*.

Texto: Augusto Casas (gall).

E: Pontevedra, Salón Noble de la Diputación Provincial, VII Festival de la Canción Gallega, 12/VII/1966, Dolores Pérez, S, Miguel Zanetti, p.

Dedicatoria: a D. Antonio Fernández Cid (partitura editada) y a mi admirado amigo Antonio Fernández Cid (partitura manuscrita)

III. Cantiga (México D.F., 19/IV/1966). *Allegro moderato*.

Texto: Álvaro Cunqueiro (gall).

E: Pontevedra, Salón Noble de la Diputación Provincial, VII Festival de la Canción Gallega, 12/VII/1966, Dolores Pérez, S, Miguel Zanetti, p.

Dedicatoria: "al escritor Antonio Fernández Cid" (partitura editada) y "al gran músico y escritor Antonio Fernández-Cid" (partitura manuscrita)

IV. Oración de quietud (Poema sinfónico). *Andante*.

Texto: María Teresa Prieto (cast).

E: se desconoce. 1ª interpretación localizada: México D.F., Instituto Cultural Hispano Mexicano, Concierto de obras de María Teresa Prieto, 11/V/1971, Hortensia Cervantes, S, Salvador Ochoa, p.

Dedicatoria: "a mi hermana Sor María" (partitura editada)

D: ca. 14'30"

E: sin estrenar el ciclo completo.

P: Ediciones Mexicanas de Música, A.C. (México D.F., 1971). Reimpresión (México D.F., 1990)

F: las fuentes primarias de todas las canciones excepto *Oración de quietud*, se conservan en el Archivo de la familia Prieto.

⁶⁶ No se conservan manuscritos de esta obra en su versión para voz y piano, aunque el archivo familiar sí custodia los manuscritos de su versión para voz y orquesta, y para coro.

⁶⁷ Fechas que aparecen en la partitura manuscrita.

Córdoba, lejana y sola (1973)⁶⁸

Estructura: movimiento único, *Andante*

D: ca. 2'

Texto: Federico García Lorca (cast)

E: se desconoce. 1ª interpretación localizada: México D.F., Instituto Nacional de Bellas Artes, Tres Conciertos Extraordinarios de Abono a la Memoria del Maestro Manuel M. Ponce, III Programa, 12/IV/1973, Cristina Ortega, S, Lauro Flores, p.

Dedicatoria: "a Elisa Reina de Prieto", en la partitura manuscrita

F: la fuente primaria se conserva en el Archivo de la familia Prieto

Camino (Canción modo eólico) (México D.F., V/1973)⁶⁹

Estructura: movimiento único, *Andante*

Texto: Federico García Lorca (cast)

D: ca. 1'10"

E: México D.F., Sala Manuel M. Ponce, PBBAA, 24/X/1973, Cristina Ortega, S, Lauro Flores, p.

Dedicatoria: "a Cécile J. de Prieto", en la partitura manuscrita

F: la fuente primaria se conserva en el Archivo de la familia Prieto

Caminante corazón (México D.F., IV/1974)⁷⁰

Estructura: movimiento único, *Ad libitum*.

Texto: Práxedes Reina Hermosillo (cast)

D: ca. 1'40"

E: sin estrenar.

Dedicatoria: "a Práxedes Reina Hermosillo", en la partitura manuscrita

F: la fuente primaria se conserva en el Archivo de la familia Prieto

Anoche cuando dormía (México D.F., VII/1977)⁷¹

Estructura: movimiento único, *Andante*

Texto: Antonio Machado (cast).

D: ca. 2'

E: se desconoce. 1ª interpretación localizada: México D.F., Instituto Cultural Hispano Mexicano, Recital-Homenaje a María Teresa Prieto con sus propias canciones, 27/IV/1982, María Luisa Rangel, S, Eduardo Marín, p.

Dedicatoria: a mi hermano Carlos Prieto (partitura manuscrita)

F: la fuente primaria se conserva en el Archivo de la familia Prieto

11.2.3. VOZ Y ÓRGANO

Ave María, para voz y órgano (o piano) (1965)⁷²

Estructura: movimiento único, *Andante*

⁶⁸ Fechas de la copia primaria del manuscrito original.

⁶⁹ Referencias que aparecen en la partitura manuscrita.

⁷⁰ *Ibidem*.

⁷¹ Datos que aparecen en la copia manuscrita primaria.

⁷² Fecha que aparece en la partitura editada, porque no se conserva el manuscrito.

D: ca. 4'

E: se desconoce. 1ª interpretación localizada: México D.F., Instituto Cultural Hispano Mexicano, Recital-Homenaje a María Teresa Prieto interpretando sus propias canciones, 27/IV/1982, María Luisa Rangel, S, Eduardo Marín, p.

P: Ediciones Mexicanas de Música, A.C. (México D.F., 1966)

Dedicatoria: "al padre Ildefonso Mª Temprano" (partitura editada)

F: la fuente primaria no se conserva en el Archivo de la familia Prieto.

11.2.4. CORO A CAPPELLA

Si ves el ciervo herido... (canción para cinco voces en modo dórico) (1952)⁷³

Estructura: movimiento único, *Moderato*

Texto: Sor Juana Inés de la Cruz (cast)

D: ca. 1'

Plan: S.AI.AII.T.B.

E: sin estrenar

F: la fuente primaria se conserva en el Archivo de la familia Prieto

Rosa que al prado encarnado (canción para cinco voces en modo frigio) (1954)⁷⁴

Estructura: movimiento único, *Andantino*.

Texto: Sor Juana Inés de la Cruz (cast)

D: ca. 2'

Plan: S.AI. AII.T.B.

E: sin estrenar

F: la fuente primaria se conserva en el Archivo de la familia Prieto

⁷³ Fecha que figura en la partitura manuscrita.

⁷⁴ *Ibidem*.

11.3. LISTADO ALFABÉTICO DE OBRAS

- 12 *Miniaturas para violín y piano* (vl y p)
24 *Variaciones para piano*, 12 variaciones tonales y 12 seriales (p)
Adagio y Fuga, para cello y orquesta (vc y orq)
Adagio y Fuga, para cello y piano (vc y p)
Adagio y Fuga, para viola y orquesta (va y orq)
Adagio y Fuga, para viola y piano (va y p)
Álbum de Carlitos (p)
Anoche, cuando dormía (V y p)
Ave María (V y orq)
Ave María, para voz y órgano o piano (V y órg/p)
Canciones Modales para una voz y pequeña orquesta (V y pequeña orq)
Canciones Modales para una voz y piano (V y p)
Camino, Canción modo eólico (V y p)
Caminante corazón (V y p)
Coral para piano u órgano (p u órg)
Córdoba, lejana y sola (V y p)
Cuadros de la Naturaleza (orq)
Cuarteto Modal, Cuarteto nº 3 (2vl.va.vc)
Cuarteto nº 1 en Fa menor (2vl.va.vc)
Cuarteto nº 2 en Sol mayor (2vl.va.vc)
Cuarteto nº 4 en Fa mayor (2vl.va.vc)
Cuatro Canciones (V y p)
Chichén-Itzá, Poema Sinfónico (orq)
Dios te otorgó la Gracia, para voz y orquesta de cámara (V y orq cámara)
Escena de Niños (p)
Esencias (p)
Excelsitud (para coro y orquesta) (co y orq)
Fantasia sobre una fuga, para orquesta con piano solista (p y orq)
Fuga para cuarteto de cuerda en Sib menor (2vl.va.vc)
Fuga post-dodecafónica en Fa menor para Instrumentos de aliento (o cuerda) (fl.ob.cl.fig. o 2vl.va.vc)
Fuga serial para cuarteto de cuerda (2vl.va.vc)
Impresión Sinfónica (orq)
Obra para piano a María Isabel Prieto (p)
Oda Celeste, Poema Sinfónico para orquesta y voz incidental (V incidental y orq)
Odas Celestes (V y p)
Oración de quietud, Poema Sinfónico para voz y orquesta (V y orq)
Rosa que al prado encarnado, Canción para cinco voces en modo frigio (S.AI.AII.T.B)
Seis Melodías (V y p)
Si ves el ciervo herido..., Canción para cinco voces en modo dórico. (S.AI.AII.T.B)
Sinfonía Cantabile, Suite Sinfónica nº 1 (orq)
Sinfonía nº1. Sinfonía Asturiana (orq)
Sinfonía nº2. Sinfonía Breve (orq)

Sinfonía nº3. Sinfonía de la Danza Prima (orq)
Sonata Modal, para cello y orquesta (vc y orq)
Sonatina en Sol (p)
Suite de Ballet "El palo verde", Suite Sinfónica nº 2 (orq)
Tema variado y fuga, en estilo dodecafónico (orq)
Tres Canciones (V y orq)
Triptico para orquesta, Poema Sinfónico (V y orq)
Variación y Fuga (orq)

11.4. LISTADO CRONOLÓGICO DE OBRAS

1917. *Escena de Niños* (p)
1937-1939. *Álbum de Carlitos* (p)
1938-1941. *Seis Melodías* (V y p)
1938. *Sonatina en Sol* (p)
1940. *Impresión Sinfónica* (orq)
1942-1943. *Sinfonía nº1. Sinfonía Asturiana* (orq)
1944. *Chichén-Itzá, Poema Sinfónico* (orq)
1945. *Sinfonía nº 2. Sinfonía Breve* (orq)
1946. *Variación y Fuga* (orq)
1947. *Oda Celeste, Poema Sinfónico para orquesta y voz incidental* (V incidental y orq)
1947-1949. *Odas Celestes* (V y p)
1947-1949. *Tres Canciones* (V y orq)
1948. *Adagio y Fuga, para cello y orquesta* (vc y orq)
1948. *Adagio y Fuga, para cello y piano* (vc y p)
1949-1951. *Sinfonía nº3. Sinfonía de la Danza Prima* (orq)
1952. *12 Miniaturas para violín y piano* (vl y p)
1952. *Si ves al ciervo herido...* Canción para cinco voces en modo dorico (S.AI.AII.T.B)
1952-57. *Canciones Modales* para una voz y piano (V y p)
1954. *Cuarteto nº 1 en Fa menor* (2vl.va.vc)
1954. *Rosa que al prado encarnado* canción para cinco voces, en modo frigio (S.AI.AII.T.B)
1954. *Sinfonía Cantabile, Suite Sinfónica nº 1* (orq)
1956. *Suite de Ballet "El palo verde", Suite Sinfónica nº 2* (orq)
1956. *Cuarteto nº 2 en Sol mayor* (2vl.va.vc)
1957. *Canciones Modales* para una voz y pequeña orquesta (V y pequeña orq)
1957. *Cuarteto Modal, Cuarteto nº 3* (2vl.va.vc)
1958. *Fantasia sobre una fuga, para orquesta con piano solista* (p y orq)
1960. *Fuga para cuarteto de cuerda en Sib menor* (2vl.va.vc)
1960. *Sonata Modal, para cello y orquesta* (vc y orq)
1963. *Tema variado y fuga, en estilo dodecafónico* (orq)
1964. *24 Variaciones para piano, 12 variaciones tonales y 12 seriales* (p)
1964. *Triptico para orquesta, Poema Sinfónico* (V y orq)
1965. *Adagio y Fuga, para viola y orquesta* (va y orq)

1965. *Adagio y Fuga, para viola y piano* (va y p)
1965. *Ave María* (V y orq)
1965-67. *Cuadros de la Naturaleza* (orq)
1965. *Fuga serial para cuarteto de cuerda* (2vl.va.vc)
1965. *Ave María, para voz y órgano o piano* (V y órg o p)
1966-67. *Cuatro Canciones* (V y p)
1967. *Dios te otorgó la Gracia* para voz y orquesta de cámara (V y orq cámara)
1968. *Fuga Post-dodecafónica en Fa menor para Instrumentos de aliento o de cuerda* (fl.ob.cl.fg. o 2vl.va.vc)
1972. *Esencias* (p)
1973. *Camino, Canción en modo eólico* (V y p)
1973. *Córdoba, lejana y sola* (V y p)
1974. *Caminante corazón* (V y p)
1976. *Coral* para piano u órgano (p u órg)
1976. *Cuarteto nº 4 en Fa mayor* (2vl.va.vc)
1977. *Anoche, cuando dormía* (V y p)
s/f. *Obras para piano a María Isabel Prieto* (p)
s/f. *Oración de quietud, Poema Sinfónico* para voz y orquesta (V y orq)
s/f. *Excelsitud* para coro y orquesta (co y orq)

11.5. DISCOGRAFÍA DE OBRAS DE PRIETO

- 1990: *Piano Music by women composers. Tres piezas para piano* de Lili Boulanger; *24 variaciones para piano* de María Teresa Prieto; *Quasar* de Zulema de la Cruz; *Quejio* de María Escribano; *Tema con variaciones* de María Luisa Ozaita; *Irunekotaldea. Piano variaciones nos 2 y 7* de Teresa Catalan; *Sad* de Consuelo Díez; y *Il sonata* de Grazyna Bacewicz. Susana Marín, pianista, Madrid, RNE, Dirección general de la Mujer.
- 1991: Música para piano de mujeres compositoras, interpretada por Susana Marín: *24 variaciones para piano* de María Teresa Prieto; *Quasar* de Zulema de la Cruz; *Quejio* de María Escribano; *Tema con variaciones* de María Luisa Ozaita; *Iruneko taldea*, piano variaciones nos 2 y 7 de Teresa Catalan; *Sad* de Consuelo Díez; y *Il sonata* de Grazyna Bacewicz. Madrid, RTVE-Música, 1991 (M3-03).
- 2007: *María Teresa Prieto. Obra sinfónica completa*. OCC, Carlos Prieto, vc, dir José Luis Temes, Sello Verso.
- 2010: Cuartetos de compositoras del siglo XX: *Cuarteto modal* (1958) de M^a Teresa Prieto; *Cuarteto* (1990) de Beatriz Arzamendi; *Intermezzo para cuarteto de cuerdas* (2009), de Mercedes Zavala; y *La flecha del tiempo* (1993) de Consuelo Díez. Cuarteto *Diapente*. Classic World Sound.
- 2017: *Spanish cello sonatas*. Simón Tapia Colman, *Sonata*; Robert Gerhard, *Sonata*; Salvador Bacarisse, *Introducción y variaciones*; M^a Teresa Prieto, *Adagio y fuga*; y Rodolfo Halffter, *Sonata*. Iagoba Fanlo, violonchelo y Pablo Amorós, piano, IBS classical.

Epílogo

El estudio, la recuperación y el análisis de la figura y la obra de María Teresa Prieto era una demanda urgente de la historiografía musical hispana. Poco a poco, debemos ir recuperando la memoria de todos los españoles “trasterrados” –siguiendo el neologismo acuñado por José Gaos– y exiliados a México y al resto de Hispanoamérica, evitando que se vean reducidos a un puñado de nombres, tratando así de recuperar la importancia y el valor de aquellos compatriotas asentados en el país azteca durante y después de la Guerra Civil.

La reconstrucción del periplo vital de Prieto a través de fuentes localizadas en España y, especialmente, en el Archivo de la familia Prieto en la Ciudad de México, reconstruye una rama más del entramado cultural y musical del país hispanoamericano, permitiéndonos, además, conocer una personalidad musical de gran trascendencia. La figura y obra de María Teresa en España habían tenido una relevancia bastante escasa, casi nula. De hecho, su música había sido totalmente ignorada hasta 1946, año en que Ataúlfo Argenta estrena la *Sinfonía Breve* con la Orquesta Nacional de España. Recordemos que Prieto no formaba parte, al menos de forma directa, del grupo de exiliados políticos republicanos refugiados en México. Por ello, su figura podría haber sido instrumentalizada para fomentar y evidenciar la buena relación entre México y España en la posguerra, aunque no fue así; su ausencia en el concierto celebrado dentro del acto conmemorativo de entrega del Premio “Samuel Ros” años más tarde, en 1958, es buena prueba de ello.

En su tierra natal, Asturias, tampoco María Teresa está presente, apareciendo su nombre sólo en crónicas de carácter noticioso, que informan del estreno de diferentes obras en México. Se hace imprescindible citar aquí su relación con el músico ovetense Ángel Muñoz Toca (1903-1964), quien aprecia profundamente a la compositora y, a partir de la década de los sesenta, insiste en la interpretación de piezas sinfónicas de Prieto. El punto de inflexión en su recuperación es el estreno póstumo de su *Sinfonía Cantábile* en 1982, dentro del *VIII Festival de Música de Asturias* gracias al interés por su figura de Emilio Casares, quien ya en 1978 había publicado un primer acercamiento a su figura en el *Boletín del Real Instituto de Estudios Asturianos*, alertando sobre la importancia de recuperar su memoria.

Frente a este panorama desolador, México se nos revela como la tierra fértil en la que la personalidad artística de Prieto llega a su plenitud. La relación de Prieto con Carlos Chávez –primero, como alumna y profesor; más tarde, como director y compositora–, y con los exiliados españoles,

especialmente con Salazar, se torna indispensable. Como hemos expuesto a lo largo de esta biografía, la obra de la creadora gozará de una presencia regular dentro de la programación de la Orquesta Sinfónica Nacional de México. Desde mediados de la década de 1940 hasta la mitad de 1950, sus obras se estrenan e interpretan casi sin interrupción, llegando a ser un repertorio imprescindible –aspecto que más de un crítico puso de relieve, con intenciones diversas– dentro de los conciertos de la OSN. Además, era, también, la única compositora de la que se interpretan obras en dicho periodo.

Del compromiso de esta orquesta y de Chávez con la obra de Prieto destilamos dos consecuencias. La primera, técnica, revela que este trabajo regular le permite tomar conciencia de cada uno de los aspectos de la orquesta y desarrollar un nivel de escritura avanzado para el instrumento orquestal, en la que la sencillez de concepto y realización se manifiestan como parte indispensable de su música. La segunda, de carácter más personal, evidencia que disfrutar de la consideración de Chávez entre 1940 y 1960 la involucró de manera indirecta en las rencillas irreconciliables alimentadas por la crítica entre el círculo pro-Chávez y pro-Revueltas.

Al igual que el catálogo de Prieto no podría comprenderse sin México y la figura de Chávez, tampoco se entendería sin uno de sus pilares fundamentales: su hermano Carlos. El empresario proporcionó a la compositora no sólo una familia, un núcleo vital de afectos, sino también una vida acomodada, que le permitió una dedicación absoluta al estudio y a la creación. A través del círculo social, económico y cultural de su hermano, Prieto pudo entrar en contacto con compositores y directores destacados que visitaban México y acudían a la casa familiar, como Igor Stravinsky, Darius Milhaud o Erich Kleiber. También eran habituales en aquellas tertulias los miembros de la intelectualidad española exiliada en México: desde Salvador de Madariaga a Rodolfo Halffter, Adolfo Salazar, Cipriano Rivas Cherif, Cándido Bolívar Pieltain, Ramón Xirau o Pilar de Zubiaurre, entre otros. Así como las personalidades culturales más relevantes de México: Carlos Chávez, Imre Hartman, Celestino Gorostiza, Luis Sandi, Agustín Chardí Córdova, Salvador Novo o Francisco Monterde. El paso de estas personalidades por las tertulias dominicales que organizaba la Familia Prieto enriquecieron su vida personal y profesional. Y el contacto que mantuvo con todos ellos, exiliados españoles y personalidades mexicanas, supuso, sin duda, una puesta al día de sus inquietudes y la creación de un círculo artístico.

La biografía y el catálogo de Prieto que conforman este volumen, han conseguido aclarar y completar la información previa que teníamos sobre la compositora. Y sin duda, ello ha sido posible gracias a la consulta de las fuentes mexicanas, labor que ha supuesto una revelación a nivel documental, dado el escaso conocimiento que se tenía en España de ella.

La obsesión de Prieto por aprender, por perfeccionar su lenguaje compositivo, nos ha llevado a articular su biografía teniendo como referencias ineludibles los maestros con los que la autora trabajó. Desde Saturnino del Fresno, con quien empezó sus estudios musicales, pasando por su etapa en Madrid, hasta llegar a los compositores que la instruyeron en México: Manuel M. Ponce –a quien corresponde su orientación hacia la música para voz y piano–; Carlos Chávez –con el que se introdujo en la música sinfónica, siendo el responsable, además de gran parte de sus estrenos–; Darius Milhaud –con quien desarrolló una armonía más disonante, cercana a la politonalidad–; y Rodolfo Halffter –que le familiarizó con la escritura dodecafónica–.

También nos hemos detenido en la labor de recuperación de su figura y su música a partir de su muerte, acaecida en 1982. La información recogida revela la progresiva importancia que está tomando desde 2005, lo que nos lleva a imaginar un futuro prometedor para su catálogo musical.

Una de nuestras aportaciones más relevantes tiene que ver con la elaboración del catálogo definitivo de Prieto, que incluye ciertas obras olvidadas, obras perdidas y partituras que aparecían con datos erróneos en trabajos anteriores. Gracias a nuestras indagaciones hemos encontrado el manuscrito de su *Sinfonía Cantábile*, obra que, como hemos mencionado, había sido interpretada en Oviedo en 1982 tras la muerte de su autora. La fuente no estaba localizada, lo que provocó que el maestro Temes no incluyera esta obra en su grabación de la integral sinfónica de la compositora, llegando a dudar, incluso, de su existencia.

Un elemento omnipresente en la poética de la autora es la añoranza de España y, específicamente, de Asturias, que se convertirá en el motor predominante de su impulso creativo. Esta añoranza es expresada a través de un nacionalismo musical que encuentra en el nacionalismo mexicano su fundamentación estética. Debemos hablar, por tanto, de un nacionalismo *transterrado*, una extensión del nacionalismo mexicano aplicado a la música española que se hacía en el México coetáneo, tal y como expresa, por ejemplo, Rodolfo Halffter con su música de ballet *La madrugada del panadero* (1940). María Teresa consigue en México conciliar la reivindicación de los valores españoles con la adhesión de los americanos, fundidos en su obra, que se presenta ante nosotros como legado artístico de su biografía.

Bibliografía

- ABELLÁN, José Luis y MONCLÚS ESTELLA, Antonio (ed.): *El pensamiento español contemporáneo y la idea de América II: El pensamiento en el exilio*, Barcelona, Anthropos, 1989.
- ABELLÁN, José Luis: *El exilio filosófico en América: Los "transterrados" de 1939*, Madrid, Fondo de Cultura Económica de España, 1998.
- ACKER, Yolanda: "Aproximación Bibliográfica a la música española del periodo de entreguerras (1914-1945)", en SUÁREZ-PAJARES, Javier (ed.), *Música Española entre dos guerras, 1914-1945*, Granada, Archivo Manuel de Falla, Colección Estudios, Serie Música, nº 4, 2002.
- ALCÁZAR, Ricardo de, "Florisel": *Don Adolfo Prieto y Álvarez de las Vallinas o El caballero español (1867-1945)*, México, Casino Español, 1945.
- ALEIXANDRE, Vicente: *Nacimiento último*, Madrid, Ínsula, 1953.
- : *Sombra de paraíso*, Madrid, Castalia, 1977.
- : *Mis poemas mejores*, 3ª edición aumentada, Madrid, Gredos, 1968.
- : *Pasión de la tierra*, Madrid, Cátedra, 1987.
- ÁLVAREZ CAÑIBANO, Antonio; GONZÁLEZ RIBOT, Mª José; GUTIÉRREZ DORADO, Pilar V.; PATIÑO, Marcos (eds.): *Compositoras españolas. La creación musical femenina desde la Edad Media hasta la actualidad*, Madrid, Centro de Documentación de Música y Danza-INAEM, 2008.
- ÁLVAREZ MENESES, Rogelio: *El compositor mexicano Ricardo Castro (1864-1907). Vida y obra*, Colima, Universidad de Colima, 2018.
- ARAGÓN, Manuel Antonio: *Símbolo y simbología en la obra de Federico García Lorca*, Madrid, Fundamentos, 1998.
- AZNAR SOLER, Manuel y MURGA CASTRO, Idoia (eds.). *1939 Exilio Republicano Español*. Catálogo de la exposición homónima, cuyo comisario fue Juan Manuel Bonet, en el octogésimo aniversario del Exilio Republicano. Madrid, Ministerios de Justicia y de Educación y Formación Profesional del Gobierno de España, 2019.
- BAL Y GAY, Jesús (ed.): *Tesoro de la música polifónica en México*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1952.
- : *La dulzura de vivir*, Santiago de Compostela, Revista de Galicia, 1967.
- : y GARCÍA ASCOT, Rosita: *Nuestros trabajos y nuestros días*, Madrid, Fundación Banco Exterior, 1990.
- BARCE, Ramón: "María Teresa Prieto, Vida y Obra", Revista *Ritmo*, Madrid, Año LVII, nº 569, 1986.
- BAROJA, Carmen: *Recuerdo de una mujer de la Generación del 98*, Barcelona, Tusquets, 1998.

- BARRÓN, Jorge: "Música para instrumentos de arco de Manuel M. Ponce", *Heterofonía: revista de investigación musical*, México, nº 118-119, CENIDIM, 1998.
-: *Manuel María Ponce. A Bio-Bibliography*, London, Praeger, 2004.
- BELINGHAUSEN, Karl: "González Morales, Irma", *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Casares, E. (dir.) Madrid, SGAE, 1999.
- BOUSOÑO, Carlos: *Clamores de cielo y tierra*, México, sn. 1943.
-: *La poesía de Vicente Aleixandre*, Madrid, Editorial Gredos, 1968.
-: *Teoría de la expresión poética*, Madrid, Editorial Gredos, 1976.
-: *Poesía. Antología: 1945-1993*, Madrid, Espasa Calpe, 1993.
- BOUTELLEAU, Georges: *Poèmes en miniature, recueil de poésies*, París, Alphonse Lemerre, 1881.
- CAMARERO, Jesús: *Intertextualidad: redes de textos y literaturas transversales en dinámica intercultural*, Barcelona, Anthropos, 2008.
- CAMPOS FONSECA, Susan: "Between Left-led Republic and Falangism? Spanish Women Composers, a Critical Equation", *Diagonal*, Journal of the Center for Iberian and Latin American Music, Proceedings of the Conference *Music and Dictatorship in Franco's Spain, 1936-1975*, University of California, Riverside, February 18, 2011. <https://cilam.ucr.edu/diagonal/issues/2011/index.html>
- CAÑADA, Silverio (Ed.): *Gran Enciclopedia Asturiana*, Gijón, Gran Enciclopedia Asturiana, 1981.
- CAPEL MARTÍNEZ, Rosa María: *El trabajo y la educación de la mujer en España (1900-1930)*, Madrid, Dirección General de Juventud y Promoción Socio-Cultural, 1982.
- CARMONA, Gloria: *Epistolario selecto de Carlos Chávez*, México D.F., Fondo de Cultura Económica, 1989.
-: *Carlos Chávez: Escritos Periodísticos (1916-1939)*, Gloria Carmona, compilación y edición, México, El Colegio Nacional, 1997.
- CARREDANO, Consuelo: *Felipe Villanueva (1862-1893)*, México D.F., CENIDIM, 1992.
-: *Ediciones Mexicanas de Música. Historia y catálogo*, México D. F., CENIDIM, 1994.
-: *Joaquín Gutiérrez Heras. La poética de la libertad*, México D.F., INBA y CENIDIM, 2000.
-: *Índices, 1982 índices de los números 1 al 80 2001*, México D.F., Pauta, 2003.
-: *Adolfo Salazar, Epistolario 1912-1958*, Madrid, Fundación Scherzo, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, INAEM, 2008.
-: "Acordes electivos: la música en México y el exilio español", *La música en México. Panorama del siglo XX*, Aurelio TELLO (coord.), México D.F., Fondo de cultura Económico y CONACULTA, 2010.
-: ELI, Victoria (ed.): *Historia de la música española e hispanoamericana. La música en Hispanoamérica en el siglo XIX*, Volumen 6, Madrid, Fondo de Cultura Económica de España, 2010.
-: "Un sendero sobre esta tierra roja. Miedo, censura, retornos La experiencia vital de tres músicos españoles antes y durante su exilio en México: tres estudios de caso". *Quintana*, nº 14, 2015, pp. 81-104.
- CARRILLO, Julián: *Sonido 13, fundamento científico e histórico*, México D. F., Ed. J. Carrillo, 1948.
- CASARES, Emilio. "La compositora María Teresa Prieto: del postromanticismo al estructuralismo dodecafónico", *Boletín del Real Instituto de Estudios Asturianos*, Oviedo, 1978, pp.
-: (ed.): *La música en la generación del 27, Homenaje a Lorca (1915-1939)*, Granada, Ministerio de cultura, INAEM, 1986.
-: "Prieto, María Teresa", Sadie, Julie Anne y Samuel, Rhian (eds.), *The Norton/Grove Dictionary of Women Composers*, London, W.W. Norton & Company, 1995, pp. 375-376.
-: "Prieto Fernández de la Llana, Carlos" *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Casares, E. (dir.) Vol. 8, Madrid, SGAE, 2001.

- : “La Generación del 27 revisitada”, *Música Española entre dos guerras, 1914-1945*, Suárez-Pajares, J. (ed), Publicaciones del Archivo Manuel de Falla, Colección “Estudios”, Serie “Música”, nº 4, Granada, 2002, pp. 21-37.
- CASARES, Emilio; FERNÁNDEZ DE LA CUESTA, Ismael y LÓPEZ-CALO, José (eds.): *España en la Música de Occidente*, Actas del Congreso Internacional (Salamanca, 1985), Madrid, INAEM, Vol. II, 1987.
- CASAS, Augusto M^a: *Cantigas da noite moza*, Pontevedra, Colección Benito Soto, 1950.
- : *O vento segrel*, Santiago, Xunta de Galicia, Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades, 2003.
- CASONA, Alejandro: *Flor de leyendas*, Madrid, EDAF, 1985.
- CERUTI, Mario. *Propietarios, empresarios y empresas en el norte de México*, México, Siglo XXI, 2000.
- COLLAER, Paul: *Darius Milhaud*, San Francisco, San Francisco Press, 1988.
- COLLET, Henri: *L'essor de la musique espagnole au XX siècle*, París, Ed. Max Eschig, 1929.
- COOK, Nicholas: *A guide to musical Analysis*, Oxford, Oxford University Press, 1987.
- CORDERO OLIVERO, Inmaculada: *Los “transterrados” y España. Un exilio sin fin*, Huelva, Universidad de Huelva, 1997.
- CRIVILLÉ I BARGALLÓ, Josep: *Historia de la música española, 7. El folklore musical*, Madrid, Alianza Editorial, 1997.
- CUNQUEIRO, Álvaro: *Antología Poética. Gran antología de la literatura universal del siglo XX*, Barcelona, Plaza & Janés, 1989.
- : *Poesía 1933-1981: Dona do corpo delgado. Herba aquí e acolá. Outros poemas*, Vigo, Galaxia, 2012.
- CHABÁS, Juan: *Literatura española contemporánea 1898-1950*, Madrid, Verbum, 2001.
- CHÁVEZ, Carlos: *Escritos periodísticos (1916-1939)*, México D. F., Colegio Nacional de México, 1997.
- CHOUVEL, Jean-Marc: *Analyse musicale*, Paris, L'Harmattan, 2006.
- DE LA CRUZ, Sor Juana Inés: *Obras Selectas*, Barcelona, Noguer, 1976.
- : *Lírica*, Barcelona, Grupo Zeta, 1988.
- DE PERSIA, Jorge: “Músicos y música en el exilio republicano español”. *1939 Exilio Republicano Español*. Catálogo de la exposición homónima, cuyo comisario fue Juan Manuel Bonet, en el octogésimo aniversario del Exilio Republicano. Aznar Soler, Manuel y Murga Castro, Idoia (eds.). Madrid, Ministerios de Justicia y de Educación y Formación Profesional del Gobierno de España, 2019.
- DIEGO, Gerardo; RODRIGO, Joaquín y SOPEÑA, Federico: *Diez años de música en España. Musicología, Intérpretes, Compositores*, Madrid, Espasa-Calpe, 1949.
- DIEZ DE URDANIVIA, Fernando: *La música con faldas, compositoras de todos los tiempos*, México D.F., Biblioteca Música Mínima, 2010.
- DÍEZ-CANEDO F., Aurora: “Alfonso Reyes y A. A. M. Stols, amistad en torno a los libros”. *Revista de la Universidad de México*, Nueva época, nº 101.
- ESTRADA, Julio (ed.): *La música de México, I. Historia, 5. Periodo Contemporáneo (1958 a 1980)*, México D.F., UNAM, 1984.
- FAUSER, Annegret: *Sounds of War: Music in the United States during World War II*. Oxford University Press, 2013.
- FERNÁNDEZ DE LA LLANA GRANDA, Juan: *Tomás García Sampedro e Ignacio Suárez Llanos, Pintores asturianos*, vol. IX, Oviedo, Banco Herrero, 1979.
- FERNÁNDEZ DEL RIEGO, Francisco: *Antología de poesía galega. Do posmodernismo a os novos*, Vigo, Editorial Galáxia, 1980.

- FERNÁNDEZ DÍAZ, Natalia: "Crónicas desde el olvido: María Teresa Prieto, esa puerta enorme que no osamos abrir", *Revista Atlántica*, XXII, marzo 2009, pp. 69-70.
- FERNÁNDEZ-CID, Antonio: *Panorama de la música en España*, Madrid, Ed. Dossat, 1949.
- : *La música española en el siglo XX*, Madrid, Fundación Juan March, 1973.
- : *Lieder y Canciones de España. Pequeña historia contemporánea de la música nacional, 1900-1963*, Madrid, Editora Nacional, 1963.
- FERNÁNDEZ VICEDO, Francisco José: "La música española en los años cincuenta: el Premio de Composición 'Samuel Ros' como reflejo de las políticas del régimen franquista y la transición hacia las nuevas estéticas compositivas". *Music and Propaganda in the Short Twentieth Century*, Sala, M. (ed.). Brepolis Publishing NV, 2014, pp. 165-187.
- FILLER, Susan M., *Alma Mahler and her contemporaries*. Routledges Music Bibliographies, Nueva York, Routledge, 2018.
- FICHER, Miguel; FURMAN SCHLEIFER, Martha; y FURMAN, John M. (eds.), *Latin American Classical Composers. A Biographical Dictionary*. Second Edition. The Scarecrow Press, Inc., Lanham, Maryland and Oxford, 2002.
- FRANCO, Enrique: "Generaciones Musicales Españolas", en CASARES, Emilio (ed.), *La música en la Generación del 27. Homenaje a Lorca*, INAEM, 1987.
- FRANCO CARRILERO, M^a Francisca. *La expresión poética de Carlos Bousoño*. Univ. de Murcia, 1992.
- GALLEGO, Antonio: "De los álamos vengo, madre. Corona lírica para Joaquín Rodrigo", *Centenario de Joaquín Rodrigo. El hombre, el músico, el maestro*, Madrid, Comisión Nacional organizadora del Centenario del compositor Joaquín Rodrigo Vidre, 2001.
- GAOS, José: *Las ideas y las letras (antología)*, México D.F., UNAM, 1995.
- GARCÍA BONILLA, Roberto: *Visiones Sonoras: entrevistas con compositores, solistas y directores*, México D.F., Siglo XXI, Conaculta, 2001.
- GARCÍA DE LA CONCHA, Víctor (ed.): *Poetas del 27, la generación y su entorno. Antología comentada*, Madrid, Espasa Calpe, 2007.
- GARCÍA DE LA PARRA, Benito: *Versión Coral de Sesenta Cantigas de Santa María del Rey Alfonso el Sabio*, Madrid, Sociedad didáctica-musical, 1963.
- GARCÍA GODOY, M^a del Carmen: *Compositoras españolas: Repertorio musical para flauta travesera desde 1915 hasta la actualidad*. Tesis doctoral. Universidad de Jaén. Directores: M^a del Coral Morales Villar y Reynaldo Fernández Manzano, febrero de 2017.
- GARCÍA LORCA, Federico: *Poesías*, Madrid, Alhambra, 1944.
- : *Canciones y Primeras canciones*, Edición crítica de Piero Menarini, Espasa-Calpe, Madrid, 1986.
- : *Poemas del cante Jondo*, Edición crítica de Christian de Paepe, Madrid, Espasa Calpe, 1986.
- : *Poesía inédita de juventud*, Madrid, Cátedra, 1994
- : *Obras completas I, Poesía*, Edición de Miguel García-Posada, Barcelona, Galaxia Gutenberg, Círculo de Lectores, 1996.
- : *Sólo un caballo azul y una madrugada*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2004.
- GÓMEZ RODRÍGUEZ, José Antonio: *Cambio de Tercio. Música española para cuarteto de cuerda*, Oviedo, Obra Social y Cultura de Caja de Asturias, 1995.
- : *Canciones de dentro. Música asturiana para voz y piano*, Oviedo, Caja de Asturias, Fundación Príncipe de Asturias, Consejería de cultura del Principado de Asturias, 1996.
- GÓMEZ-TABANERA, José Manuel: *Literatura española y Folklore como arte*, Barcelona, Actas de IV Coloquio de la Sociedad de Literatura española del Siglo XIX, 2005.

- GONZÁLEZ GARCÉS, Miguel: *Poesía gallega de posguerra: (1939-1975) Antología bilingüe. Con un estudio de Benito Varela Jácome*, A Coruña, Eds. del Castro, 1976.
- GONZÁLEZ LAPUENTE, Alberto: *Historia de la música española hispanoamericana. 7 Historia de la música española del siglo XX*, Madrid, Fondo de Cultura Económica de España, 2012.
- GONZÁLEZ LÓPEZ, Cecilia: "La mujer en la música", *Caminos hacia la equidad*, Toluca (Estado de México), Federación de Asociaciones Autónomas de Personal Académico de la Universidad Autónoma del Estado de México, año 2, nº 3, septiembre 2007.
- GONZÁLEZ-ALLENDE, Iker: *Pilar de Zubiaurre. Evocación. Artículo y diario (1909-1958)*, Donostia, Saturraran, 2009.
- GONZÁLEZ-CASTELAO, Juan: *Ataúlfo Argenta. Claves de un mito de la dirección de orquesta*, Madrid, ICCMU, 2008.
- GRABOCZ, Márta (coord.): "La narratologie générales et les trois modes d'existence de la narrativité en musique", *Sens et signification en musique*, París, Ed. Hermann Musique, 2007.
- GRAVES CANFIELD, Arthur: *French Lyrics*, BiblioBazaar, LLC, 2009.
- GUERRA GARCÍA, Víctor: *La masonería ovetense en el siglo XIX: una sociabilidad en acción*. Cuadernos de Historia, 7. Facultad de G^a e H^a, Universidad de Oviedo, 2003.
- HENARES CUÉLLAR, Ignacio (ed.): *Dos décadas de cultura artística en el Franquismo (1936-1956): actas del congreso*, Granada, Universidad de Granada, 2001.
- HOOVER, Maya (ed.): *A Guide to the Latin American Art Song Repertoire: An Annotated Catalog of Twentieth-Century Art Songs for Voice and Piano*, Bloomington, Indiana (USA), Indiana University Press, 2010.
- IGLESIAS, Antonio: *Rodolfo Halffter. Tema, Nueve décadas y final*, Fundación Banco Exterior, Madrid, 1992.
- : "García de la Parra Téllez, Benito", *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, E. Casares (dir. y ed.), Vol. 5, Madrid, SGAE, 1999.
- JIMÉNEZ, Juan Ramón: *Pastorales*, Madrid, Taurus, 1982.
- : *Antología Poética*, Madrid, Cátedra, 1983.
- : *Antología Comentada*, Madrid, de la Torre, 1986.
- : *Selección de poemas*, Madrid, Castalia, 1987.
- KIRKPATRICK, Susan: *Mujeres, Modernismo y Vanguardia en España (1898-1931)*, Madrid, Cátedra, 2003.
- KOLB, Roberto y WOLFFER, José (Ed.): *Silvestre Revueltas. Sonidos en rebelión*, México D.F., UNAM, 2007.
- KRAUZE, Enrique: *Biografía del poder: caudillos de la Revolución Mexicana*, México D. F., Fondo de Cultura Económica, 1986.
- LERDO DE TEJADA, Fernando L.: "Sociedades de Conciertos de Música", *Revista Ritmo*, Madrid, nº 300, 1959.
- LYNN, Jennifer Kaye: *María Teresa Prieto: a Biography and a Discussion of 'Seis melodías'*. Master Thesis, Mills College, Oakland, California, 1997.
- LÓPEZ-CALO, José: *Nemesio Otaño, S. J. Medio siglo de música religiosa en España*, Madrid, ICCMU, 2010.
- LÓPEZ-CANO, Rubén: *Música y retórica en el Barroco*, Barcelona, Amalgama, 2012.
- MACHADO TORRES, Marisa (comp.): *Música y mujeres, Género y poder. Cuaderno inacabado 29*, Madrid, Horas y horas, 1995.
- MACHADO, Antonio: *Campos de Castilla*, Madrid, Renacimiento, 1917.
- : *Antología completa*, dos volúmenes (I. Poesía y II. Prosa), Edición de Francisco Caudet, Ediciones de la Torre, Madrid, 1999.

- MADARIAGA, Salvador de: *Memorias (1921-1936). Amanecer sin mediodía*, Madrid, Espasa Calpe 1974.
- MAHER, Erin K.: *Darius Milhaud in the United States. 1940-1971: Transatlantic constructions of musical identity*. A dissertation submitted to the faculty at the University of North Carolina for the degree of Doctor of Philosophy in the Department of Music in the College of Arts and Science, Chappell Hill, 2016.
- MALMSTRÖM, Dan: *Introducción a la música mexicana del siglo XX*, México, D.F., Fondo de Cultura Económica, 1998.
- MANGINI, Shirley: *Las modernas de Madrid. Las grandes intelectuales españolas de la vanguardia*, Barcelona, Ediciones Península, 2001.
- : “El Lyceum Club de Madrid, un refugio feminista en una capital hostil”, *Asparkia*, 17, 2006.
- MARCO, Tomás: *Historia de la música española. Siglo XX*, Vol. 6, Madrid, Alianza, 1983.
- : *Pensamiento musical y siglo XX*, Madrid, Fundación Autor, 2002.
- : *Historia cultural de la música*, Madrid, Ediciones y Publicaciones Autor, 2008.
- MARÍAS, Julián: *La mujer en el siglo XX*, Madrid, Alianza Editorial, 1982.
- MARICHAL, Carlos: “De la banca privada a la gran banca. Antonio Basagoiti en México y España 1880-1911”, *Historia Mexicana*, Vol. 48, nº 4, abril-junio de 1999, pp. 767-793.
- MARTÍNEZ DÍAZ, Sheila: *Facundo de la Viña y Manteola (1876-1952) y el regionalismo musical castellano: imágenes de una tierra, sonidos de una identidad*, Oviedo, Tesis doctoral inédita, Universidad de Oviedo, 2017.
- MARTÍNEZ DEL FRESNO, Beatriz: “Fresno Arroyo, Saturnino del”, *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Casares, E. (ed. y dir.), Vol. 5, Madrid, SGAE, 1999.
- MARTÍNEZ GARCÍA, Gabriel: *50 años de cancioneros asturianos armonizados (1885-1935)*, Oviedo, Instituto de Estudios Asturianos, 1989.
- MARTÍNEZ GUTIÉRREZ, Josebe: *Las intelectuales de la segunda República al exilio. Alcalá de Henares*, Ayuntamiento de Alcalá de Henares, Centro Asesor de la Mujer, 2002.
- MARTÍNEZ-LOMBÓ TESTA, Julia: *Evaristo Fernández Blanco (1902-1993): música y silencio de un compositor en la vanguardia musical española del siglo XX*, Oviedo, Hispanic Music Series ERASMUSH, 2019.
- MARTÍNEZ TORNER, Eduardo: *Cancionero musical de la lírica popular asturiana*, Oviedo, Instituto de estudios asturianos, 1986.
- MAYER-SERRA, Otto: *Música y Músicos de Latinoamérica*, México D.F., Editorial Atlante, Volumen 5, 1947.
- MEIEROVICH, Clara: *Mujeres en la creación musical de México*, México D.F., CONACULTA, 2001.
- MELO, Juan Vicente y Paredes, Alberto: *Notas sin música*, México D.F., Fondo de Cultura Económica, 1990.
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón: *Romancero Hispánico*, Madrid, Espasa-Calpe, 1968, Tomo I.
- : *Estudios sobre el romancero*, Madrid, Espasa-Calpe, Tomo XI, 1973.
- : *Romancero tradicional. Romancero rústico*, Madrid, Gredos, 1978.
- : *Romancero Asturiano (1881-1910)*, Madrid, Gredos, 1986.
- MILHAUD, Darius: *Notes without Music: An autobiography*, Knopf, 1953.
- MIRANDA, Ricardo: “Ponce Cuéllar, Manuel María”, En Casares, Emilio (ed.): *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Vol. 8, Madrid, SGAE, 2001.
- : *Ecos, alientos y sonidos: ensayos sobre música mexicana*, México D.F., Fondo de Cultura Económica, Universidad de Veracruz, 2001.
- MOLINA, Cesar Antonio: *En honor de Hermes*, Huerga y Fierro, Madrid, 2005.
- MONCLÚS ESTELLA, Antonio: “José Gaos y el significado de «Transterrado»”, en: ABELLÁN, José Luis y MONCLÚS ESTELLA, Antonio (eds.) *El pensamiento español contemporáneo y la idea de América II: El pensamiento en el exilio*, Barcelona, Anthropos, 1989.

- MONTEMAYOR, Cecilia: *El lied mexicano. Catálogo de música para voz y piano*, Monterrey, Universidad Autónoma de Nuevo León, 2009.
- MORENO RIVAS, Yolanda: *Rostrros del nacionalismo en la música mexicana*, México D.F., Fondo de Cultura Económica, 1989.
- MORGAN, Robert P.: *La música del siglo XX*, Patricia Sojo (traducción), Madrid, Akal, 1999.
- NAGORE, María; SÁNCHEZ DE ANDRÉS, Leticia y TORRES, Elena (eds.): *Música y cultura en la Edad de la Plata 1915-1939*, Madrid, ICCMU, 2009.
- NATTIEZ, Jean-Jacques: *Music and discourse: Towards a Semiology of Music*, New Jersey, Princeton University Press, 1990.
- NEULS-BATES, Carol (Ed.): *Women in Music. An Anthology of Source Readings from the Middle Ages to the Present*, New York, Harper & Row, 1982.
- NEWMAN, Ann Marie: "Making music at Mills College: summer sessions, 1929-1957" (2003). Master's Theses. 2490. DOI: <https://doi.org/10.31979/etd.gg44-av5k> https://scholarworks.sjsu.edu/etd_theses/2490
- NICHOLS, Roger: *Conversations with Madeleine Milhaud*, Faber & Faber, 1996.
- NOVO, Salvador: *La vida en México en el periodo presidencial de Manuel Ávila Camacho*, México D.F., CONACULTA, 1994.
- NÚÑEZ SEIXAS, Xosé Manoel y CAGIAO VILA, Pilar: *O exilio galego de 1936: Política, Sociedades, Itinerarios*, Sada- A Coruña, Edición do Castro, 2006.
- OLMEDA GÓMEZ, Carlos: *Cuadernos bibliográficos. La mujer en la biografía española, 1984-1988*, Madrid, Ministerio de Asuntos Sociales Instituto de la Mujer, 1989.
- ORTA VELÁZQUEZ, Guillermo: *Breve historia de la música en México*, México, Joaquín Porrúa, 1970.
- PAHISSA, Jaime y TORRELLAS, Antonio (Eds.): *Diccionario de la Música Ilustrado*, Barcelona, Central Catalana de Publicaciones, 1929.
- PALACIOS, María: "Música y género en la España de principios del siglo XX (desde 1900 hasta la posguerra y el exilio)", en CURESES, Marta (ed.): *Compositoras españolas. La creación musical femenina desde la Edad Media hasta la actualidad*. Madrid, Centro de Documentación de Música y Danza – INAEM, 2008.
- : *La renovación musical en Madrid durante la dictadura de Primo de Rivera: El grupo de los ocho (1923-1931)*, Madrid, SEdeM, 2008.
- PAREYÓN, Gabriel: *Diccionario Enciclopédico de Música en México*, Zapopan, Jalisco, México, Universidad Panamericana, 2007.
- PARKER, Robert L.: *Trece panoramas en torno a Carlos Chávez*, Dirección General de Publicaciones del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México D. F., 2009.
- PEIRA, Pedro (ed.): *Homenaje a Alonso Zamora Vicente. Literatura española de los siglos XIX y XX*, Madrid, Castalia, 1994.
- PENDLE, Karin (ed.): *Women & music: a history*, Bloomington, Indiana (USA), Indiana University Press, 1991.
- PERÓN PÉREZ, Tania. "María Teresa Prieto y Carlos Chávez: paradigma de la fructífera relación de México y España a mediados del siglo XX": *Cuadernos de Música Iberoamericana*, Madrid, ICCMU, Volumen 23, 2012.
- : "La compositora olvidada": *Pauta, cuadernos de teoría y crítica musical*, México D. F., Instituto Nacional de Bellas Artes y CONACULTA, No. 121, Vol. 121, Enero-Marzo 2012.

- : *La compositora Asturiana María Teresa Prieto (1896-1982)*, Oviedo, trabajo de Investigación de Doctorado para la obtención del Diploma de Estudios Avanzados (DEA), Universidad de Oviedo, 2010.
- : *La compositora María Teresa Prieto (1895-1982)*, Oviedo, Tesis doctoral inédita, Universidad de Oviedo, 2013.
- PIÑERO GIL, Carmen Cecilia: *Los estudios de género en la música*, Oviedo, Cuaderno de Historia nº 2, Facultad de Geografía e Historia, Universidad de Oviedo, 2001.
- PIQUER SANCLEMENTE, Ruth: “Retornos al XVIII y clavecinismo en las primeras décadas del siglo XX: de Scarlatti a Falla”, *Cuadernos de Música Iberoamericana*, 2014, vol. 27, pp. 157-193.
- : *El concepto estético de clasicismo moderno en la música española (1915-1939)*. Tesis doctoral, Departamento de Musicología, U. Complutense de Madrid, 2011.
- PRIETO FERNÁNDEZ DE LA LLANA, Carlos: “La moderna escuela musical española”, *Conferencias del Grupo Ariel*, México D.F., Departamento de Extensión Universitaria de México, 1927.
- PRIETO FERNÁNDEZ DEL VISO, José Manuel: *Asturianas en América. Emigración y exilio*. Catálogo de la exposición homónima, Oviedo, Instituto Asturiano de la Mujer, 2006.
- PRIETO JACQUÉ, Carlos: *Cinco mil años de palabras*, México, D.F., Fondo de Cultura Económica, 2005.
- : *De la URSS a Rusia: tres décadas de experiencias y observaciones de un testigo*, México, Fondo de Cultura Económica, 1993.
- : *Las aventuras de un violonchelo: historias y memorias*, México, D.F., Fondo de Cultura Económica: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1998.
- : *The adventures of a cello*, Austin (Texas), University of Texas Press, 2007.
- : *Por la milenaria China. Historias, vivencias y comentarios*, México, D.F., Fondo de Cultura Económica, 2009.
- : *Mis recorridos musicales alrededor del mundo: La música en México y notas autobiográficas*. México, Fondo de Cultura Económica, 2017.
- PULIDO, Esperanza: *La mujer mexicana en la música (hasta la tercera década del siglo XX)*, México, Ed. de la Revista Bellas Artes, Vol. 7, 1958, pp. 124-125.
- : “Mexican Women in Music”. *Latin American Music Review*, vol. 4, nº 1. (Spring-Summer 1983), pp. 120.131.
- RAMOS LÓPEZ, Pilar: *Feminismo y música. Introducción crítica*, Madrid, Narcea, 2003.
- REY GARCÍA, Emilio: *Bibliografía de Folklore Musical Español*, Madrid, Sociedad Española de Musicología, 1994.
- RIPOLL, José Ramón: “Presencia de Bach en la música española del siglo XX”, *Rinconete*, Madrid, Instituto Cervantes, 4 de enero de 2010.
- : “María Teresa Prieto en España y México”, *Rinconete*, 3 de diciembre de 2018.
- RIVAS MORENO, Yolanda: *La composición en México en el siglo XX*, México, Consejo Nacional para la cultura y las Artes, 1994.
- RODRÍGUEZ ACERO, Mirta Gloria: *La gestión artístico-cultural y la mujer en España*, Málaga, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Málaga, 2008.
- RODRÍGUEZ LAVANDERA, Maya: *Alma Asturiana, Selección de cantos y aires, danzas, payariegues y bailes asturianos antiguos y modernos más típicos de la rica Asturias*, Gijón, Casa David, Nº 40, 1911.
- ROSENZWEIG, Gabriel (ed.): *Pasión por los libros. Reyes y Stols, correspondencia 1932-1959*. México, El Colegio Nacional, 2011.
- RUIZ MANTILLA, Jesús: “La música también se fue al exilio”, *El País*, 9 de septiembre de 2017.
- RUVALCABA, Eusebio: *Higinio Ruvalcaba, violinista. Una aproximación*, México D.F., CONACULTA, 2003.

- SAAVEDRA, Leonora y PARKER, Robert L.: "Chávez Ramírez, Carlos Antonio de Papua", en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, CASARES, E. (ed.), Vol. 3, Madrid, SGAE, 1999.
- SADIE, Julie Anne y SAMUEL, Rhian (ed.): *The Norton/Grove dictionary of Women composer*, Nueva York-Londres, W.W. Norton y Cía., 1994.
- SADIE, Stanley (ed.): *The New Grove Dictionary of Music & Musicians*, London, Macmillan Publishers library, 1980.
- SALAZAR, Adolfo: *La música contemporánea en España*, Madrid, Ed. La Nave, 1930.
-: *La música de España. La música en la Cultura Española*, México D.F. y Buenos Aires, Espasa-Calpe argentina, S.A., 1953.
- SALINAS, Pedro: *Literatura española del siglo XX*, Madrid, Alianza Editorial, 1985.
- SALMERÓN, Fernando: *El pensamiento de José Gaos. La filosofía política de los transterrados*, Madrid, Sistema: Revista de ciencias sociales, nº 120, 1994.
- SÁNCHEZ, Víctor: "Juan José Mantecón. Crítico y compositor de la Generación del 27", *Cuadernos de Música Iberoamericana*, Madrid, ICCMU, vol. 4, 1997.
- SOPEÑA, Federico: *Historia de la Música española contemporánea*, Madrid, Rialp, 1957.
-: *Historia Crítica del Conservatorio de Música de Madrid*, Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia, Dirección General de Bellas Artes, 1967.
- STEIN, D. y SPIELMAN, R: *Poetry into Song: performing and analysis of Lieder*, Oxford, Oxford University Press, 1995.
- SUAREZ, Constantino: *Escritores y artistas asturianos*, Madrid, Imp. Sáez Hermanos, 1936.
- SUÁREZ-PAJARES, Javier (ed.): *Música Española entre dos guerras, 1914-1945*, Madrid, Publicaciones del Archivo Manuel de Falla, Granada, Colección Estudios, Serie Música, nº 4, 2002.
- SUBIRÁ, José: *Historia de la Música Española e Hispanoamericana*, Barcelona, Ed. Labor, 1953.
- TAPIA COLMAN, Simón: *Música y música en México*, México D.F., Panorama Editorial, 1992.
- TELLO, Aurelio (coord.): *La música en México. Panorama del siglo XX*, México, Fondo de Cultura Económica, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2010.
- THORLEY, Charles: *Fleurs-de-Lys: A Book of French Poetry Freely Translated Into English Verse*, BiblioLife, 2009.
- TEMES, José Luis: "La Generación Rota: algunos otros autores", *Scherzo, revista de música*. Año XXVI, nº 261, marzo de 2011, Dossier "La Generación Rota", pp. 116-120.
- TINNELL, Roger: *Catálogo anotado de la música española contemporánea basada en la literatura española: (textos literarios en castellano, catalán, gallego, vasco)*, Granada, Comares, 2001.
- TOMSICH, Maria Giovanna: *La poesía de Carlos Bousoño*. Thesis of Master of Arts. The University of British Columbia, Abril de 1964.
- URÍA LÍBANO, Fidela: "Asturias y la música de cámara", *Notas al programa del ciclo Cambio de Tercio. Música española para cuarteto de cuerda*, Programa nº 10, Oviedo, Obra Social y Cultura de Caja de Asturias, 1995.
-: *Música asturiana entre 1860 y 1934. Vida, obra y catálogo de Víctor Sáenz, Anselmo González del Valle y Baldomero Fernández*, Oviedo, Consejería de Cultura, 1997.
- VALERA RUIZ, Leticia: *Emiliana de Zubeldía. Una vida para la música*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 2012.
- VAN MALDEREN, Anne: "Elizabeth Sprague Coolidge (1864-1953). L'histoire d'une fortune personnelle au service de la musique de chambre". *Revue belge de Musicologie / Belgisch Tijdschrift voor Muziekwetenschap*, Vol. 58 (2004), pp. 233-250.

- VELAZCO, Jorge: *La música por dentro*, México D.F., UNAM, 1988.
–: “México. III. La música desde el siglo XIX hasta la primera mitad del siglo XX”, En Casares, Emilio (ed.): *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Vol. 7. Madrid, SGAE, 2000.
- VIERGE, Marcos Andrés: *Fernando Remacha. El compositor y su obra*, Madrid, ICCMU, 1998.
- VILLANUEVA ABELAIRAS, Carlos (ed.): *Jesús Bal y Gay, Tientos y silencios 1905-1993*, Madrid, Publicaciones de la Residencia de estudiantes, Universidad de Santiago de Compostela y SECC, 2005.
- VILLAR-TABOADA, Carlos y VEGA RODRÍGUEZ, Margarita (coord.): *Música, lenguaje y significado*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2001.
- VIRIBAY, Aurelio: *La canción de concierto en el grupo de los ocho de Madrid*. Madrid, Doble J, 2014.
- VV.AA. 1939, *el Exilio Republicano español*. Catálogo de la exposición que conmemora los ochenta años del exilio español republicano. Aznar Soler, Manuel y Murga Castro, Idoia (eds.). Madrid, Ministerio de Justicia y Ministerio de Educación, 2019.
- VV. AA.: *Gran Enciclopedia Asturiana*, Tomo VII, Gijón, GEA, 1970.
- VV. AA.: *El Quijote en Asturias: la escuela indiana de Sama de Grado*, Grado, Asociación Cultural El Castañar, 2005.
- VV. AA.: *Diccionario de escritores mexicanos*, Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM, México D. F., Tomo VII, 2004.
- VV. AA.: *Heterofonía, Manuel Ponce a 50 años de su muerte*, México D.F., CENIDIM, nº 118-119, enero –diciembre de 1998.
- VV. AA.: *Mujer y sociedad en España, 1700-1975*, Madrid, Dirección General de Juventud y Promoción Socio-Cultural, 1982.
- WALKER, Robert Matthew: “Milhaud and America. In the Month of Milhaud’s Centenary of Birth, His Fruitful Years of Wartime Exile in America Are Recalled”. *The Musical Times*, Vol. 133, No. 1795 (Sep., 1992), pp. 443-444.
- ZAIÏTEFF, Servei I.: “Alfonso Reyes en París, a través de su correspondencia con Genaro Estrada”. *NRFH*, XXXVII (1989), nº 2, pp. 675-688.

Partituras editadas de María Teresa Prieto

- Música sinfónica, María Teresa Prieto (1896-1982)*. José Luis Temes (ed.), *Cuaderno de música del Arquivo de música de Asturias*, Oviedo, Consejería de Cultura del Principado de Asturias, 2007. Contiene:
- *Impresión sinfónica*
- *Cuadros de la Naturaleza*
- *Tema variado y fuga en estilo dodecafónico*
- *Sonata modal*
- “Escena de Niños”, pieza para piano solo. *Música, Álbum-Revista Musical*, Madrid, Año I, nº 19, 1-X-1917.
- Seis melodías*, Nueva York, G. Schirmer, 1942.
- Odas celestes*, México D.F., Ediciones Mexicanas de Música, 1952.
- Canciones modales*, México D.F., Eds. Mexicanas de Música, 1963.
- Ave María*, México D.F., Eds. Mexicanas de Música, 1966.
- Cuatro canciones*, México D.F., Eds. Mexicanas de Música, 1971.
- 24 Variaciones para piano*, México D.F., Eds. Mexicanas de Música, 1964.
- Adagio y fuga, para chelo y piano*, México D.F., Eds. Mexicanas de Música, 1953.

Índice onomástico

- Aboli, Penélope: 273, 290.
Acevedo Jiménez, Isolda: 17, 41.
Agea, Francisco: 103, 106, 110-111, 132, 202.
Agüadé Nieto, Manuel: 92.
Agudelo Murguía, Graciela: 31.
Aguilar, Josefina: 174.
Albéniz y Pascual, Isaac: 25, 181.
 Suite Iberia: 181, 267.
Alcalá, Juan de: 144.
Alcaraz, Antonio: 30.
Alcázar, Ricardo de: 27, 61, 78, 273.
Aleixandre, Vicente: 129, 131, 135, 137, 141-142, 160,
 171, 221, 252, 262, 267, 293, 295-297.
Alfaro Siqueiros, David: 68.
Alonso Bernaola, Carmelo: 208, 210.
Alonso Valdés, Emilio: 56, 57.
Álvarez, Lucía: 31.
Álvarez Blanco, Celia: 160, 174, 248, 293.
Álvarez Meneses, Rogelio: 17, 270.
Amorós, Pablo: 21, 35, 275, 277, 286, 302.
Ampudia, María del Carmen: 171.
Amo, Manuel del: 273.
Anglés Pamies, Higinio: 157.
Antón y Sáenz, Luis: 210.
Arámbarri y Garate, Jesús: 28, 56, 57.
Araya, Julia: 241.
Argenta Maza, Ataúlfo: 33, 110, 127, 128, 198, 209,
 303.
Argote, Luis de: 103.
Arias Prieto, Santiago: 46, 58, 62.
Armijo, Leticia: 31.
Arriaga, Juan Crisóstomo: 174.
 Sinfonía en Re Mayor: 174.
Arzamendi, Beatriz: 274, 302.
 Cuarteto: 274.
Asensio, Vicente: 243-244, 283.
Auric, Georges: 22.
Ayala Salinas, María Aurora: 160, 296.
Azar Boldo, Lázaro: 17.
Aznar Soler, Manuel: 36, 71.
Azuela González, Mariano: 68.
Bacarisse Chinoria, Salvador: 22, 267, 276, 302.
Bacewicz, Grazyna: 233, 302.
Bach, Johann Sebastian: 35, 51, 76, 108, 155, 215.
 El clave bien temperado: 51.
 El álbum de Anna Magdalena Bach: 76.
 Suite nº2 en Sim BWV 1067: 108.
Baird, Tadeusz: 224.
Bal y Gay, Jesús: 11, 22, 26, 28-29, 45, 67, 69, 70-71,
 73-74, 93, 96, 109, 133, 135.
 Tres piezas para canto y piano: 93.
 Divertimento para flauta, oboe, clarinete y fagot:
 93.
Baqueiro Foster, Gerónimo: 155-156, 169, 197, 205,
 209-210.
Barajas, Manuel: 126.
Barce Benito, Ramón: 28, 32, 267, 268.
Barón de Arnáiz, Mercedes: 158-159.
Barros Presas, Nuria: 17.
Bautista Cachaza, Julián: 22, 267.
Bautista, Miguel: 106-108.
Beethoven, Ludwig van: 30, 49, 108, 111, 125, 146,
 198, 205, 209-211, 233, 257.
 Sinfonía nº1 en Do Mayor, op. 21: 108, 198.
 Sinfonía nº4 en Sib Mayor, op. 60: 144.
 Sinfonía nº7 en La Mayor, op. 92: 108.
 Triple concierto, op. 56: 111.
 Concierto en Re Mayor para violín y orquesta, op.
 61: 125, 205.
 Obertura Coriolano, op. 62: 146.
 Cuarteto nº2 en Mi menor, op. 5: 209.
 Trío en Sib Mayor, op. 97: 210-211.
 Septimino en Mib Mayor, op. 20: 210-211.
 Sonata en Mib Mayor "Los adioses", op. 26: 233.

- Sonata en Do menor* "Patética", op. 13: 233.
Sonata en Lab Mayor, op. 26: 233.
- Bartók, Bela: 117.
- Baviera y Borbón, José Eugenio: 208-210.
- Berenguer, María José: 279.
Las carboneras del Nalón: 279.
- Berg, Alban: 24, 222.
Madrid castizo: 54.
- Berio, Luciano: 121.
- Bernstein, Leonard: 12, 71, 73.
- Bizet, George: 274.
Suite nº 1, "L'arlesiéne": 274.
- Blancafort de Rosello, Manuel: 22.
- Blanco, Manuel: 54.
- Blanco, Pedro: 279.
Concierto para piano y orquesta: 279.
- Blanco Amor, Eduardo: 242.
- Bolcom, William: 121.
- Bolivar y Pieltain, Cándido Luis: 46, 304.
- Bonet, Juan Manuel: 36.
- Boulanger, Nadia: 40, 120, 277.
- Boulanger, Lili: 233, 272, 274, 302.
Una Mañana de Primavera: 272.
Tres piezas para piano: 302.
- Bousoño Prieto, Carlos: 72, 129-133, 135-136, 160, 169, 211-212, 239, 252, 262, 265, 267, 271, 273, 296.
- Boutelleau, Georges: 134-135, 141, 291, 295.
- Brahms, Johannes: 132, 205, 257.
Concierto nº 2 en Sib para piano, op. 83: 132.
Sinfonía nº 1 en Do menor, op. 68: 205.
- Brenann, Juan Arturo: 44.
- Bretón Matheu, Abelardo: 56-57.
- Bretón y Hernández, Tomás: 56.
- Briones, Felipe: 54.
Serenata española: 54.
- Brubeck, Dave: 121.
- Buñuel Portolés, Luis: 67.
- Cabal Valero, Mercedes: 221.
- Cabanillas Enríquez, Ramón: 242-243.
- Cage, John: 119.
- Calderón de la Barca, Pedro: 81, 161.
- Callejo, Jerónimo: 208-209, 211-212.
- Camba Andreu, Julio: 242.
- Camino Galicia de la Rosa, Felipe (León Felipe): 67.
- Campo y Zabaleta, Conrado del: 102, 126, 268.
Cuatro estudios en forma de cuarteto sobre canto populares asturianos: 268.
- Campos Fonseca, Susana: 32.
- Camprubí Aimar, Zenobia: 59.
- Cánovas Moreno, Antonio: 279.
- Cañada Acebal, Silverio: 30, 79, 130, 169.
- Carmona González, Gloria: 26, 99, 156.
- Carredano Fernández, Consuelo: 11, 17, 25, 29, 33, 48, 67, 69, 74, 93, 122, 142, 157, 161.
- Cárdenas, Lázaro: 67.
- Carrasco, Ludwig: 22, 219, 278.
- Carrillo Trujillo, Julián: 12, 23, 68.
- Carrillo, Alfonso: 106.
- Carrillo, Antonio: 196.
- Casares Rodicio, Emilio: 13, 24, 28, 32-33, 47-49, 51, 55-56, 69, 75, 92, 98, 102, 122-124, 151-152, 157, 177-179, 181-182, 202, 217, 224, 262, 264, 266-267, 272, 303.
- Casas, Augusto: 27, 242-243, 297.
- Casella, Alfredo: 224.
- Casona, Alejandro: 46, 160, 166, 252, 293, 296.
- Cassadó, Gaspard: 28, 127-129.
- Castañeda, Daniel: 86, 167.
- Castaño, Nuria: 276.
- Castro, Rosalía de: 242.
- Castro Herrera, Ricardo: 35, 270.
Concierto para cello: 35
- Catalán, Teresa: 233, 302.
- Celibidache, Sergiu: 41.
- Cervantes, Hortensia: 173, 250, 252, 297.
- Cicero Cicero, Luis: 171, 296-297.
- Contreras, Estella: 132.
- Coolidge, Elisabeth Sprague: 117-119.
- Copland, Aaron: 111, 202.
Quiet city: 111.
Appalachian spring: 118.
Salon Mexico: 202.
- Cortizo Rodríguez, María Encina: 16-17, 21.
- Couperin, François: 23.
- Corvino, Jesús: 158-159.
- Covarrubias, Sabina: 31.
- Cunqueiro Mora, Álvaro: 27, 242-243, 246, 297.
- Curros Enríquez, Manuel: 242.
- Chaikovski, Piotr Ilich: 179, 200.
Sinfonía nº 4 en Fa Mayor, op. 36: 179.
- Cuarteto en Re Mayor*, op. 11: 200.
- Chardí Córdoba, Agustín: 304.
- Chávez y Ramírez, Carlos: 16, 21, 23, 26-27, 29, 38, 40, 44-45, 67-69, 70-73, 77, 91, 93, 97-99, 101, 103-108, 110-113, 119, 122, 124-125, 132-134, 142, 145, 147, 151-152, 155-156, 160, 169, 202, 221, 236, 281-284, 291, 294, 303-304.

- Preludios para piano*: 93.
Zarabanda para orquesta de cuerda: 125.
- Cherubini, Luigi: 111.
Les deux journées: 111.
- Choni, Dimitro: 279.
 Chopin, Frederic: 98.
 Chorén, Elena M.: 276.
 Clapés, Ignacio: 236, 292.
 Colomer, Juan José: 273.
La complicidad del espectro: 273.
- Cristóbal, Juan: 236.
 Cruz, Sor Juan Inés de la: 44, 47, 160-161, 163-165, 217, 252, 292, 296, 299.
 Cruz, San Juan de la: 47.
 Cruz, Zulema de la: 233, 302.
 Dallapiccola, Luigi: 24.
 Darío, Rubén: 262.
 Debussy, Claude: 103, 132, 228, 237.
Nocturnos: 103
Gymnopedie nº1 (orquestador): 132.
Estudio nº 2 "pour les tierces": 228.
- Delmez, Charles: 48.
 Díaz Alatríste, Gabriela: 21, 44, 274.
 Díaz Mori, Porfirio: 67-68.
 Díez de Urdanivia, Fernando: 29.
 Díez Fernández, Consuelo: 31, 233, 274, 302.
La flecha del tiempo: 274.
- D'Indy, Vicent: 12.
 Domínguez, Oralia: 134, 161-165, 292, 296.
 Dourey, Louis: 22.
 Dúo Vital, Arturo: 28.
 Dvořák, Antonín: 127-128, 197.
Concierto para violoncello en Si menor, op. 104: 127-128.
Sinfonía nº 9 del "Nuevo Mundo", op. 95: 197.
- Echevarría, Armando: 26, 156.
 Echavarría López, Victorino: 28.
 Elías, Manuel de: 148, 286, 196.
 Elías, Alfonso de: 86.
 Enríquez Salazar, Manuel: 224.
Trayectorias: 224.
 Escribano, María: 233, 302.
 Estrada, Juan (*Florestán*): 181.
 Estrada, Julio: 201, 222.
 Evangelista, José María: 243, 244.
 Falla y Matheu, Manuel de: 22, 23, 25, 27, 29, 93, 101, 173, 174.
Concierto para clave y cinco instrumentos: 22, 93.
Sombrero de tres picos: 101.
- Siete canciones españolas*: 174.
 Fanlo, Iagoba: 21, 35, 275-277, 286, 302.
 Fauré, Gabriel: 197.
Balada para piano y orquesta op.19: 197.
 Fernández, Baldomero: 268.
Cuarteto en Re: 268.
 Fernández Blanco, Evaristo: 28, 267, 274.
 Fernández Bordás, Antonio: 56-57.
 Fernández-Cid de Temes, Antonio: 26-27, 43, 58-59, 181-182, 198, 209-210, 212-213, 242-244, 297.
 Fernández de Castro, Luis: 257.
 Fernández Cueto, Mercedes: 47.
 Fernández Díaz, Natalia: 35.
 Fernández de la Llana, María: 47-48, 58.
 Fernández de la Llana Granda, Juan: 46.
 Filgueira Valverde, José: 242.
 Filler, Susan M.: 32.
 Flores, Lauro: 233, 256-258, 298.
Florestán (Estrada, Juan): 182.
Florisel: 61, 78, 81.
 Fonseca Llanedo, José: 63.
 Forns Quadras, José: 56-58.
 Franck, Cesar: 74, 158.
 Franco, Enrique: 28, 48.
 Franco, José María: 129, 210.
 Freitas, Frederico: 243-244.
 Fresno Arroyo, Saturnino del: 12, 27, 38, 47, 49, 51-52, 76, 78, 103, 139, 289, 294-295, 304.
 Fresno y Pérez del Villar, Manuel del: 51.
 Froelich, Herbert: 287.
 Fuentes, Manlio S.: 79, 109, 112, 126, 133, 155, 180.
 Galarraga Azcarrunz, Amalia: 59.
 Galindo Dimas, Blas: 29, 69, 92-93, 169.
 Galindo, Raúl: 273.
 Gamboa, Fernando: 67.
 Gaos y González-Pola, José: 11, 66, 303.
 García, Enrique: 210-211.
 García, Gilberto: 252.
 García Ascot, Rosa: 11, 22, 25, 31, 45, 67, 71, 73, 93.
 García Asensio, Enrique: 177, 181-182, 266.
 García de la Parra, Benito: 27, 56-57, 102-103, 206.
 García Godoy, M^a del Carmen: 31, 32.
 García Leoz, Jesús: 28.
 García Lorca, Federico: 21, 28, 33, 77, 81, 86, 89, 91, 254-257, 259, 262, 267, 276, 294, 298.
 García Mora, Miguel: 93, 169, 224, 296.
 Generación del 98: 23, 262.
 Generación del 27: 11, 22, 28, 30, 33, 35, 36, 48, 92, 135, 160, 217.

- Generación de la República: 22, 24.
Generación de la Edad de Plata: 22, 45, 77.
Gerhard Ottenwaelder, Roberto: 22, 136, 276.
Geminiani, Francesco: 103.
 Concerto grosso en Mi menor, op. 3, nº 3: 103.
Gil, Francisco: 148, 238, 241, 251, 285-286, 288, 293.
Gimeno, Enrique: 171, 296-297.
Goffic, Charles le: 134-135, 142, 291.
Gombau, Gerardo: 28
González Araya, José: 257, 263.
González Bastida, José María: 54.
 Flor de azahar: 54.
González Castelao, Juan: 33, 198.
González Jáuregui, Nicolás: 214.
González Morales, Irma: 132, 134, 160, 291, 296.
González del Valle, Anselmo: 102.
 Veinte melodías asturianas para piano, op. 42: 102.
González-Nuevo Miranda, Rufino: 50-52.
González-Nuevo Urdangaray, Mario: 51.
González López, Cecilia: 31.
González Magdalena, Secundino: 114.
González Suárez, Teófilo: 104, 155-156.
Gorstiza, Celestino: 45, 212, 304.
Graaf, Gisbertus de: 252.
Graham, Martha: 118-119.
Granados Campiña, Enrique: 25, 233, 273.
 Dos interludios de Goyescas: 273.
Granillo, María: 31, 274.
 Breathing Music: 274.
Grieg, Edvard: 98.
Grupo de los ocho: 28.
Grupo de Madrid: 22, 28.
Guerra García, Víctor: 47
Guerra Margain, Amparo: 140, 196.
Gutiérrez Heras, Joaquín: 35.
Gutiérrez, Unai: 273.
Guzmán Franco, Martín Luis: 68.
Haendel, Georg Friedrich: 125.
 Water music Suite: 125.
Halffter Escriche, Rodolfo: 11-12, 16, 23-26, 29, 30, 33, 36, 38, 45, 66-67, 69, 70-71, 73, 93, 126, 132-134, 136, 146-147, 152, 160-161, 164-166, 173, 217, 221-222, 252, 267, 276, 296, 302, 304-305.
Dos sonetos, op. 15: 161.
Sonata para violoncello y piano, op. 26: 302.
La madrugada del panadero: 305.
Halffter Escriche, Ernesto: 25, 30, 198, 267.
 Sinfonietta: 198.
Harrison, Lou: 119.
Hartman, Imre: 30, 45, 145-147, 284, 287, 304.
Haydn, Joseph: 179.
 Sinfonía concertante en Sib Mayor para violín, chelo, oboe y fagot, Hob. I-105: 179.
Hawkins, Eric: 118.
Heifetz, Jascha: 12, 71.
Helguera, Guillermo: 148, 196, 286.
Hernández Moncada, Eduardo: 69, 151.
 Elena: 69.
Henze, Hans Werner: 224.
Herrera de la Fuente, Luis: 17, 27, 41, 134, 197, 201-202, 205, 224, 283-284.
Hidalgo Polanco, Juan de: 81
 Celos aún del aire matan: 81.
Hindemith, Paul: 31, 117, 122, 257.
Homs i Oller, Joaquim: 28, 48.
Honegger, Arthur: 22.
Hoover, Maya: 34.
Huizar García de la Cadena, Candelario: 23.
Ibáñez e Ibáñez, Carmen: 13.
Ibarra, Federico: 269-270.
 Concierto para violochelo y orquesta: 269.
Infanzón, Héctor: 278.
 Concierto para violín y orquesta: 278.
Jacqué, Cécile: 12, 44, 49-50, 58, 71-75, 87, 135, 152, 169, 179, 225, 233, 257, 273, 290, 294.
Jacqué, Lulu: 273.
Jiménez, Guadalupe: 272.
Jiménez Mantecón, Juan Ramón: 43, 59, 77, 87-88, 142, 220, 262, 271, 294.
Jacqué, Maurice: 49-50.
Jacqué, León: 49.
Jiménez Mabarak, Carlos: 86, 92, 222.
Junius: 133, 155, 180, 184, 200, 205, 210, 225.
Katchathurian, Emin: 236, 292.
Kahan, Elisa: 225.
Kahan, Salomon: 180.
Kahlo Calderón, Frida: 71.
Kaspé, Vladimir: 40.
Kent Siano, Victoria: 59.
Kleiber, Erich: 12, 28, 40, 71, 177-180, 194, 283, 304.
Kleiber, Ruth G.: 178-179.
Rimsky-Korsakov, Nikolai: 152.
 Capricho español, op. 54: 152.
Lanchares, Santiago: 279.
 Cantos de Ziryab: 279.
Landowska, Wanda: 23.
Lavista Camacho, Mario: 17, 35, 201, 222, 270.

- Lamote de Grignon, Joan: 22.
 Lee, Josephine: 92.
 León, María Teresa: 276.
 Lerdo de Tejada, Fernando L.: 28, 213.
 Ligeti: György: 224.
 Liszt, Franz: 98, 110, 198.
 Los preludios: 198.
 Lolo, Begoña: 277.
 López-Calo, P. José: 55.
 López Calzada, María Isabel: 21, 272, 274.
 López Cid, Julio: 242.
 López Estelche, Israel: 18, 276.
 Lucero, Carla: 274.
 Obertura al prólogo de Wornos: 274.
 Lutowski, Witold: 224.
 Lyn, Jennifer Kaye: 34.
 Machado Ruiz, Antonio: 15, 142, 262, 298.
 Madariaga, Salvador: 49, 50, 61, 64, 71, 271, 304.
 Madero González, Francisco: 67.
 Maetzky y Whitney, María de: 46, 59.
 Mahler-Werfel, Alma: 32, 272, 274.
 Mairlot Salinas, Manuel: 213.
 Malmström, Dan: 30.
 Malikian, Ara: 273.
 Mantecón, Juan José: 30.
 Marco Aragón, Tomás: 27, 32, 48.
 Marín, Eduardo: 139, 236, 266, 295, 298, 299.
 Marín, Susana: 233, 268, 290, 302.
 Marina González, Cosme: 269.
 Martín, Charlotte: 148, 285-286.
 Martín Gaité, Carmen: 276.
 Martín Pompey, Ángel: 208-209.
 Martínez, Pura María: 267.
 Martínez, Luis Antonio: 160, 195.
 Martínez Chumillas, Manuel: 28.
 Martínez del Fresno, Beatriz: 51.
 Martínez Palacios, Antonio José: 28, 276.
 Martínez Salmares, Francisco: 224-225.
 Martínez Torner, Eduardo: 28, 51, 71, 153.
 Martos de Baeza: 59.
 Mata, Aldo: 273.
 Maya, Fidel: 82, 102.
 Mayer-Serra, Otto: 25, 67.
 Medina Álvarez, Ángel: 17, 181, 210.
 Medina Seguí, Mario: 208, 210, 212.
 Meierovich, Clara: 31.
 Melo, Juan Vicente: 28.
 Mendelssohn, Fanny: 272, 274
 Obertura en Do Mayor: 272.
 Mendelssohn, Felix: 98, 132.
 Sinfonía italiana, op. 90: 132.
 Mendizábal, Bingen: 269.
 Mendoza Gutiérrez, Vicente: 105.
 Merollo, Pedro: 210-211.
 Milanov, Rossen: 22, 219, 276.
 Milhaud, Darius: 12, 16, 22, 27, 34, 38, 40, 45, 71, 117-124, 129, 136, 145, 152, 184, 198, 252-253, 304.
 Sinfonía nº 4: 121.
 Les choéphores, op. 24: 198.
 Milhaud, Madeleine: 120-122.
 Miralles Castillo, María Pilar: 279.
 La mar cuajada: 279.
 Miranda, Ricardo: 105.
 Mojica, Guadalupe: 252.
 Mojica, Ricardo: 251-252.
 Mompou i Dencausse, Federico: 22.
 Moncayo García, José Pablo: 12, 29, 89, 93, 96, 134-135, 151, 292.
 La mulata de Córdoba: 69.
 Huapango: 146.
 Montemayor, Cecilia: 34.
 Monterde, Francisco: 45, 304.
 Montiel, Armando: 86, 92.
 Montsalvatge, Xavier: 48.
 Moreno Buendía, Manuel: 208-209.
 Moreno Gans, José: 28.
 Moreno Manzano, Salvador: 92, 133, 140.
 Canciones en Náhuatl: 92.
 Mori, Arturo: 104, 109, 113, 135, 147, 155-156, 164.
 Mozart, Wolfgang Amadeus: 49, 179, 209, 257.
 Quinteto de cuerda nº 4 en Sol menor, KV 516: 49.
 El rapto del serrallo, KV 284: 179.
 Cuarteto en Sol Mayor, KV 387: 209.
 Muñoz Calero, Vicente: 242.
 Muñoz Molleda, Jesús: 28.
 Muñoz Toca, Ángel: 99, 157-158, 160, 174, 248, 282, 293, 303.
 Murga Castro, Idoia: 36, 71.
 Mussorgski, Modest: 40, 127.
 Cuadros de una exposición: 127.
 Narváez, Luis: 174.
 Canción de vihuela (adaptación de Eduardo Martínez Torner): 174.
 Nebot, Ana: 92, 274, 294.
 Nin Castellanos, Joaquín: 23, 28.
 Noriega, Manuel: 221.
 Noriega Varela, Antonio: 242.
 Novo López, Salvador: 29, 45, 304.

- Ochoa, Salvador: 86, 144, 160, 163, 167, 173, 195, 252, 286, 294-297.
- Olmedo, Guadalupe: 31
- Olmos Canet, Ricardo: 28
- Ordine, Nuccio: 15.
- Orozco Flores, José Clemente: 68, 290.
- Ortega, Cristina: 256, 298.
- Ortiz, María Luz: 279.
- De barcos, espumeros morenos y puertos asturianos*: 279.
- Osta, Emilio: 233, 290.
- Otaño y Eguino, José María Nemesio: 55.
- Oyarzábal Smith, Isabel: 59.
- Ozaita, María Luisa: 233, 302.
- Pablo Costales, Luis de: 224.
- Pablos Cerezo, María de: 12, 31, 279.
- Castilla*: 279.
- Palacios, María: 28, 31.
- Palencia, Joaquín: 252.
- Páramo, José Alfredo: 268.
- Parés, Nuria: 276.
- Parker, Robert: 26, 68, 70, 152.
- Pedrell Sabaté, Felipe: 23, 25, 156.
- Peja evi, Dora: 277
- Pendle, Karin: 29.
- Perea, Ernestina: 79.
- Pérez, Dolores: 243-244, 297.
- Pérez Casas, Bartolomé: 56-57.
- Pérez, Víctor-Pablo: 263.
- Pérez Acosta, Gabriela: 272.
- Persia, Jorge de: 36, 71.
- Philips, Helen: 59.
- Picos Sol, Julio César: 92, 274, 294.
- Pinedal: 38-39, 41, 99, 152, 200, 282-283.
- Piñero Gil, Carmen Cecilia: 31, 33.
- Piquer Sanclemente, Ruth: 23.
- Pirulín: 39-40, 45, 47, 177, 219-221, 259.
- Pittaluga González del Campillo, Gustavo: 11, 22, 67.
- Ponce Cuéllar, Manuel M.: 12, 16, 23, 27-29, 38, 40, 44, 68, 71, 74-75, 77, 84, 95, 98-99, 129, 169, 178, 252, 256-257, 294, 298, 304.
- Concierto para violín y orquesta*: 103.
- Poulenc, Francis: 22, 29, 93.
- Concierto Campestre*: 22.
- Sonata para dos clarinetes*: 93.
- Prada, Ramón: 269.
- Astura*: 269.
- Price, Florence: 32.
- Prieto, Margarita: 48, 54-55, 57-58.
- Prieto Álvarez de las Vallinas, Adolfo: 45-46, 57-58, 61-64, 77, 171.
- Prieto Bances, Ramón: 46.
- Prieto Bances, Luis: 46, 211-212.
- Prieto Delmez, Carlos: 47-48.
- Prieto Fernández de la Llana, Carlos: 11-12, 25-26, 36-37, 45-50, 57, 61-64, 67, 70-75, 103, 122, 130, 152, 154-157, 178-179, 197, 206, 212, 222, 233, 262, 271, 273, 281, 298.
- Prieto Fernández de la Llana, [Sor] María: 40, 44, 46-49, 53-54, 57-58, 89, 212, 294, 297.
- Prieto García-Argüelles, Manuel: 61.
- Prieto García-Argüelles, Pelayo: 61.
- Prieto Jacqué, Carlos: 17, 21, 30, 35, 39, 41, 45, 48-50, 72-75, 84, 135, 145-146, 157, 177, 200, 221, 219, 233, 239, 253, 268-271, 273, 276, 285, 289, 294, 297, 302.
- Prieto Jacqué, Juan Luis: 12, 17, 41, 49-50, 72, 74, 84, 142, 224, 268-269, 270, 273, 284, 294-295.
- Prieto Prieto, Carlos Miguel: 17, 41, 43-44, 50, 239, 297.
- Prieto Prieto, María Isabel: 17, 39, 41, 211-212, 225, 253-254, 290-291.
- Prieto Reina, Juan Luis: 50, 268.
- Prokofiev, Sergei: 100, 146.
- Pedro y el lobo*, op. 67: 146.
- Puig, Carlos: 86, 92-93, 144, 167, 169, 195-196, 294-296.
- Pulido, Esperanza: 31, 164-165, 179-180, 205.
- Raga Sema, Etelevina: 13.
- Rameau, Jean Philippe: 23.
- Rangel, María Luisa: 139, 236, 258, 263, 266, 295, 298-299.
- Rapado Jambina, Elisa: 276.
- Ravel, Maurice: 103, 111, 152, 156, 181, 267.
- Bolero*: 103, 156.
- Daphnis et Chloé*: 111.
- Trois poèmes*: 152.
- Alborada del gracioso*: 181, 267.
- Cuadros de una exposición* (orquestración): 127.
- Reina Hermsillo, Práxedes E.: 45, 258-259, 298.
- Reina de Prieto, Elisa: 254, 298.
- Remacha Villar, Fernando: 22.
- Reyes, Alfonso: 119, 220.
- Reyes, Víctor: 104, 113.
- Revueltas Sánchez, Silvestre: 12, 23, 68-69, 92, 140, 169, 304.
- Redes*: 68.
- Sensemaya*: 68.

- La noche de los mayas*: 68.
Cinco canciones de niños y dos profanas: 92.
Colorines: 152.
 Ripoll, José Ramón: 35.
 Risco y Agüero, Vicente: 242.
 Rivas Cherif, Cipriano: 46, 304.
 Riva, Purita de la: 51.
 Rivera, Diego: 68-69.
 Rivero Loza, Gabriela: 272.
 Roca Joglar, Hugo: 36, 107, 130.
 Rocabrana, José: 94, 95, 173, 281.
 Rodrigo Bellido, María: 12, 276.
 Rodrigo Vidre, Joaquín: 28, 90, 127.
Madrigales amatorios: 90.
Cançoneta: 127.
 Rodríguez, Wenceslao (*Florisel*): 78.
 Rodríguez Albert, Rafael: 28.
 Rodríguez Frausto, José: 148-149, 197, 285.
 Rodríguez Lavandera, Francisco: 82, 102.
 Rodríguez Rodríguez, María Teresa: 31.
 Rolón Alcaraz, José: 23, 40.
 Romero Barbosa, Elena: 13.
 Ros Pardo, Samuel: 209-211.
 Ros Pardo, Vicenta: 209-212.
 Roumanov, Vitali: 22, 219, 278.
 Rubinstein, Arthur: 94.
 Ruiz Mantilla, Jesús: 35.
 Ruiz Zorrilla, Manuel: 47.
 Ruvalcaba, Higinio: 30, 200, 287.
 Sainz de la Maza, Regino: 28, 128-129, 212.
 Sánchez, Víctor: 30, 102.
Fiestas en la aldea, op. 59: 102.
Cuarto potpourri en forma de fantasía descriptiva: 102.
 Sandi Meneses, Luis: 29, 45, 69, 86, 93, 105, 221, 224, 304.
Carlota: 69.
 Salazar Castro, Adolfo: 11, 25, 29, 45, 47, 69, 71, 73, 93, 95, 97, 104, 112-114, 122, 126, 129, 132, 146-147, 157, 304.
 Salvador, Matilde: 243-244.
 Samper i Marquès, Baltasar: 11, 22, 25.
 Sánchez de Andrés, Leticia: 32-33.
 Sánchez Gavito, José: 54.
Tu risa: 54.
 Sanhuesa Fonseca, María: 17.
 Santiago de Meras, María del Carmen: 243-244.
 Santos Cervantes, Ángel: 45.
 Satie, Erik: 117, 123, 132.
Gymnopedie nº 1 (orquestación Debussy): 132.
 Scarlatti, Domenico: 23.
 Scherchen, Hermann: 41.
 Schoenberg, Arnold: 24, 222.
 Schoenthal, Ruth: 86, 194.
 Schumann, Clara: 274.
 Schumann, Robert: 55, 76, 200.
Cuarteto nº 1 en La menor, op. 41: 200.
 Sello Verso: 15, 21, 66, 95, 177, 270, 281-284, 302.
 Sepúlveda, Irma Sabina: 45.
 Shostakovich, Dimitri: 180, 278.
Sexta sinfonía en Si menor, op. 54: 278.
 Sigüenza y Góngora, Carlos: 161.
 Smilovits, Joseph: 287.
 Sobrino Sánchez, Ramón: 16-17, 21, 174.
 Soler y Ramos, Antonio: 23.
 Sopena Ibáñez, Federico: 26, 56, 67.
 Sorozábal Mariezcurrena, Pablo: 28.
 Stols, Alexandre Alphonse Marius: 220-221.
 Stravinsky, Igor: 12, 22, 24, 32, 34, 45, 68, 71-72, 74, 114, 117, 120, 130, 152, 157, 228, 304.
El beso del hada: 152.
The rake's progress: 157.
 Strauss, Richard: 110, 125.
Till Eulenspiegel, op. 28: 125.
 Suárez Fernández, Constantino: 30, 79.
 Suárez-Pajares, Javier: 30, 33.
 Subirá Puig, José: 26.
 Swift, Richard: 224.
Stravaganza: 224.
 Szeryng, Henryk: 103.
 Tailleferre, Germaine: 22, 272.
Concierto para arpa, piano y orquesta: 272.
 Tapia Colman, Simón: 29, 67, 273, 302.
Concierto para violín y orquesta "suite de danzas españolas": 273.
Sonata para cello y piano: 302.
 Temprano, Ildefonso M.: 236, 299.
 Tello, Aurelio: 33, 67, 98.
 Temes, José Luis: 15-16, 21, 33-35, 39, 48, 66, 94-95, 102, 105-106, 114, 124, 132, 146, 152, 177, 202, 205, 219, 222-223, 237, 265, 269, 270-276, 279, 281-285, 302, 305.
 Tercero, Juan Diego: 40, 79, 140.
 Thierry, Gabriela: 272.
 Tinnell, Roger: 34.
 Toch, Ernst: 117.
 Toldrá Soler, Eduardo: 22.
 Turina Pérez, Joaquín: 25, 101, 174, 181, 267.

- La procesión del Rocío*, op. 9: 101.
Poema en forma de canciones, op. 19: 174.
Sinfonía Sevillana, op. 23: 181, 267.
Uría Libano, Fidela: 29, 49, 50-51, 102.
Ugarrichea, Antonio: 113.
Valdés, Maximiliano: 269-270.
Valle Inclán, Ramón María del: 242-243.
Vandenberg, Sally: 252.
Vásquez Cano, José Francisco: 40, 198.
Varo y Uranga, Remedios: 67.
Vasconcelos Calderón, José: 68.
Vázquez, José F: 94-95.
Vázquez Iglesias, Pura: 242.
Vázquez Kuntze, Lilia: 275.
Ecos de un otoño: 275.
Verbitzky, Sonia: 92.
Vernova, Luz: 252.
Veysberg, Yuliya Lazarevna: 32.
Vicente Rodríguez, Paulino: 271-272.
Villa, Pancho (Arango Arámbula, José Doroteo): 67.
Villalba, Jacobo: 273.
Villaseñor, Eduardo: 45.
Viña Manteola, Facundo de la: 55, 274.
Viribay, Aurelio: 28.
Vivaldi, Antonio: 158.
Las cuatro estaciones: 158.
Vivó, Ricardo: 210-211.
Vulfman, Vladimir: 252.
Wagner, Richard: 25, 94, 157.
Webern, Anton: 222, 224.
Das Augenlicht, op. 26: 224.
Xirau, Ramón: 46, 304.
Zapata, Emiliano: 67.
Zanetti, Miguel: 243-244, 297.
Zavala, Mercedes: 274, 302.
Intermezzo para cuarteto de cuerda: 274.
Zubeldía e Inda, Emiliana: 13, 31, 33, 86, 194, 275.
Cinco estudios para piano: 275.
Once tientos para piano: 275.
Zubiaurre, Pilar: 46, 59, 304.
Zubiaurre, Valentín María: 46.
Zyman, Samuel: 35.

Orquestas, agrupaciones instrumentales, festivales e instituciones

- Academia de la Ópera de Bellas Artes de México: 171.
Academia Provincial de Bellas Artes de San Salvador de Oviedo: 27, 53.
Agrupación Nacional de Música de Cámara: 210, 213.
Anfiteatro Simón Bolívar: 94-95, 173, 281.
Asociación Musical Manuel M. Ponce: 28, 86, 144, 148, 160, 195, 197, 286, 289, 294-296.
Asociación Musical del Instituto Francés de América Latina: 140, 196.
Asociación Universitaria Femenina: 59.
Archivo Manuel de Falla: 30, 33.
Archivo Histórico de Asturias: 38, 53, 55.
Archivo de Música de Asturias: 35, 38, 78, 95, 127, 219, 269, 281, 284-285.
Ateneo Musical de Mieres: 278.
Auditorio Ciudad de León: 279.
Auditorio Nacional de Música de España: 21, 273-274.
Auditorio Príncipe Felipe de Oviedo: 219, 269, 274.
Aula Magna del Patronato Cultural de Monterrey: 8-90, 92, 115.
Banda de Música de Mieres: 278.
Biblioteca "Candelario Huízar" del Conservatorio Nacional de Música de México: 40.
Biblioteca "Cuicatamini" de la Facultad de Música de la UNAM: 40.
Biblioteca Nacional de España: 39.
Casino Español de México: 61, 77, 171, 173, 233, 241, 251, 288, 293, 296-297.
Centro Nacional de Investigación y Documentación e Información Musical "Carlos Chávez" CENIDIM, 40.

- Círculo de Compositores de la UNAM: 86.
Colectivo de Mujeres en la Música, A.C.: 31.
Consejo Nacional para la Cultura y la Artes (CONACULTA): 21, 26, 29-31, 33, 67-68, 98, 152, 200.
Concurso de Composición Internacional "Óscar Esplá": 217, 285.
Concurso Internacional de Composición para Mujeres Compositoras "María Teresa Prieto": 278.
Conservatorio Nacional de México: 40, 56, 69-70.
Conservatorio Nacional de Música y Declamación: 56-57.
Conservatorio Superior de Música del Principado de Asturias "Eduardo Martínez Torner" (CONSMUPA): 48, 274.
Coro de la Universidad Nacional Autónoma de México: 79.
Cruzada de Mujeres Españolas: 58.
Cuarteto Diapente: 21, 273, 275, 302.
Cuarteto Lener: 30, 45, 145-146, 200, 209-210, 287.
Cuarteto Prieto: 46, 49-50, 214, 268.
Ediciones Mexicanas de Música: 29, 38-39, 41, 48, 70, 93, 142, 160-161, 206, 222, 225, 236, 239, 286-287, 290, 296, 297, 299.
Encuentro Internacional-VII Encuentro Iberoamericano de Mujeres en el Arte: 272.
Encuentro Internacional-XVI Iberoamericano de Mujeres en el Arte *De Dulcineas a Quijotas*: 275.
Escuela Elemental y Provincial de Música: 50.
Escuela Nacional de Música de la UNAM: 241.
Festival Clásicos de Verano de la Comunidad de Madrid: 214.
Festival de la Canción Gallega: 242-243.
Festival de Música Contemporánea del INBA: 224, 284.
Festival de Música Española de León: 276, 279.
Festival de Mujeres en la Música de Guecho: 273.
Festival América-España "Españoles en América": 273.
Fundación Juan March: 27, 38.
Fundidora de Fierro y Acero de Monterrey: 62-63.
Gran Teatro de Córdoba: 219, 270, 272.
Grupo Ariel: 25.
Hemeroteca Nacional de México de la UNAM: 40.
Instituto Asturiano de la Mujer: 34.
Instituto Complutense de Ciencias Musicales (ICCMU): 21, 30, 33, 47, 55, 198.
Instituto Cultural Hispano Mexicano de la Ciudad de México: 90, 139, 169, 213, 236, 250-253, 297-299.
Instituto Nacional de las Artes Escénicas y la Música (INAEM): 25, 28, 31, 122, 273.
Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA): 19, 45, 69, 132, 151, 156, 200, 221, 224, 233, 256, 258, 290, 298.
Instituto Politécnico Nacional (México): 19, 21, 44.
Mills College de Oakland (California): 27, 34, 39, 45, 117-124, 134-135, 198, 252-253, 291.
II Festival América en España: 21.
VII Festival Música en Asturias: 15, 177, 181, 266, 283, 303.
Lyceum Club Feminino: 46, 59.
Oklahoma Symphony Orchestra: 41.
Orquesta Ciudad de Córdoba (OCC): 20-21, 35, 114, 177, 270-271, 281-285, 302.
Orquesta de las Américas: 41.
Orquesta de Cámara de Bellas Artes: 41.
Orquesta de Cámara Música Viva: 238, 251, 288, 293.
Orquesta del Conservatorio Superior de Música de Asturias: 274.
Orquesta Nacional de España (ONE): 20, 127, 198, 303.

- Orquesta Sinfónica de Asturias (OSA): 157-159, 174, 248, 293.
Orquesta Sinfónica de Castilla y León (OSCyL): 279.
Orquesta Sinfónica de la Universidad de Guanajuato (OSUG): 20, 148, 197, 285.
Orquesta Sinfónica de México (OSM): 20, 26, 70, 73, 97, 101, 103, 105-113, 125, 127-128, 132-134, 145-146, 151, 156, 201, 222, 278, 281-284, 291.
Orquesta Sinfónica de Mujeres de Madrid: 21, 272, 274.
Orquesta Sinfónica del Instituto Politécnico Nacional (México): 21.
Orquesta Sinfónica Nacional de México (OSNM): 20, 26, 135, 151-152, 155-156, 178-179, 197, 202-205, 214, 219, 224, 278, 283-284, 292, 304.
Orquesta Sinfónica del Principado de Asturias (OSPA): 20, 22, 35, 146, 219, 269-270, 276-277.
Orquesta Sinfónica de Radio Televisión Española (OCRTVE): 181-182, 266, 283.
Orquesta Sinfónica de la Universidad Nacional Autónoma de México (OFUNAM): 94-95, 174, 281.
PARES (Portal de Archivos Españoles): 64-65.
Palacio de Bellas Artes de la Ciudad de México (PBBA): 20, 22, 29, 76, 86, 97, 103, 106-109, 112, 125, 132, 134, 145, 148, 152, 155, 161, 167, 174, 178-179, 195, 197, 200, 202-204, 209, 213, 219, 224, 233, 236, 256, 258, 270, 272, 278, 281-284, 286-287, 289, 290-292, 294-296, 298.
Pontificio Instituto de Música Sacra de Roma: 157.
Premio Nacional de Composición "Samuel Ros": 27, 206, 208-211, 213, 287.
Radio Nacional de España (RNE): 20, 181, 267-268, 233, 267, 275, 302.
Radio Televisión Española (RTVE): 20, 39, 182, 267, 290, 302.
Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid: 102.
Real Conservatorio Superior de Música de Madrid: 38.
Real Instituto de Estudios Asturianos (RIDEA): 24, 46, 48, 82, 102, 153, 303.
Registro Nacional de Extranjeros de México: 39, 65.
Residencia de Estudiantes de Madrid: 22, 25-26, 30, 122, 272-273, 290.
Sala Manuel M. Ponce: 86, 92, 144, 167, 213, 233, 256, 258, 272, 286, 290, 294-296, 298.
Sala Schiefer: 89, 93.
Schirmer: 38-39, 77, 84, 92, 274, 295.
Schola Cantorum de París: 12.
Sociedad de Conciertos de Música de Cámara de Madrid: 208-210.
Sociedad Ibérica de Etnomusicología (SIBE): 32.
Teatro Campoamor: 12, 49, 158, 181, 264, 266.
Teatro de la Fenice: 157.
Teatro Filarmónica: 274.
Teatro Jovellanos: 181, 264, 266.
Universidad Complutense de Madrid: 23, 47, 130.
Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM): 20, 30, 40, 45, 66, 69, 119, 171, 220, 222, 259.

Obras de María Teresa Prieto

- 12 Miniaturas para violín y piano*: 159-160, 195, 286, 300-301.
24 Variaciones para piano: 35, 38, 222, 268, 273, 276, 289, 300-302.
Adagio y fuga para cello y piano: 21, 30, 35, 148, 195, 213, 251, 252, 273, 276, 284, 286, 300, 301, 316.
Adagio y fuga para cello y orquesta: 30, 144-148, 269, 271, 285, 300-301.
Adagio y fuga para viola y piano: 148, 286, 300, 302.
Adagio y fuga para viola y orquesta: 148, 300-301.
Álbum de Carlitos: 75, 195, 225, 260, 289, 300-301.
Anoche, cuando dormía: 40, 90, 253, 262-263, 266, 298, 300, 302.

- Ave María* (V y org): 292, 300, 302.
Ave María, para voz y órgano o piano: 38, 41, 47, 90, 236, 239, 266, 298, 300, 302.
Canciones Modales para una voz y pequeña orquesta: 174, 292, 300-301.
Canciones Modales: 34, 38, 40-41, 90, 160, 162-164, 166-174, 195, 213, 217, 251, 266, 292, 296, 300-301.
Camino, Cancion modo eolico: 34, 253-255, 257-258, 265, 298, 300, 302.
Caminante corazon: 253, 258, 260, 298, 300, 302.
Coral para piano u organo: 225, 260-261, 290, 300, 302.
Cordoba, lejana y sola: 34, 253, 254-257, 298, 300, 302.
Cuadros de la Naturaleza: 236-237, 270-271, 284, 300, 302.
Cuarteto nº 1 en Fa menor: 198, 200, 206, 300-301.
Cuarteto nº 2 en Sol mayor: 40, 178, 200-201, 208, 287, 300-301.
Cuarteto nº 4 en Fa mayor: 261, 288, 300, 302.
Cuarteto Modal: 21, 27, 206-210, 213-214, 217, 233, 251-252, 268, 273, 275, 300, 302.
Cuatro Canciones: 27, 34, 38, 41, 174, 239, 240, 244, 245, 247, 249, 251, 297, 300, 302.
Chichén-Itzá: 33, 105-110, 122, 146, 197-198, 271, 279, 282, 300-301.
Dios te otorgo la Gracia, para voz y orquesta de camara: 241, 251, 293, 300, 302.
Escena de Niños: 25, 54, 225, 288, 300, 301.
Esencias: 225, 253-254, 291, 300, 302.
Excelsitud: 173-174, 293, 300, 302.
Fantasia sobre una fuga, para orquesta con piano solista: 214-215, 285, 300-301.
Fuga para cuarteto de cuerda en Sib menor: 215, 287, 300-301.
Fuga post-dodecafonica en Fa menor para Instrumentos de aliento (o cuerda): 251, 288, 300, 302.
Fuga serial para cuarteto de cuerda: 238, 241, 251, 288, 300, 302.
Impresion sinfonica: 44, 93-95, 173, 271, 274, 281, 300-301.
Obras para piano a María Isabel Prieto: 253, 290-291, 300, 302.
Oda Celeste: 129, 132-135, 160, 291, 300-301.
Odas Celestes: 27, 38, 40-41, 86, 90, 131, 134-135, 137-139, 144, 195-196, 266, 295-296, 300-301.
Oracion de quietud, Poema Sinfonico para voz y orquesta: 173-174, 248, 293, 300, 302.
Rosa que, al prado encarnado, Cancion para cinco voces en modo frigio: 165, 299-301.
Seis melodías para canto y piano: 25, 34, 38, 40-41, 76-77, 79, 84, 89, 90-93, 115, 135, 163, 169, 195-196, 220, 266, 274-275, 294, 300-301.
Si ves el ciervo herido..., Cancion para cinco voces en modo dorico: 299-301.
Sinfonia Cantabile: 12, 15, 39, 177, 181-194, 266, 283, 300-301, 303.
Sinfonia nº 1, "Sinfonia asturiana": 66, 75, 82, 95, 98-105, 113, 152, 157-159, 237, 263, 271, 281, 300-301.
 Sinfonia nº 2, "Sinfonia breve": 33, 97, 110, 111, 113-114, 127-129, 271-272, 282, 300-301, 303.
Sinfonia nº 3, "Sinfonia de la Danza Prima": 75, 124, 152-154, 156, 271, 273, 283, 301.
Sonata Modal para cello y orquesta: 21, 30, 35, 217, 219, 270-271, 276-278, 285, 301.
Sonatina en Sol: 38, 75-76, 225, 289, 301.
Suite de Ballet "El palo verde", suite sinfonica nº 2: 197, 200-205, 271, 283, 301.
Tema variado y fuga, en estilo dodecafonico: 201, 222-225, 271, 284, 301.
Tres Canciones: 151, 291, 301.
Triptico para orquesta, Poema Sinfonico: 239, 292, 301.
Variacion y Fuga: 124-126, 139, 282, 301.

Este estudio, fruto de la tesis doctoral de la autora sobre la compositora astur-mexicana María Teresa Prieto Fernández de la Llana (1895-1982), recupera la memoria de una artista que necesita ser dada a conocer dentro de la musicología y los estudios de la *Generación de la República* y de la música mexicana del siglo XX. Prieto comparte con muchos de sus compañeros generacionales numerosos rasgos compositivos, además del impacto que provocó en su poética musical el doloroso “trasterramiento” a causa de la Guerra Civil Española (1936-1939). En esta obra, estudiamos su etapa inicial de formación en España, en Oviedo y en Madrid, y su posterior madurez compositiva, analizando el papel que jugó en el mundo musical mexicano desde su llegada en 1936. Allí tuvo contacto con las principales figuras del entorno cultural de la capital azteca, desde las que representaban las corrientes del Nacionalismo Mexicano como Manuel M. Ponce (1882-1948), hasta las que incorporaban influencias indígenas, europeas y el vanguardismo americano, casos de Carlos Chávez (1899-1978), Silvestre Revueltas (1899-1940) y Julián Carrillo (1875-1965). Además, se mantuvo siempre al día de las nuevas ideas que llegaban de Europa de la mano de Darius Milhaud (1892-1974) y Rodolfo Halffter (1900-1987), ambos maestros de la compositora, que la relacionaron con elementos lingüísticos del *Grupo de los seis*, y la técnica dodecafónica, respectivamente. La investigación confirma la calidad de la obra de María Teresa Prieto, una de las mayores figuras españolas de su generación, que ha participado de la vanguardia siempre con una personal sensibilidad.

