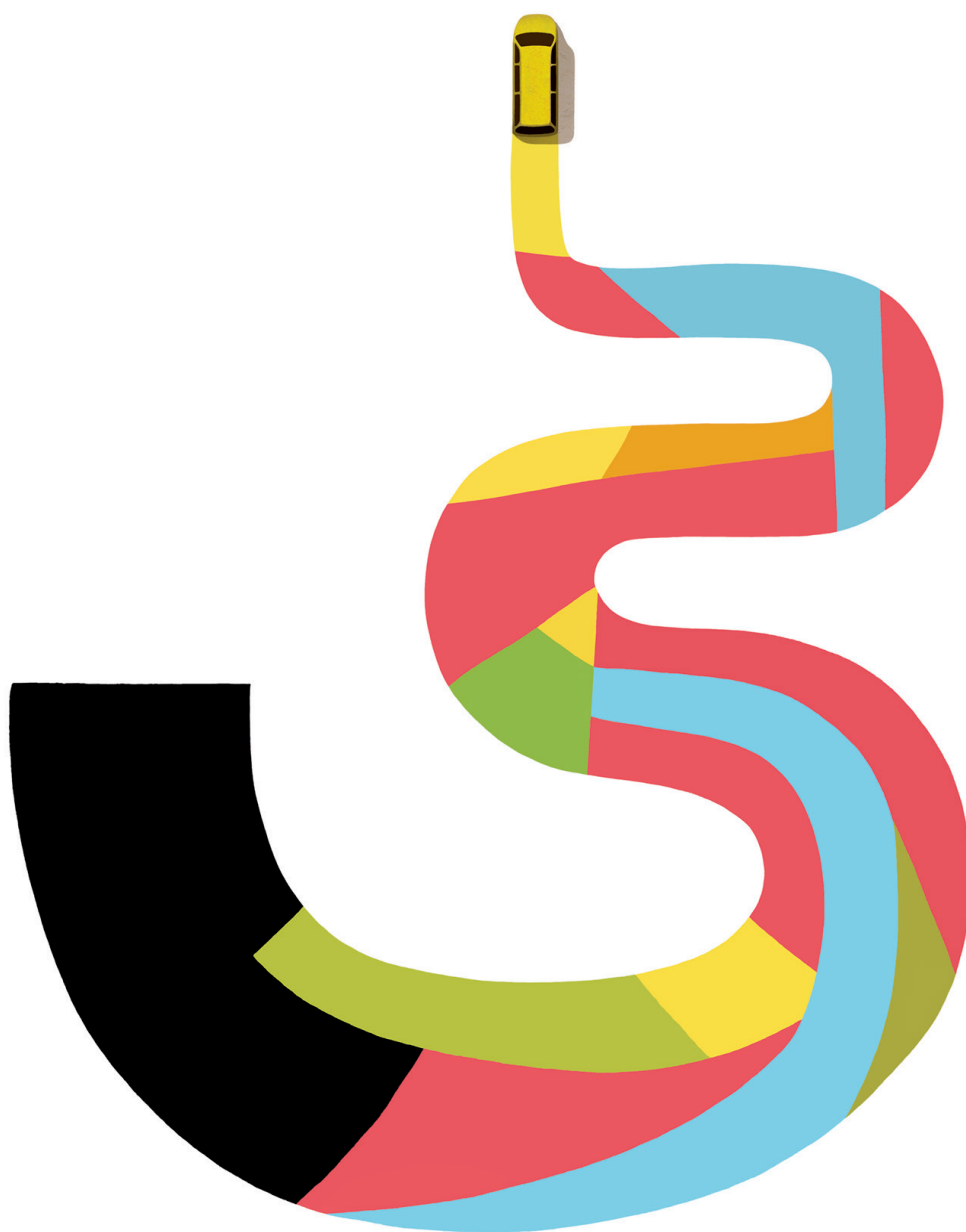


# Musicología en transición

Javier MARÍN-LÓPEZ  
Ascensión MAZUELA-ANGUITA  
Juan José PASTOR-COMÍN  
(eds.)



Sociedad Española de Musicología  
Madrid, 2022



# **Musicología en transición**



# Musicología en transición

Javier MARÍN-LÓPEZ  
Ascensión MAZUELA-ÁNGUITA  
Juan José PASTOR-COMÍN  
(eds.)



Sociedad Española de Musicología

Madrid, 2022

EDITA:  
Sociedad Española de Musicología  
C/ Torres Miranda, 18 bajo  
28045-MADRID  
Tel.: 915 231 712  
E-mail: sedem@sedem.es  
www.sedem.es

© Sociedad Española de Musicología, 2022

Sección I: Ediciones digitales, n.º 4

© de los textos: sus autores

© coordinación y edición: Javier Marín-López, Ascensión Mazuela-Anguita y Juan José Pastor-Comín

© asistencia editorial: Pablo Infante-Amate

I.S.B.N.: 978-84-86878-95-5

Depósito legal: M-27203-2022

Maquetación: Imprenta Taravilla, S.L. (Madrid)

Motivo de cubierta: Forma D.G. (Oviedo)

*La Sociedad Española de Musicología desea expresar su agradecimiento a las siguientes instituciones por su contribución al desarrollo de este proyecto: Festival de Música Antigua de Úbeda y Baeza, Universidad Internacional de Andalucía, Universidad de Jaén, Ayuntamiento de Úbeda, Ayuntamiento de Baeza y Diputación Provincial de Jaén.*

*«Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra solo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley. Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra».*

# ÍNDICE

Javier MARÍN-LÓPEZ: Prefacio.....	13
-----------------------------------	----

## BLOQUE I

### COLECCIONES, FUENTES Y HERRAMIENTAS DE INVESTIGACIÓN

Arturo TELLO RUIZ-PÉREZ y Javier SASTRE GONZÁLEZ: Cuestiones editoriales: codificando los tropos logógenos del Kyrie .....	19
José Benjamín GONZÁLEZ GOMIS: Nuevas fuentes para el estudio sonoro y performativo del rito hispano: iglesias rupestres y campanas altomedievales .....	45
Giuseppe FIORENTINO: Contrapunto improvisado y liturgia en la España de finales del Renacimiento: el <i>Directorio de coro</i> de Juan Pérez.....	63
Rosa ISUSI-FAGOAGA: Una extraordinaria colección de libros de polifonía en Valencia: de la catalogación a la transferencia .....	85
María SANHUESA FONSECA: Documentación musical en San Isidoro el Real (Oviedo): clave, encrucijada y confluencia de los músicos catedralicios.....	111
Josefa MONTERO GARCÍA: De gallegos y portugueses: villancicos de personajes en la Catedral de Salamanca .....	125
Sandra MYERS BROWN: Reconstruyendo el sonido del salón francés. <i>Romances, ballades, nocturnes y boléros espagnoles</i> .....	149
Juan Lorenzo JORQUERA: El libro de música del Colegio de Santa Ana de Angol (Chile).....	175
Esther BURGOS BORDONAU: Géneros musicales predominantes en algunas colecciones españolas de rollos de pianola .....	183
Álvaro FLORES COLETO y Candela TORMO VALPUESTA: «Desearía conocerlo para [d]escribirle»: la metodología en la identificación de las autoridades en la correspondencia de Manuel de Falla .....	195
Antonio ÁLVAREZ CAÑIBANO: El <i>Mapa del patrimonio musical en España</i> , una herramienta pionera al servicio de la investigación musicológica .....	207
Juan RUIZ JIMÉNEZ e Ignacio José LIZARÁN RUS: Análisis de impacto cuantitativo de la plataforma digital <i>Paisajes Sonoros Históricos</i> (2015-2021) .....	219

## BLOQUE II

## MÚSICA Y TEATRO: REPERTORIOS, ESPACIOS, FUNCIONES

Claudio RAMÍREZ URIBE: Lo «negro» en un villancico novohispano del siglo XVII: ¿imaginario del teatro del Siglo de Oro o espejo de realidad? .....	237
Javier GÁNDARA FEIJÓO: Disputas sobre el teatro musical en Galicia a finales de la Edad Moderna .....	257
María Encina CORTIZO RODRÍGUEZ y Ramón SOBRINO SÁNCHEZ: La llegada del mito romántico de Escocia a Madrid a través de <i>Elena e Malvina</i> (1829), melodrama de Ramón Carnicer.....	273
Olga ZIMOROY CHEMODUROVA: Un nuevo e importante manuscrito de la ópera <i>Ruslán y Liudmila</i> de M. I. Glinka en la Biblioteca Nacional de España.....	299
Jonathan MALLADA ÁLVAREZ: Relatos olvidados por la historiografía: la «intrahistoria» del Teatro Apolo de Madrid (1886-1894) a través de las fuentes hemerográficas digitales .....	311
Andrea GARCÍA TORRES: El impacto de la industria de la grabación en el género chico: cuestiones de interpretación, rentabilidad y canon.....	321
Carlos BLANCO RUIZ: El teatro lírico de Eliseo Pinedo, ejemplo del fin de una época .....	335
Javier JURADO LUQUE: Identidad y contexto en la zarzuela galega. El caso de <i>Miñatos de Vran</i> de José Fernández Vide .....	353
Rebeca GONZÁLEZ BARRIUSO: Estrenos de zarzuela en el Teatro del Príncipe Alfonso de Madrid: convergencia musical y literaria.....	375
Jorge GIL ZULUETA: De <i>Los cuatro jinetes del apocalipsis</i> a <i>Caligari</i> pasando por <i>Nosferatu</i> . El arte del acompañamiento musical para un cine «mudo» de ayer y hoy .....	393
Carmen NOHEDA TIRADO: Espacios para la creación operística española: por una ópera contemporánea nómada.....	405

## BLOQUE III

DANZAS, BAILES Y BALLETS:  
CREACIÓN, ESTILIZACIÓN, RECONSTRUCCIÓN

Gracia María GIL MARTÍN: Música y bailes en el Círculo de Recreo de Valladolid, 1844-1890 .....	425
Alícia DAUFÍ MUÑOZ: «Multas impuestas á varios profesores por faltas á los bailes». Aproximación económica a los bailes de máscaras del Gran Teatre del Liceu en los siglos XIX y XX.....	437
Beatriz MARTÍNEZ DEL FRESNO: La reconstrucción coreográfica: fuentes, procesos, opciones .....	449
Tatiana STEPÁNOVA: Reconstrucción, restauración o reinterpretación: <i>Fígaro, o la precaución inútil</i> (1815) de José Barbieri.....	465



Guadalupe MERA FELIPE: El paso de «La madrileña», de solo a <i>padedú</i> . Reconstrucción y transmisión de una pieza estrenada en 1850 en el Teatro del Circo de Madrid.....	473
Ana ALBERDI ALONSO: En busca de la <i>Suite Argentina</i> de Antonia Mercé «La Argentina»....	493
Atenea FERNÁNDEZ HIGUERO: Bailar ante las cámaras: el uso del cine en las reconstrucciones coreográficas a partir de la película <i>Nosotros somos así</i> (1937) .....	519
Raquel ALARCÓN SAGUAR: Análisis y reconstrucción coreográfica de «Los panaderos» de Julián Arcas coreografiados por Vicente Escudero (1942) .....	529
Juan Francisco MURCIA GALIÁN: La (re)construcción del repertorio de bailes por la Sección Femenina de Murcia: el caso de «El Zángano» .....	545
Fuensanta ROS ABELLÁN: La vuelta a la escena de obras coreográficas en el Ballet Nacional de España.....	563

## BLOQUE IV

EL INSTRUMENTARIO MUSICAL:  
ENFOQUES ORGANOLÓGICOS, REPERTORIOS Y PRÁCTICAS

María Dolores NAVARRO DE LA COBA: Arqueo-organología andalusí: silbatos y tambores descubiertos en yacimientos andaluces. Referencias en tratados e iconografía musical ....	573
José Ignacio PALACIOS SANZ: Nuevas aportaciones para el estudio de la organería en Castilla a través del taller de Manuel Marín ( <i>ca.</i> 1564-1630).....	595
Sara BALLESTEROS ÁLVAREZ: La viola en los cuartetos de cuerda españoles del siglo XVIII ..	619
Elena AGUILAR GASULLA: La música para tecla en la Basílica Arciprestal Santa María la Mayor de Morella (siglos XVIII-XX) .....	629
José Gabriel GUAITA GABALDÓN: El arraigo del piano en Valencia: el <i>Cuaderno de música para pianoforte</i> (1805) de Francisco Ximeno.....	655
Eduardo CHÁVARRI ALONSO: El auge del recital para piano en España a finales del siglo XIX y principios del XX .....	677
Berta MORENO MORENO: Aportación a la práctica interpretativa de la música para órgano de Jesús Guridi: el «Preludio» para órgano hammond de la <i>Escuela Española de Órgano</i> .....	689
Torcuato TEJADA TAUSTE: El <i>Trío-Fantasia</i> (1937) de Arturo Dúo Vital (1901-1964): hacia una reconstrucción desde los borradores manuscritos .....	713
Tazuko NAITO: Estudio de <i>L'expressió per a l'interpretació al piano</i> de Frederic Mompou...	733
Jorge RUIZ PRECIADO: Los guiones de Radio Barcelona como fuente para el estudio de la guitarra (1925-1939) .....	747
Julio GUILLÉN NAVARRO: «Tiene boca y sabe hablar»: un proyecto de revalorización de la guitarra tradicional a través del audiovisual .....	765

## BLOQUE V

MÚSICAS TRADICIONALES, MÚSICAS POPULARES  
Y ENSEÑANZA MUSICAL

Silveria PASCUAL MORENILLA: Estudio multidisciplinar de un aerófono moche.....	787
Daniel Nicolás ROMÁN RODRÍGUEZ: «Toquíos y entonaciones a lo divino»: organología y literatura en el «canto a lo poeta» .....	805
Adelaida SAGARRA GAMAZO y M. <sup>a</sup> Isabel GEJO-SANTOS: Viejas fichas, datos nuevos. Mujeres informantes y recopiladoras en el fichero boricua de Federico de Onís.....	823
Anna EMILOVA SIVOVA: Carlos Montoya y su <i>Saeta</i> en los Estados Unidos: un mundo por descubrir .....	853
Isaac TELLO SÁNCHEZ: <i>Impresiones burdanas</i> para piano. Etnomusicología, composición, análisis y didáctica de la improvisación .....	861
Maria Antònia PUJOL I SUBIRÀ: La música y los instrumentos tradicionales y populares en Cataluña: ¿qué, cómo y dónde se enseña y se aprende en la actualidad? .....	885
Adriana Cristina GARCÍA GARCÍA: Origen y expansión de la Sociedad Didáctico-Musical ...	909
Javier GONZÁLEZ MARTÍN: Pedagogía musical y musicología: la Asamblea Nacional de Educación Musical de 1961 .....	935
Nilo Jesús GARCÍA ARMAS: Recuperación de partituras de las primeras piezas orquestales con aires gallegos del siglo XIX. Estudios de caso: <i>muiñeira Alfonsina</i> y <i>La muiñeira del ferrocarril gallego</i> de Canuto Berea .....	951
Yurima BLANCO GARCÍA: Recuperación de fuentes y repertorios para la enseñanza de la música: tradición y «Música Nueva» en Cuba (1960-1971) .....	965

## BLOQUE VI

## APROXIMACIONES TEÓRICAS Y MIRADAS ANALÍTICAS

Santiago GALÁN GÓMEZ: «Armónicos y aritméticos»: <i>renovatio</i> de la teoría musical en la Salamanca del siglo XV .....	987
Amaya S. GARCÍA PÉREZ y Nicolas ANDLAUER: Las <i>Additiones</i> de Francisco de Salinas. Campanas y temperamento mesotónico en un documento inédito .....	997
Cory MCKAY y María Elena CUENCA RODRÍGUEZ: Influencias musicales en las misas y motetes de Cristóbal de Morales y Francisco Guerrero: una aproximación estadística.....	1031
Águeda PEDRERO-ENCABO: <i>Ecos de la Arcadia</i> : tópicos en la <i>Sonata en Mi menor</i> de Manuel Blasco de Nebra (1750-1784) .....	1053
Luis LÓPEZ RUIZ: Préstamos musicales entre el templo, el teatro y la corte: el caso de la cantata sacra <i>Il trionfo</i> de José Lidón .....	1079

Ana CALONGE CONDE: Erotismo, identidad y exotismo: tópicos de danza en un título de género chico.....	1105
Sara RAMOS CONTIOSO: La reiteración estructural en la música: la pervivencia de la chacona como modelo creativo en la segunda mitad del siglo XX .....	1125
Carlos VILLAR-TABOADA: Tópicos vanguardistas en la música de Claudio Prieto durante los primeros años setenta .....	1149
Ernesto DONOSO COLLADO: «Acústicas virtuales» en Marc-André Dalbavie: hacia una conquista <i>poiética</i> del espacio .....	1175
Pablo VEGAS FERNÁNDEZ: Acercamiento a la inclusión del concepto de materialidad en el análisis musical: estudio del primer movimiento de la <i>Sonata de fuego</i> de Tomás Marco .....	1191
Fernando RAÑA BARREIRO: Aproximación al repertorio flautístico de Salvador Brotons. Análisis estilístico de la <i>Sonata n.º 1, op. 21</i> y <i>Capriccio Brillante, op. 5</i> .....	1211
Valentín BENAVIDES GARCÍA: El lamento como <i>pathosformel</i> superviviente en <i>Déploration sur la mort de Johannes Ockeghem</i> (2001) de José María Sánchez-Verdú.....	1229
Mikel DÍAZ-EMPARANZA: Ludonarrativas musicales: perspectivas de análisis sobre tópicos y tropos en los videojuegos .....	1249

## BLOQUE VII

ITINERARIOS CRUZADOS:  
BIOGRAFÍAS, HISTORIOGRAFÍA Y CRÍTICA

Soterraña AGUIRRE RINCÓN: En busca de <i>auctoritas</i> : transferencias entre autor, mecenas y lector(a) en <i>Silva de sirenas</i> .....	1265
Juan José PASTOR-COMÍN: Identidad y fuentes musicales de un polígrafo desconocido: Juan Salvador de Arellano.....	1289
Andrés DÍAZ PAZOS: Sobre la identidad del organista Fray Bartolomé de Olagüe .....	1311
Minerva MARTÍNEZ MORÁN: Convergencias sociales y culturales en los cafés del León decimonónico: música y ocio en una capital de la periferia peninsular .....	1329
Nuria BLANCO ÁLVAREZ: El legado de Manuel Fernández Caballero.....	1355
María Jesús VIRUEL ARBÁIZAR: Rafael Salguero Rodríguez (1870-1925), más allá del magisterio de capilla de la Catedral de Granada: una recreación del personaje mediante la crítica mirada de la prensa .....	1371
Leslie FREITAS DE TORRES: Un breve acercamiento al legado musical de Luis Taibo García (1877-1945).....	1391
José Pascual HERNÁNDEZ FARINÓS: Manuel Palau en París: una experiencia artística y de aprendizaje en los años veinte y treinta .....	1411

María NAGORE FERRER: Hacia una definición de Generación del 14 musical en el contexto de la Edad de Plata de la cultura española.....	1423
José María MOURE MORENO: La estética sonora del cine experimental chileno: (1957-1965): una aproximación.....	1445
Irene del Carmen CHICHARRO MARTÍNEZ: Aproximación a la crítica musical en la estela de la Transición española: Jesús Arias y el <i>Diario de Granada</i> (1982-1986).....	1463
Isaac Diego GARCÍA FERNÁNDEZ: Arte sonoro latinoamericano en la escena actual de Nueva York: algunas reflexiones sobre identidad.....	1477

## BLOQUE VIII

## TESIS DOCTORALES

José María DIAGO JIMÉNEZ: El pensamiento musical de Isidoro de Sevilla: aspectos contextuales, históricos y filosóficos. Fundamentos clásicos y patrísticos .....	1493
Elena AGUILAR GASULLA: La música en la Basílica Arciprestal de Morella .....	1497
María José IGLESIAS PASTÉN: Práctica y cultura musical en Valencia en el siglo XVII.....	1503
José Manuel GIL DE GÁLVEZ: El violín en la España del siglo XVIII desde Giacomo Facco a Felipe Libón: evolución histórico-artística y pedagógica .....	1509
Miriam GÓMEZ MORÁN: La práctica interpretativa de Franz Liszt en su obra para piano a través de los testimonios de sus alumnos. Un estudio teórico y experimental.....	1517
Andrea GARCÍA TORRES: Problemáticas y discursos del género chico: biografía cultural en torno al teatro musical de Manuel Nieto (1844-1915).....	1523
Dácil GONZÁLEZ MESA: La biblioteca personal de Manuel de Falla: historia, formación y repercusión en el proceso creativo del compositor.....	1531
Maria Antònia PUJOL i SUBIRÀ: La enseñanza y el aprendizaje de la música tradicional y popular en Cataluña: un análisis pedagógico y psicosocial .....	1537

# TÓPICOS VANGUARDISTAS EN LA MÚSICA DE CLAUDIO PRIETO DURANTE LOS PRIMEROS AÑOS SETENTA\*

Carlos VILLAR-TABOADA  
Universidad de Valladolid  
ORCID iD: 0000-0002-7316-4167

**RESUMEN:** *Claudio Prieto (1934-2015) fue una figura destacada de la denominada Generación del 51. Su música, abundante en múltiples géneros, constituye una de las trayectorias compositivas más atractivas del ámbito español y estuvo muy ligada a la experimentación tímbrica durante los años setenta, mientras que registró un retorno a posturas conciliadoras en su nuevo lirismo a partir de los ochenta. Pese a ello, esta obra permanece mayoritariamente sin explorar desde la investigación musicológica de orientación analítica. El objetivo principal de este estudio consiste en contribuir al análisis de este repertorio y, más concretamente, en esclarecer los rasgos que se pueden identificar como característicos de su etapa más experimental. La hipótesis manejada asume que la definición del lenguaje creativo de Claudio Prieto durante la primera mitad de los años setenta estuvo dominado por un marcado interés hacia la investigación tímbrica, como se puede comprobar a través de una diversidad de elementos técnicos recurrentes, asociados a tendencias vanguardistas internacionales de la época. De una manera consecuente con tal planteamiento, metodológicamente se propone adaptar la aplicación de la teoría de los tópicos al examen analítico, desde un prisma que revisa la tripartición de Nattiez para confrontar los testimonios del compositor, los comentarios de la crítica y los elementos técnicos evidenciados por los análisis de las partituras. El resultado de esta necesariamente selectiva exposición, centrada en un número reducido de composiciones representativas, demuestra cómo el lenguaje compositivo de Claudio Prieto durante su fase más experimental, en los primeros años setenta, está determinado por el uso recurrente de unos elementos técnicos novedosos, vanguardistas, que conectan culturalmente su quehacer en España con tendencias vigentes en el panorama internacional: tópicos, concretamente ligados con el minimalismo, la indeterminación, las nuevas grafías musicales y las técnicas extendidas.*

**PALABRAS CLAVE:** Claudio Prieto (1934-2015), música española contemporánea, análisis musical, teoría de los tópicos.

---

\* Este estudio ha sido financiado por el Grupo de Investigación Reconocido «Música, Artes Escénicas y Patrimonio (MAEP)» (Universidad de Valladolid) y el Proyecto de Investigación *Música y danza en los procesos socioculturales, identitarios y políticos del segundo franquismo y la transición (1959-1978)* (RTI2018-093436-B-I00).

## AVANT-GARDE TOPICS IN CLAUDIO PRIETO'S MUSIC DURING THE EARLY SEVENTIES

**ABSTRACT:** Claudio Prieto (1934-2015) was a leading figure of the so-called Generation of '51. His music, abundant in multiple genres, constitutes one of the most attractive compositional trajectories in Spain. It was closely linked to timbral experimentation during the 1970s, while he registered a return to conciliatory positions in his new lyricism from the 1980s. In spite of this, Prieto's oeuvre remains mostly unexplored from analytically oriented musicological research. The main target of this chapter is to contribute to the analysis of this repertoire, and, more specifically, to clarify the features that can be identified as characteristic of its most experimental stage. The working hypothesis assumes that the definition of Claudio Prieto's creative language during the early 1970s was dominated by a marked interest in timbral research, as can be seen through a variety of recurring technical elements, which were associated with international avant-garde tendencies of the time. Methodologically, we propose an adaptation of topic theory to the analytical approach through a revision of Nattiez's tripartition to compare the testimonies of the composer, the commentaries by the critique, and the technical elements made evident in the analysis of the scores. The result of this necessarily selective exposition, focused on a small number of representative compositions, demonstrates how Claudio Prieto's compositional language during his most experimental phase, in the early 1970s, is determined by the recurrent use of innovative, avant-garde technical elements that culturally connect his work in Spain with the contemporary trends in the international scene: topics, specifically leaned to minimalism, indeterminacy, new musical notations and extended techniques.

**KEYWORDS:** Claudio Prieto (1934-2015), contemporary Spanish music, music analysis, topic theory.

### INTRODUCCIÓN

Una presentación preliminar del detalle sobre las cuestiones desarrolladas seguidamente resume que, en la historia de la música española del siglo XX, los compositores pertenecientes a la llamada Generación del 51 fueron los protagonistas de la puesta al día de la creación musical nacional respecto al panorama internacional, tras un distanciamiento de casi dos décadas cuyo inicio se remonta al estallido de la Guerra Civil. Pese a un consabido surtido de planteamientos personales, sus producciones, en términos generales, certifican la existencia de una fase experimental coincidente con el final del segundo franquismo. El palentino Claudio Prieto (1934-2015), autor representativo de la Generación del 51, se acogió a unos derroteros que descubrieron la discrepancia existente entre su fase más experimental, cronológicamente concentrada en los primeros setenta, y otra bien distinta, conciliadora con aspectos tradicionales, cuyo estilo él mismo denominó nuevo lirismo, dominante desde los ochenta.

Con el afán de contribuir a subsanar las carencias que, todavía hoy, persisten en las investigaciones musicológicas respecto al análisis del repertorio español contemporáneo, se persigue el objetivo principal de arrojar algunas consideraciones analíticas acerca de la obra de Claudio Prieto durante su momento de mayor experimentación, a comienzos de los años setenta. Con tal fin, se asume como hipótesis de trabajo que sus creaciones de entonces se caracterizan por exhibir muestras de vanguardismo: un elenco de peripecias musicales innovadoras en la coyuntura española y aunadas particularmente en torno a la investigación tímbrica. Estas búsquedas artísticas, derivadas de su interés por el timbre y que demandaron un nuevo modo de actuación a sus intérpretes, se manifestaron conjuntamente mediante el manejo de técnicas extendidas, innovaciones en la notación vinculadas a la indeterminación y la incorporación de sonidos insólitos mediante grafías musicales

igualmente nuevas, así como algunos gestos repetitivos asociables al minimalismo, aunque entre armonías mayoritariamente atonales.

El estudio analítico de este repertorio efectúa un registro, obligatoriamente selectivo, para identificar los vínculos poéticos y técnicos con ese vanguardismo. Como se muestra a continuación con mayor detenimiento, se utilizan un marco teórico y unos procedimientos metodológicos que integran elementos de la teoría de los tópicos, la teoría de conjuntos de clases de notas y el paradigma de la logoestructura. Si bien la segunda, la *pitch-class set theory* de Allen Forte<sup>1</sup>, debe considerarse hoy un método estandarizado para el análisis de armonías atonales, por su sistematización y la progresiva extensión de su uso<sup>2</sup>, la aplicación de la *topic theory* al análisis de repertorios contemporáneos<sup>3</sup> comporta una ampliación de su modelo original<sup>4</sup>, al que parcialmente sigue el paradigma de la logoestructura, en desarrollo; globalmente, se trata de una propuesta metodológica potencialmente innovadora.

La presentación se organiza en tres partes, dedicadas sucesivamente a la discusión del marco teórico y la metodología, la exposición de los referentes externos y la historiografía sobre el compositor y la explicación de los datos obtenidos mediante el análisis musical de las partituras.

## 1. MARCO TEÓRICO Y METODOLOGÍA

Los trazos fundamentales en el diseño del marco teórico y de la metodología que se proponen han sido, en parte, argumentados previamente<sup>5</sup>. En primer lugar, se apuntan los estudios sobre estilística desarrollados por Leonard B. Meyer, de quien se toma su noción de estrategias compositivas, que define el estilo musical mediante la colección acotada de los modelos entre los que el compositor

<sup>1</sup> FORTE, Allen. *The Structure of Atonal Music*. New Haven, Yale University Press, 1973. Los análisis armónicos atonales que se presentan usan la notación numérica (con Do = 0), los conceptos teóricos y los nombres de conjuntos propuestos por Forte, según su «Appendix 1. Prime Forms and Vectors of Pitch-Class Sets», *ibid.*, pp. 179-181.

<sup>2</sup> Cf. VILLAR-TABOADA, Carlos. «De la técnica al significado: debates y modelos en torno al análisis atonal». *Música, Ciencia y Pensamiento en España e Iberoamérica durante el siglo XX*. Leticia Sánchez de Andrés y Adela Presas (eds.). Madrid, Ediciones Universidad Autónoma de Madrid, 2013, pp. 161-205: 173-191.

<sup>3</sup> Múltiples casos de estudio con tal orientación son compilados por SHEINBERG, Esti (ed.). *Music Semiotics: A Network of Significations*. Lanham, Ashgate, 2012; y en *Proceedings of the International Conference on Music and Dance Semiotics*. Nearchos Panos et al. (eds.). Edimburgo, The University of Edinburgh, 2013. Entre los estudios españoles, para una excelente perspectiva general, *vid.* GRIMALT, Joan. *Música i sentits. Introducció a la significació musical*. Barcelona, Duxelm, 2014; para el tópico del lamento, *vid.* BENAVIDES GARCÍA, Valentín. «Anatomía de la tristeza: el lamento como fórmula afectiva superviviente en la historia de la música occidental». *Oportunidades y retos para la enseñanza de las artes, la educación mediática y la ética en la era postdigital*. Elke Castro León (coord.). Madrid, Dykinson, pp. 1088-1109.

<sup>4</sup> El cuerpo teórico que podría considerarse canónico está integrado cronológicamente por los siguientes ensayos principales: RATNER, Leonard. *Classic Music. Expression, Form, and Style*. Nueva York, Schirmer, 1980; ALLANBROOK, Wye Jamison. *Rhythmic Gesture in Mozart. Le Nozze di Figaro & Don Giovanni*. Chicago y Londres, University of Chicago Press, 1983; AGAWU, Kofi. *Playing with Signs. A Semiotic Interpretation of Classic Music*. Princeton, Princeton University Press, 1991; HATTEN, Robert S. *Musical Meaning in Beethoven: Markedness, Correlation, and Interpretation*. Bloomington, Indiana University Press, 1994; MONELLE, Raymond. *The Sense of Music. Semiotic Essays*. Princeton y Oxford, Princeton University Press, 2000; HATTEN, Robert S. *Interpreting Musical Gestures, Topics, and Tropes*. Bloomington, Indiana University Press, 2004; MONELLE, Raymond. *The Musical Topic: Hunt, Military, and the Pastoral*. Bloomington, Indiana University Press, 2006; AGAWU, Kofi. *Music As Discourse. Semiotic Adventures in Romantic Music*. Oxford, Oxford University Press, 2009; y MIRKA, Danuta (ed.). *The Oxford Handbook of Topic Theory*. Oxford, Oxford University Press, 2014.

<sup>5</sup> Cf. VILLAR-TABOADA, Carlos. «Del significado a la identidad: estrategias compositivas y tópicos en José Luis Turina». *Música y construcción de identidades: poéticas, diálogos y utopías en Latinoamérica y España*. Victoria Eli Rodríguez y Elena Torres Clemente (eds.). Madrid, Sociedad Española de Musicología, 2018, pp. 261-281: 262-271.

escoge cuáles reproducir, según los condicionantes de su creación<sup>6</sup>. Ese sesgo, concretado por la opción del compositor –pues tienen implicaciones para la lectura de significados tanto el modelo tomado cuanto los descartados–, permite establecer una analogía con la adaptación al ámbito musical de la noción de marca formalizada por Hatten<sup>7</sup>, según la cual esas decisiones estructurales responden a posicionamientos culturales. De ahí mi actual revisión del concepto de estrategias compositivas como conjuntos de decisiones mediante las que un compositor, en diálogo con las pautas de actuación características de una tendencia musical –a las que puede decidir si sigue o si descarta–, establece las funciones con que organiza su música; o, en otras palabras, los mecanismos con los que regula la coordinación entre estructura y significado.

Además de las estrategias compositivas, el concepto de tópico, originario de la *topic theory* anglosajona –a su vez también derivada de los mismos estudios sobre estilística–, resulta central porque permite elaborar conexiones entre las dimensiones estructural y semántica de la música; prorrogando el razonamiento precedente: sirve como función entre ambas. Ahora bien, su definición no está exenta de polémicas por sus imprecisiones. Según Ratner, designa toda una gama de procedimientos técnicos (figuras) recurrentes, de los que se servían los compositores del clasicismo<sup>8</sup>; una gama heterogénea, dado que incluía asociaciones –entroncadas con la tradición barroca de la retórica y de la teoría de los afectos– entre rasgos microestructurales y determinados sentimientos y planteamientos descriptivistas (pintorescos), al mismo tiempo que directrices paramétricas válidas para la configuración macroestructural de una pieza completa (tipos de danza) o de segmentos más o menos extensos (estilos). Las posteriores ampliaciones de la formulación original, ya citadas, a cargo de Allanbrook, Agawu, Hatten, Monelle y Mirka<sup>9</sup>, entre otros estudiosos, añadieron tópicos y conceptos teóricos, pero continuaron aceptando la noción básica sobre el tópico musical, entendido como un signo que reaparece en un repertorio para el cual mantiene un significado constante. Conectándolo con el inicio del marco teórico, en el paradigma de la logoestructura las estrategias compositivas se definen mediante agrupaciones de tópicos. Y estas se han ajustado, no casualmente, a una clasificación, atribuida a Mirka<sup>10</sup>, según la cual existen tres categorías principales de tópicos, referidas al pasado, a la etnicidad y a la heterogeneidad técnica y estilística del presente –que hace inteligibles fuera del ámbito cultural más inmediato los significados de esas referencias al pasado y a la etnicidad–. Se puede proseguir aduciendo que esas colecciones de tópicos «marcan» (siguiendo la idea de Hatten sobre la marca) la identidad creativa del compositor, puesto que perfilan cuál es el sesgo poético que adopta cuando compone; cuál es su posicionamiento artístico. Esta perspectiva, en definitiva, no solo pone en valor la identidad creativa del compositor, sino que permite evaluar el significado de su creación musical en su contexto cultural más inmediato gracias a que permite rastrear cuáles y cómo son los diálogos más o menos implícitos que mantiene con sus modelos.

Todo lo anterior queda integrado en una propuesta teórico-analítica, el paradigma de la logoestructura, que trata sobre varias relaciones intersemióticas que se comprenden como procesos generadores de significados. Busca integrar en un mismo enfoque la doble dimensión, a la vez ob-

<sup>6</sup> MEYER, Leonard B. *El estilo en la música: teoría musical, historia e ideología*. Madrid, Pirámide, 1999, p. 19.

<sup>7</sup> HATTEN, R. S. *Interpreting Musical Gestures...*, pp. 29-67.

<sup>8</sup> RATNER, L. *Classic Music...*, p. 9.

<sup>9</sup> *Vid.* nota 4.

<sup>10</sup> AGAWU, K. *Music as Discourse...*, pp. 48-49.



jetual (concretada en su articulación discursiva) y experiencial (subjetiva) de la música, asumiendo que los diversos factores que interactúan en su configuración mantienen entre sí unas relaciones de interdependencia dinámica, que se transforma a lo largo del tiempo. Esas relaciones convierten a la música en un ámbito de mediación privilegiado, por la heterogeneidad de los agentes cuya participación logra concitar y porque reúne procesos, sistemas e instituciones que producen, reproducen y consumen música al mismo tiempo que cada sujeto la experimenta desde su contexto<sup>11</sup>, en lo que parece una lectura postmoderna de la tripartición de Nattiez<sup>12</sup>.

Los tres principales ámbitos de negociación de significados que se reconcilian en el paradigma de la logoestructura exploran las relaciones de la música con la sociedad y la cultura, con la música misma y con el individuo; y, respectivamente, se denominan semioestructura, morfoestructura y logoestructura. La semioestructura atiende cómo, a lo largo del tiempo, el compositor y su obra han jugado con los referentes creativos (estéticos y técnicos) vigentes en su contexto (sea este su escuela, su país o su época), que pueden ser específicamente musicales (géneros y modelos de articulación discursiva) o extramusicales (ideológicos y artísticos), rastreables, como mínimo, desde el título; cómo es construida su figura en la historiografía especializada y cómo es su recepción crítica en los medios de difusión; y cuáles son los referentes creativos explicitados por el compositor. Cuando se estudia un repertorio musical que no se ciñe a una única composición, resulta más práctico presentar los referentes creativos del músico, así como la recepción antecedendo al análisis morfoestructural de cada obra. La morfoestructura, en su estudio de las relaciones de la música consigo misma, se adentra en su descripción paramétrica (altura, duración, timbre y dinámica) para identificar los rasgos comunes, que definen el estilo; los rasgos o eventos singulares, que señalan dónde se hallan los puntos articuladores del discurso o cuáles son los clímax expresivos; y los elementos recurrentes (motivos, temas o gestos), que serán leídos, en una interpretación de las funciones, como signos (tópicos o esquemas). En el análisis paramétrico se implementan metodologías adecuadas para su elaboración. Por último, la logoestructura trata de explicar las implicaciones de esa particular organización de la música para el compositor, el intérprete, el oyente o el crítico, siempre condicionada por sus posicionamientos de identidad. Tiene en cuenta también aspectos como las circunstancias de encargo, dedicatoria, estreno, reconocimiento (premios) y difusión (repeticiones, edición de la partitura o grabación), cuya dilucidación se proyecta hacia los entramados vital e institucional en que actúa el compositor. Estos tres ámbitos han sido explorados en varios estudios de caso previos<sup>13</sup>.

<sup>11</sup> Cf. HOOPER, Giles. *The Discourse of Musicology*. Aldershot, Ashgate, 2006, pp. 73-84.

<sup>12</sup> NATTIEZ, Jean-Jacques. *Musicologie générale et sémiologie*. París, Christian Bourgeois, 1987.

<sup>13</sup> Vid. para la semioestructura: VILLAR-TABOADA, Carlos. «Canto a media voz»: la obra para guitarra sola (1989-2002) de Claudio Prieto». *Roseta. Revista de la Sociedad Española de la Guitarra*, 13 (2018), pp. 52-83; para la morfoestructura: VILLAR-TABOADA, Carlos. «Variation in Paulino Pereiro's piano music: *Variacións Beiras* (1990), and *Branca, no desxeo das tebras* (2000)». *Contemporary Piano Music: Performance and Creativity*. Madalena Soveral (ed.). Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars Publishing, 2021, pp. 225-246; para una aplicación práctica completa del paradigma: VILLAR-TABOADA, Carlos. «Interdisciplinarietà artística y memoria: *Catro poemas galegos* de Julián Bautista (1951)». *En, desde y hacia las Américas. Músicas y migraciones transoceánicas*. Victoria Eli Rodríguez, Javier Marín-López y Belén Vega Pichaco (eds.). Madrid, Dykinson, 2021, pp. 417-453. Existe una adaptación para el lenguaje audiovisual, con énfasis en la interpretación de la logoeestructura: VILLAR-TABOADA, Carlos. «Códigos de música, silencio y danza en *Timecode* (2016), de Giménez Peña». *En torno al relato breve cinematográfico*. Mercedes de Miguel y Ana Isabel Cea (eds.). Valencia, Tirant lo Blanch, 2020, pp. 107-122.

## 2. CLAUDIO PRIETO EN LOS PRIMEROS AÑOS SETENTA: REFERENTES Y JUICIOS CRÍTICOS

Dado que se propone una primera aproximación semioestructural, para valorar la relación de la música de Claudio Prieto durante su etapa experimental en los setenta con la sociedad y con la cultura de su tiempo, se procede a exponer primero cuáles son los referentes creativos internacionales reseñados como vigentes en su época, así como el estado de la cuestión específico sobre la figura del compositor.

Respecto a los referentes contextuales, la lectura de algunos manuales sobre historia de la música en el siglo XX ofrece una medida inequívoca sobre cuáles son las novedades más destacadas en los años sesenta y setenta: mayoritariamente subrayan el interés de las vanguardias internacionales por la investigación tímbrica. Así, Watkins recalca la procura de nuevos sonidos, que condensa en tres frentes: la progresiva demanda a los intérpretes de técnicas extendidas; la proliferación de un nuevo virtuosismo instrumental, que, en buena medida, hace uso de las anteriores; y el empleo de recursos electrónicos<sup>14</sup>. Por su parte, Schwartz y Godfrey consagran esa misma indagación a las diferentes soluciones donde prevalecen la textura y los conceptos de masa sonora y densidad sobre los parámetros convencionales (la estocástica de Xenakis, la micropolifonía de Ligeti, el sonorismo o *Sound Mass Music* de la Nueva Escuela Polaca, teorizaciones de Stockhausen) como mecanismos reguladores de lo tímbrico<sup>15</sup>. En un ya clásico ensayo, Morgan, pese a un enfoque algo simplificador, comenta como corrientes innovadoras posteriores a la Segunda Guerra Mundial, además del serialismo integral y la indeterminación, fundamentales, los nuevos planteamientos sobre la forma y la textura –la música textural, la estocástica y lo que denomina nuevos recursos instrumentales, quizás por establecer una analogía con los *New Musical Resources* de Henry Cowell– y una vuelta a la simplicidad que incluye el minimalismo y la nueva tonalidad<sup>16</sup>. Dibelius comparte la perspectiva predominante y juzga que de 1965 a 1985 la composición de la sonoridad o *Klangskomposition*, la composición experimental y la vuelta a la tradición son, junto con la música repetitiva y minimalista, ejes centrales<sup>17</sup>. Toop propone entre las tendencias expansivas que se dieron entre 1962 y 1975 la composición mediante texturas, el empleo de citas y *collages*, la indeterminación y las innovaciones notacionales derivadas de la Escuela de Nueva York, las músicas electrónicas, el minimalismo y la improvisación<sup>18</sup>. La perspicaz historia trazada por Taruskin, pese a lo sesgado de su visión, muy centrada en los Estados Unidos, no duda en instalar el origen del minimalismo en una tradición vanguardista (allí, la Escuela de Nueva York) que, empañada por el giro cultural postmoderno, deviene en una vanguardia armoniosa, integradora y conciliadora<sup>19</sup>. Mientras, Griffiths enfatiza respecto a lo anterior el empuje creciente de los componentes de virtuosismo e improvisación, subrayando el nuevo papel que se atribuye al intérprete y el redescubrimiento de la melodía por los minimalistas<sup>20</sup>.

<sup>14</sup> Cf. WATKINS, Glenn. *Soundings: Music in the Twentieth Century*. Nueva York, Schirmer Books, 1988, pp. 581-638.

<sup>15</sup> Cf. SCHWARTZ, Elliott; y GODFREY, Daniel. «Texture, Mass, and Density». *Music since 1945: Issues, Materials, and Literature*. Nueva York, Schirmer Books, 1993, pp. 164-192.

<sup>16</sup> Cf. MORGAN, Robert P. *La música del siglo XX*. Madrid, Akal, 1994, pp. 353-463.

<sup>17</sup> Cf. DIBELIUS, Ulrich. *La música contemporánea a partir de 1945*. Madrid, Akal, 2003, pp. 322-445.

<sup>18</sup> Cf. TOOP, Richard. «Expanding Horizons: The International Avant-garde, 1962-75». *The Cambridge History of Twentieth-Century Music*. Nicholas Cook y Anthony Pople (eds.). Cambridge, Cambridge University Press, 2004, pp. 453-477.

<sup>19</sup> TARUSKIN, Richard. *Music in The Late Twentieth Century*. Oxford, Oxford University Press, 2010, pp. 352-353.

<sup>20</sup> Cf. GRIFFITHS, Paul. *Modern Music and After*. Oxford y Nueva York, Oxford University Press, 2010 (3.<sup>a</sup> ed.), pp. 216-250.

Y Auner, aunque también remonta a los cincuenta el serialismo y la indeterminación, añade a lo ya dicho sobre las investigaciones en torno al timbre y la textura un rasgo conectado con el minimalismo, puesto que identifica lo repetitivo en la escritura distribuida en bucles y capas, ligando soluciones texturales y minimalistas<sup>21</sup>. Lo interesante de este repaso sobre el panorama internacional reside en la constatación de cómo, en todos los casos, se ha marcado el relieve del timbre como foco de atención para los compositores desde mediados de los sesenta a finales de los setenta, durante una época en la que conviven diferentes propuestas técnicas y estilísticas que abarcan desde el control máximo de las derivaciones seriales hasta la indeterminación extremada en la notación mediante el recurso a los grafismos. Esa deriva, por consiguiente, es nítidamente percibida por la musicología internacional y, como irá demostrando, coincide con la encontrada en la música de Prieto de los mismos años.

A continuación, se analiza cómo la historiografía ha retratado, a lo largo del tiempo, a la figura de Claudio Prieto. Se reconoce un reflejo de las tendencias generales recién apuntadas. Tras algunos comentarios puntuales, causados a partir de sus primeros estrenos en España, los escritos que se adentraron en su obra han ido aumentando, hasta conformar una nutrida colección de valoraciones, de gran utilidad para acercarse a su quehacer creativo. El también compositor Tomás Marco fue de los primeros que reconoció la competencia técnica de Prieto, de quien destacó su talento para la construcción «de una música clara y bien hecha, con modelos de lenguaje avanzado [...]. En la obra de Prieto es muy apreciable el valor dado a los grupos de timbres»<sup>22</sup>. Incluso, llega a relacionarlo con la tendencia a «una cierta violencia explícita o latente, reflejo de la vitalidad desbordante del [ser] español, que se traduce en una predilección por los efectos contrastantes, por una escritura más o menos nerviosa y por la disposición general y estructural de las obras»<sup>23</sup>, que compartiría con Luis de Pablo, Cristóbal Halffter o el propio Tomás Marco. Estas valoraciones iniciales se confirman en declaraciones del compositor, quien enumeró entre los componentes musicales que han de planificarse:

- La forma [...].
- La ordenación de los sonidos, a nivel general.
- La estructuración de sus resultantes; los intervalos, los dibujos melódicos [...], la superposición de sonidos (acordes) y las combinaciones modulantes [...].
- Timbre o color.
- Los diálogos.
- La expresividad [...].
- Las formaciones instrumentales, desde el solista a la orquesta (sobremanera su conjunto)
- Las formaciones vocales, asimismo desde el solista al coro<sup>24</sup>.

<sup>21</sup> Cf. AUNER, Joseph. *La música en los siglos XX y XXI*. Madrid, Akal, 2013, pp. 281-350.

<sup>22</sup> MARCO, Tomás. *La música de la España contemporánea*. Madrid, Publicaciones Españolas, 1970, p. 29.

<sup>23</sup> MARCO, Tomás. «Traditionalisme en musique espagnole actuelle». *The World of Music*, 16, 3 (1974), pp. 30-47: 41. Traducción propia de: «une certaine violence explicite ou latente, reflet de la vitalité débordante de l'Espagnol, qui se traduit par une prédilection pour les effets contrastants, par une écriture plus ou moins nerveuse et par la disposition générale et structurale des œuvres».

<sup>24</sup> PRIETO, Claudio. «El compositor, a través de sus andanzas y su obra». *14 compositores españoles de hoy*. Emilio Casares Rodicio (coord.). Oviedo, Universidad de Oviedo, 1982, pp. 295-319: 308-309.

Resulta significativo cómo, años después, aunque lo siguió integrando entre los compositores del entorno generacional del 51, Tomás Marco ya no lo dispuso en el grupo central ni en la primera ola del 51, sino entre un variado conjunto de compositores «asimilados», como Joan Guinjoan, Josep Soler, Leonardo Balada, Agustín González Acilu, Agustín Bertomeu, Miguel Alonso, Gonzalo de Olavide o José Luis de Delás, «músicos que no participaron directamente en las primeras operaciones de ruptura»<sup>25</sup>. Esa reevaluación sobre Claudio Prieto parece responder más al cambio de rumbo, muy criticado por su supuesto conservadurismo, que describió desde su *Sinfonía n.º 2* (1982), «con una nueva propuesta sobre la belleza sonora y un nuevo empleo de la tonalidad [...], que avanza por estos nuevos senderos con éxito en opinión de muchos y volviendo demasiado la cara según otros»<sup>26</sup>. Pero no es menos útil reparar en su balance nuevamente positivo cuando, de nuevo más tarde, ya extendido su periodo de nuevo lirismo y admitiendo su procedencia de un vanguardismo estructural de raíz serial («otro autor que se une pronto a la vanguardia»<sup>27</sup>, desde los sesenta), reconsideró su papel en España entre los pioneros del minimalismo y del postmodernismo musicales, bien mediante su mirada al pasado<sup>28</sup>, bien por su revisión del folclore hispano, que lee en clave de «intertextualización»<sup>29</sup> creativa.

En relación con las principales influencias, se subraya lo decisivo de su formación en el extranjero. Enrique Franco recalcó lo decisivo de su paso por la Academia de Roma para forjarse una personalidad musical competente y libre:

Como todos los que trabajaron con Petrassi, Claudio Prieto conoce, en todos sus entresijos y posibilidades, el pensamiento y el lenguaje de nuestro tiempo, lo que le permite utilizarlos con libertad, sin sujeción a patrones impuestos por la moda, sino como instrumento técnico con el que expresar a los demás la sustancia de su ideología musical<sup>30</sup>.

Por su parte, Germán Gan es más preciso, pues puntualiza cómo la estancia romana posicionó a Prieto en un vanguardismo internacional reforzado, de manera sustancial, por su paso por los cursos de Darmstadt en 1967, con Stockhausen, Boulez y Ligeti; de hecho, marca como sintomáticas unas técnicas desarrolladas a partir de entonces que se relacionan con lo observado en la bibliografía internacional: la investigación estructural, tímbrica y electrónica. Como mostraré, se concretan, entre otros aspectos, en la indeterminación, el uso de ciertas técnicas extendidas y los experimentos con banda magnética. Luego, su gradual giro hacia una moderación de corte hispano se iniciaría tras la *Sinfonía 1*, de 1975:

Italia, por su parte, fue el destino elegido para completar su formación [...] para quien los consejos de Petrassi, Maderna y Boris Porena entre 1960 y 1963 supusieron la apertura definitiva a la vanguardia, audible en el *Canto de Antonio Machado* (1961), los *Movimientos para violín y orquesta de cámara*, un año posteriores, o

<sup>25</sup> MARCO, Tomás. *Historia de la música española. Vol. 6. El siglo XX*. Madrid, Alianza, 1989, p. 237.

<sup>26</sup> *Ibid.*, pp. 242-243.

<sup>27</sup> MARCO, Tomás. «Aleatoriedad e informalismo». *Historia cultural de la música*. Madrid, Ediciones y Publicaciones Autor, 2008, pp. 857-915: 897.

<sup>28</sup> MARCO, Tomás. «Minimalismo místico y música sobre músicas». *Pensamiento musical y siglo XX*. Madrid, Fundación Autor, 2002, pp. 423-459: 442.

<sup>29</sup> MARCO, Tomás. «El delta posmoderno». *Historia cultural de la música...*, pp. 917-963: 953.

<sup>30</sup> FRANCO, Enrique. «Introducción». *Claudio Prieto*. Catálogos de compositores españoles. Madrid, Sociedad General de Autores de España, 1990, pp. 7-8: 8.

los orquestales *Contrastes* (1963-1964). La primera maduración de su lenguaje se forma, sin embargo, tras su estancia en Darmstadt en 1967, momento a partir del cual logra una síntesis de técnicas innovadoras, especialmente en los terrenos de la investigación estructural –*Sonidos* (1968), *Solo a solo* (1969)–, tímbrica –*Nebulosas* (1972), *Catedral de Toledo* (1973)– y de coexistencia entre sonoridades tradicionales y electroacústicas (*Reflejos*, 1973, para clarinete y cinta, o *Amplitudes*, 1975, para mezzosoprano y cinta)<sup>31</sup>.

Las primeras monografías dedicadas al compositor profundizaron en lo señalado por los retratos anteriores y, además, comenzaron a especular con periodizaciones. Víctor Pliego propuso una distinción general, coincidente con apreciaciones anteriores, entre una primera etapa de «exploración y libertad», de 1963 a 1975<sup>32</sup>, seguida de otra «constructivista y formalista», entre 1975 y 1982<sup>33</sup>. Pero lo relevante es su juicio sobre cómo el timbre cohesiona ambas fases:

El timbre es una de las fuentes fundamentales de inspiración en la obra de Claudio Prieto. Este interés lo veremos primero en la exploración de las combinaciones instrumentales que el compositor aborda con absoluta seguridad desde sus inicios en el género sinfónico y luego, poco a poco, en las piezas de cámara en las que agota todos los recursos individuales de cada instrumento<sup>34</sup>.

Más tarde, Pliego y Laura Prieto detallaron las características de la citada etapa inaugural, que culminaría en 1975 con su *Sinfonía 1* (1975):

En este periodo experimenta con las diversas posibilidades del lenguaje musical asimiladas en su etapa formativa y va creando poco a poco un vocabulario personal. Su vocación sinfónica es muy clara [...] trabaja asiduamente sobre conjuntos instrumentales y orquestas de cámara, pero a partir de 1971 deja esas combinaciones y empieza a alternar el sinfonismo con obras para solistas o grupos mucho más pequeños y homogéneos, propios de recitales. Sus aspiraciones combinatorias, practicadas en los primeros conjuntos instrumentales, se van a satisfacer desde entonces en el sinfonismo, que ya contenía en aquellos de forma latente. Simultáneamente, la seguridad de su escritura le permite abordar la composición de páginas virtuosísticas [...]<sup>35</sup>.

Entre las últimas monografías poseen un valor referencial las debidas a Laura Prieto. La hija del compositor ha reunido diversas reflexiones sobre su pensamiento musical y una semblanza biográfica de la que se extraen las coordenadas básicas para la cronología seleccionada en este trabajo y sus prolegómenos<sup>36</sup>. Así, relata el traslado a Roma en 1960 para estudiar con Porena en el conservatorio, antes de ampliar estudios entre 1961 y 1963 en la Academia de Santa Cecilia, de la misma ciudad, con Petrassi, Maderna y Evangelisti, influyentes en sus primeros estrenos. La etapa

<sup>31</sup> GAN QUESADA, Germán. «A la altura de las circunstancias... Continuidad y pautas de renovación en la música española». *Historia de la música en España e Hispanoamérica. Vol. 7. La música en España en el siglo XX*. Alberto González Lapuente (ed.). Madrid, Fondo de Cultura Económica de España, 2012, pp. 169-231: 204.

<sup>32</sup> PLIEGO DE ANDRÉS, Víctor. *Claudio Prieto. Música, belleza y comunicación*. Madrid, Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 1994, pp. 45-72.

<sup>33</sup> *Ibid.*, pp. 73-97.

<sup>34</sup> *Ibid.*, p. 49.

<sup>35</sup> PLIEGO, Víctor y PRIETO, Laura. «Prieto Alonso, Claudio». *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Emilio Casares Rodicio (dir.). 10 vols. Madrid, Sociedad General de Autores y Editores, 1999-2002, vol. 8, pp. 948-955: 949.

<sup>36</sup> PRIETO, Laura. *Pensamiento musical: conversaciones con Claudio Prieto*. Málaga, Orquesta Filarmónica de Málaga, 2006.

romana supuso un cambio crucial de planteamientos, incluso más allá de lo musical, como atestigua el propio compositor<sup>37</sup>.

Ya de regreso a España y en lo sucesivo, estos continuaron acompañados de continuos premios y de un afán de proyección internacional patente: sobresale en el impacto recibido por su participación en los cursos de verano de Darmstadt, su representación de España ante la Tribuna Internacional de Compositores de la UNESCO por *Solo a solo* (1970), *Catedral de Toledo* (1975) y *Concierto 1* (1979), o los premios de la Radiotelevisión Italiana (RAI) por *Al-Gamara* (1972) y del Prix Italia por *Al poeta, al fuego, a la palabra* (1978)<sup>38</sup>. Todavía más valioso es un segundo volumen dedicado a compendiar toda la información posible sobre la obra completa y que recopila una gran parte de los comentarios del propio músico –habitualmente para programas de mano de los estrenos– y de las numerosas críticas publicadas en prensa sobre casi cada composición, que además la autora completa con sus propias observaciones<sup>39</sup>. Establece ahí cinco etapas creativas: Roma y Academia de Santa Cecilia (1960-1963), regreso a España y primeros estrenos (1964-1970), consecución de una estética personal (1971-1975), el camino hacia el nuevo lirismo y las primeras sonatas (1976-1982), la consolidación (1983-1993) y la plena madurez creativa (1994-2005). Entre ellas, la tercera, que delimita a los primeros años setenta, se corresponde con su fase más experimental y vanguardista<sup>40</sup>.

Desde el ámbito universitario, tres estudios recientes se han acercado a la música del palentino. Dos son exámenes analíticos por los repertorios solistas más abundantes en el catálogo del compositor: Cureses se remonta a la variedad de recursos compositivos utilizados por Prieto en su piano de los años setenta, que comprende la flexibilidad rítmica, la libertad formal, el uso de diseños rítmico-melódicos repetitivos, *clusters* y algunas innovaciones notacionales relativas al ritmo y la repetición<sup>41</sup>; mientras que Villar-Taboada analiza la música para guitarra, cronológicamente mucho más compacta (1989-2002) y ya claramente decantada por el nuevo lirismo<sup>42</sup>. Más recientemente, bajo la dirección de la primera, Bernal ha defendido una tesis doctoral que reúne valoraciones estéticas, documentales y analíticas sobre el conjunto de la obra del compositor<sup>43</sup>. Inscribe los años setenta en una fase cuyo inicio adelanta a 1967 y hace concluir en 1975, cuando encuentra el arranque de una búsqueda por un lenguaje más expresivo, por lo que es casi coincidente con la etapa central según Laura Prieto. Sin embargo, la denomina «periodo de experimentación e investigación: transformación y evolución del lenguaje y estilo compositivo», la vincula artísticamente al antirrationalismo y la define por un afán de renovar recursos sonoros, procedimientos y técnicas de escritura<sup>44</sup>.

Aunque, desde luego, sería posible ampliar esta revisión, los diversos juicios examinados son suficientes para afirmar que las exploraciones sobre las nuevas grafías y la indeterminación, el minimalismo, y las indagaciones tímbricas a través de la textura, las técnicas extendidas y el nuevo virtuosismo, advertidas en el contexto de las vanguardias internacionales, hallan en la trayectoria

<sup>37</sup> Vid. nota 48.

<sup>38</sup> *Ibid.*, pp. 117-119.

<sup>39</sup> PRIETO, Laura. *Claudio Prieto: notas para una vida*. Madrid, Fundación Autor, 2006.

<sup>40</sup> *Ibid.*, pp. 97-130.

<sup>41</sup> CURESES DE LA VEGA, Marta. «Claudio Prieto (1934)». *Premio «Jaén». Historia del piano español contemporáneo*. 2 vols. Jaén, Diputación Provincial de Jaén, 2009, vol. 2, pp. 719-743.

<sup>42</sup> VILLAR-TABOADA, C. «Canto a media voz»...», *op. cit.*

<sup>43</sup> BERNAL MARTÍNEZ, M.<sup>a</sup> Encarnación. *Evolución del lenguaje expresivo en la obra de Claudio Prieto: del antirrationalismo y constructivismo abstracto a la consolidación del nuevo lirismo*. Tesis doctoral, inédita. Universidad de Oviedo, 2021.

<sup>44</sup> *Ibid.*, p. 127.

de Claudio Prieto durante esa misma época un correlato afianzado en su conocimiento directo de esos nuevos repertorios y en su contacto con algunas personalidades señeras de la música contemporánea. Con la hipótesis inicial reforzada, se prosigue el estudio con su fase netamente analítica, para comprobar si lo anterior se verifica efectivamente en las partituras.

### 3. CLAUDIO PRIETO EN LOS PRIMEROS AÑOS SETENTA: ANÁLISIS DE TÓPICOS MUSICALES

La comparación entre la actividad creativa de Claudio Prieto durante la década de los sesenta y durante los setenta manifiesta diferencias interesantes. Una cierta inseguridad explicaría que en la inicial se daten más del doble de obras descatalogadas que en la siguiente<sup>45</sup>. Además, el volumen de la producción en catálogo es ostensiblemente menor en los primeros años, tanto por número de obras que permanecieron en catálogo (once, frente a veinticuatro), como por su magnitud, con un predominio camerístico en los sesenta y una mayor diversidad en los setenta, que incluye obras para orquesta –no es casual que en 1976 fuese miembro fundador de la Asociación de Compositores Sinfónicos Españoles– o grandes conjuntos de cámara, así como para solistas.

La lectura de las dedicatorias, con frecuencia destinadas a los responsables de los estrenos, patentiza el valor de su red de contactos: Gombau facilitó la consecución del primer estreno en España (*Improvisación*, para conjunto instrumental, en el Aula de Música del Ateneo, en diciembre de 1966); desde Radio Nacional de España, con unos vínculos que también se prolongaron después, incluso con la implicación del compositor en la preparación de programas radiofónicos<sup>46</sup>, recibió encargos (*Contrastes*, para orquesta, 1964; y *Primera palabra*, 1971, para orquesta de cámara) y fue promocionado al seleccionarse piezas suyas para diversas ediciones de la Tribuna Internacional de Compositores en París (*Solo a solo* en 1970; *Catedral de Toledo* en 1975; y *Cuarteto 1* y *Concierto 1* en 1979); y sus nuevas obras fueron dedicadas a compositores e intérpretes que asumieron su estreno y promovieron su difusión, como Esperanza Abad (*Amplitudes*, 1975; y *Coplas de Jorge Manrique*, 1979), José Ramón Encinar al frente del Grupo Koan (*Círculos*, 1970; *El juego de la música*, 1971; *Arambol*, 1976; y *A veces*, 1980), Jesús Villa-Rojo del LIM (*Reflejos*, 1973; y *LIM'79*, 1979), José Luis Temes del Grupo de Percusionistas de Madrid (*Preludio de verano*, 1977) y José María Franco Gil, responsable de grabaciones tempranas (*Al-Gamara* en 1977, *Arambol* en 1979, *Concierto 1* en 1981<sup>47</sup>). A lo anterior puede sumarse la importancia que el propio compositor reconoce a la crítica: «Creo que el ejercicio de la crítica vivió una época dorada en las décadas de los sesenta a los ochenta. [...] Los textos podían entrar tan en detalle como imagino quisiera su autor [...]. De hecho, la extensión de los primeros tiempos llama a menudo la atención»<sup>48</sup>.

Para comprender este periodo, resulta de utilidad leer el testimonio del compositor sobre el impacto que le causó su estancia romana, puesto que le suscitó una reflexión que parece difícil no apreciar en su música; de algún modo, su posterior afán experimentador se nutrió en Italia, de la vivencia cotidiana de la libertad:

<sup>45</sup> Cf. PRIETO, L. *Claudio Prieto: notas para una vida...*, p. 642.

<sup>46</sup> Logró un puesto fijo como programador en agosto de 1971. Cf. *ibid.*, p. 93.

<sup>47</sup> Cf. *Ibid.*, pp. 67-157 y 589-637.

<sup>48</sup> PRIETO, L. *Pensamiento musical...*, p. 71.

quienes vivimos esos años en Italia, lo hicimos asomados a un mundo diferente, en tanto que el sistema democrático llevaba una libertad de pensamiento, de actividad política y social, de cruces de ideas, que no es que no fueras consciente de la falta de ellas en España, sino que lo veías como algo lejano [...]. Por el contrario, en Roma pasé tres años palpándolo cada día, y eso te hace abrir los ojos ante tus propias carencias. En todo caso, cuando uso de esos conceptos en mis primeras obras no les doy ningún sentido político, sino artístico [...] porque, como ya dije, en aquel entonces había más interés hacia lo intelectual, hacia la experimentación y el descubrimiento. De hecho, hay en mi catálogo muchas obras que responden a ese interés, como *Contrastes*, *Improvisación*, o *Al-Gamara*, frente a otras como *Solo a solo*, que viene a ser un alegato contra la incomunicación, o *Arambol*, donde metaforizo sobre la vorágine giratoria por la que a veces transcurre la vida [...]»<sup>49</sup>.

Se ha coincidido en señalar como un primer éxito importante el dúo para flauta y guitarra *Solo a solo* (1967), que el compositor comentó como una obra breve, «pero que condensa esos principios de experimentación tímbrica y expresividad» mediante la superposición de dos monólogos cualitativamente contrastantes<sup>50</sup> y donde también se ocupó de «la búsqueda de efectos nuevos (suponiendo que esta expresión sea válida) a través de los más diversos medios a mi alcance»<sup>51</sup>. Los críticos coinciden en emitir juicios positivos. Enrique Franco apunta: «El buen hacer del compositor, la perfección de página, la evidente seguridad con que se produce [...]. Bella de sonoridades, bien contrastada la misión de los dos solistas [...], es una obra buena, bella y libre»<sup>52</sup>; y Tomás Marco explica que esos monólogos suponen «casi un tratado sobre una incomunicación que difícilmente debe romperse y que da a la obra un gran interés acrecentado por la fineza y talento con que el autor ha sabido buscar efectos nuevos y realidades expresivas»<sup>53</sup>.

Las innovaciones en la notación musical se precisan, como es acostumbrado al comienzo de las partituras del autor durante esos años, en una página con indicaciones explicativas (Figura 1) relativas a la flexibilidad rítmica (notas mantenidas o repetidas, grupos de figuras de más a menos rápido o de menos a más rápido) y a efectos tímbricos (ruidos de llaves en la flauta y toques sobre la madera en la guitarra), a las que se suman la ausencia de barras e indicaciones de compás, la escritura de duraciones libres (mediante cabezas negras sin plica, o mediante barras verticales para señalar repeticiones rápidas desiguales) y la medición de las pausas en silencios.

<sup>49</sup> PRIETO, L. *Pensamiento musical...*, p. 75.

<sup>50</sup> PRIETO, L. *Pensamiento musical...*, p. 96.

<sup>51</sup> PRIETO, L. *Claudio Prieto...*, p. 84.

<sup>52</sup> Enrique Franco en *Arriba*, 20-11-1968. *Cit.* en PRIETO, C. «El compositor...», pp. 313-314.

<sup>53</sup> *Cit.* en PRIETO, C. *Ibid.*, p. 314.





# solo a solo

## FLAUTA Y GUITARRA

CLAUDIO PRIETO

FIG. 1. Indicaciones sobre las grafías no convencionales en *Solo a solo* (1967).

© 1973 by Claudio Prieto. Editorial Alpuerto.

Sin embargo, también merecen destacarse otros recursos, auténticas técnicas extendidas para ambos instrumentos, cuya correcta realización demanda una alta pericia técnica en los intérpretes. La flauta añade al ruido de llaves los armónicos, los sonidos percusivos del *flutterzunge* y *glissandi*, mientras que la guitarra realiza también *glissandi*, produce armónicos naturales o *sul ponticello* y practica el toque de púa y el toque percusivo sobre madera además del normal; como resultado, se escuchan sonoridades microinterválicas, acentuadas cuando se ejecutan los *glissandi* lentos. La dinámica oscila del *molto pianissimo* al *molto fortissimo*, enriquecidos con graduadores. Rítmicamente, se alternan pasajes de gran libertad con gestos de naturaleza repetitiva.

Además de toda esa variedad en cuanto a timbres, duraciones y dinámica, cobra interés el tratamiento de las alturas, aparentemente desordenadas, pero guiadas por una coherencia estructural tan simple como efectiva. Se muestra seguidamente (Ejemplo 1) cómo en la distribución de las alturas cada nota se conecta con otra –simultánea, consecutiva o casi consecutiva– mediante los intervalos de semitono o tritono, cuya primacía es muy notoria. La exhaustividad, prácticamente total, con la que opera este procedimiento en algunos pasajes pone de relieve que se trata de una táctica premeditada, simple pero eficaz, pues asegura al compositor el potenciamiento sonoridades atonales mientras que, al mismo tiempo, lo exonera de hacerlo recurriendo a manejos seriales.

Ej. 1. Interválicas de semitono y tritono, p. 3, sistema 2, en *Solo a solo* (1967).

© 1973 by Claudio Prieto. Editorial Alpuerto.

En 1970, *Al-Gamara*, para orquesta de cámara, experimenta con la espacialización de los efectivos instrumentales, que son distribuidos sobre el escenario en siete filas de timbres heterogéneos, con el piano –en un papel casi solista– y el director en primer plano y los timbales más dos percusionistas al fondo (Figura 2). Al reubicar a los músicos, Prieto aspira a forzar un replanteamiento de las relaciones instrumentales dentro de la orquesta y a generar sonidos conformados de un modo distinto al convencional; así explicita unos propósitos que van más allá: «El conjunto de instrumentos que forman parte de esta partitura pertenece a los llamados clásicos, pero con la intención, por mi parte, de extraer de estos viejos instrumentos aspectos nuevos»<sup>54</sup>.

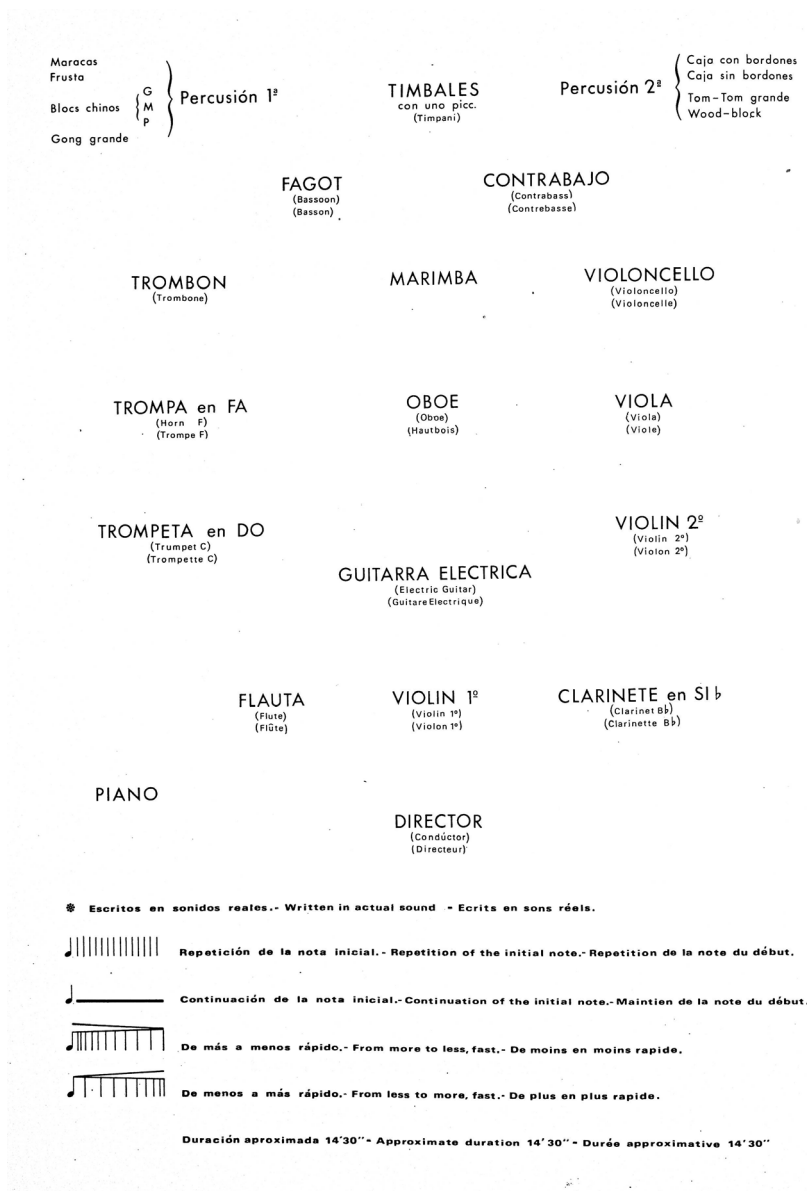


FIG. 2. Distribución espacial de los instrumentos, *Al-Gamara* (1970).  
© 1973 by Claudio Prieto. Editorial Alpuerto.

<sup>54</sup> PRIETO, Laura. *Claudio Prieto...*, p. 89.

Con una escritura que, de nuevo, incorpora notación no convencional –coincidente con la de *Solo a solo*– explicada en página inicial, el piano transita por lo virtuosístico para dialogar con el resto del conjunto. Los pasajes más dinámicos se alternan con otros vibrantes (Ejemplo 2) por un uso intensivo de la repetición: cada instrumento reproduce con insistencia un mismo patrón melódico-rítmico. La técnica es clara y sencilla y su aplicación simultánea a todas las partes menos el piano genera una vibrante sonoridad repetitiva muy cercana al minimalismo, cuya asidua frecuencia en pasajes de obras de estos años anima a considerarlo como un tópico.

The image displays a complex musical score for a percussion ensemble and strings. The score is divided into two main sections, both marked 'Tempo'. The first section includes parts for Fritas (Cajón), Cajas, C. bajo, Mba, Gtra, VI 1, VI 2, Via, and Vic. The second section includes parts for Mcas, Cajas, Wood, Tbn, Tpa, Tpta, C. bajo, Mba, Gtra, VI 1, VI 2, Via, Vic, and Pi. The score features a variety of rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes, and dynamic markings such as *ff*, *mf*, *p*, and *pp*. Specific performance instructions include 'secco barra metálica al cret.' for the Fritas, 'Percutir con la mano sobre la boquilla' for the woodwinds, and 'con la mano' for the C. bajo. The score is marked with '80' and 'Sostenuto' in the second section. The bottom right corner of the score shows the numbers '2,3' and '4,4'.

Ej. 2. Fragmento (cc. 76-81) con tópico repetitivo, en *Al-Gamara* (1970).  
© 1973 by Claudio Prieto. Editorial Alpuerto.

Al margen de lo rítmico, ahora sometido a la periodización de las barras de compás por la necesidad de habilitar la ejecución conjunta de un grupo ya nutrido de músicos, en este caso vuelve a mostrarse muy elocuentemente el afán de controlar de algún modo el orden de las alturas, como se aprecia en el Ejemplo 3. Se trata de un pasaje con importantes contrastes: la dinámica pasa del *fortissimo* al *pianissimo*; el piano ocupa con resonancias el registro más grave, mientras el resto de la orquesta se traslada al registro agudo; y, completando las precisiones sobre el timbre (sordinas, trompa *chiuso*, trémolos *sul ponticello* en las cuerdas, y varios tipos de *glissandi* y de *vibratos*), se

abandonan las alturas mantenidas estáticamente para sustituirlas por otras oscilantes gracias a *glissandi* lentos. Respecto a la disposición armónica, puede observarse que las notas se aglutinan como *clusters* perfectamente cromáticos: el pentacordo cromático 5-1, en su forma prima ( $T_0$ ), y el hexacordo cromático 6-1, superconjunto del anterior, y en relación transposicional semitonal ( $T_{11}$ ).

Tempo  $\text{♩} = 128$  aprox.

125

130

0, 1, 2, 3, 4...  
=  $T_0(5-1)$  = Pentacordo cromático

...+E = E, 0, 1, 2, 3, 4  
=  $T_{11}(6-1)$  = Hexacordo cromático

Ej. 3. Pasaje (cc. 125-133) con saturación de armonías cromáticas, en *Al-Gamara* (1970).

© 1973 by Claudio Prieto. Editorial Alpuerto.

La impresión pseudoconcertística de *Al-Gamara* no solo se debe a los frecuentes juegos dialógicos establecidos entre el piano y los demás instrumentos, sino que además existen segmentos con escritura de tipo *cadenza*. El primero y mayor de ellos (Ejemplo 4) requiere del pianista un notable dominio técnico, dado lo exigente de su escritura. Esta se caracteriza, en primer lugar, por una pronunciada flexibilidad rítmica y la suspensión del compás, como es costumbre en estos pasajes cuando están anotados. Se exige la realización de abundantes saltos, con una alternancia irregular entre las manos, un manejo diligente del pedal para preservar la resonancia de las notas adecuadas y escrupulosidad en el ajuste de las indicaciones dinámicas, a lo que ocasionalmente se añade la dificultad derivada de la velocidad, como sucede al comienzo el ejemplo. Todos estos rasgos sintonizan con los consensos que definen el tópico histórico de *cadenza*, indefectiblemente asociado al virtuosismo instrumental.

Proceso de densificación 1

Proceso de densificación 2

Ej. 4. Parte central de la *cadenza* de piano (c. 145), con saturación de armonías cromáticas, en *Al-Gamara* (1970).  
© 1973 by Claudio Prieto. Editorial Alpuerto.

Además, en el mismo Ejemplo 4 se comprueba la exhaustividad con la que el compositor se ha esmerado en el cálculo de las alturas, ya que el pasaje está saturado de armonías cromáticas y sigue un doble proceso controlado de densificación, que comienza en grupos de dos o tres notas y alcanza en las dos ocasiones las siete de los dos complejos heptacordales que utiliza, 7-1 y 7-2, contenedores de los demás conjuntos (de 3-1, 4-1, 5-1 y 6-1, los conjuntos cromáticos, el primero; y de 3-2, 5-2 y 6-2, conjuntos casi cromáticos, más los cromáticos, el segundo). Como todos ellos están basados en el intervalo de semitono, esta disposición avala una congruencia armónica muy acusada. El primer proceso de densificación se abre con diferentes transposiciones del tricordo 3-1, que puntualmente se alternan con intervalos (señalados con flechas) de semitono o de séptima mayor. En la mitad del primer sistema, se alcanza, *stacatto*, el tetracordo 4-1, que direcciona el proceso (pues confirma que existe un crecimiento progresivo de las unidades armónicas, desde el intervalo de dos notas: primero hacia el tricordo y luego hacia el tetracordo), revalidado al final de ese primer sistema por el pentacordo 5-1. En el siguiente sistema se replica, condensadamente, lo anterior, variando el inicio al introducir el tricordo 3-2 y potenciando el efecto final al desembocar no en un pentacordo, sino en el hexacordo cromático, 6-1, que inmediatamente a continuación desemboca en el heptacordo cromático 7-1. En ese último sistema se verifica el proceso de densificación 2, que alterna los dos tricordos, 3-1 y 3-2, para culminar, por un lado, en 5-1 y 6-1 y, simultáneamente, en 6-2 y 7-2. Ese remate paralelo en los dos complejos armónicos es posible gracias una nota, la redonda Do#, cuyo único papel es enlazar 6-2 y 6-1 mediante 7-2.

Del mismo año que la anterior obra es *Círculos*, para un inusual sexteto de percusión, corno, flautín, viola, contrabajo y vibráfono, compuesta como lectura musical de una serigrafía de Abel Martín (1931-1993). Se concitan de nuevo en su partitura atributos advertidos en otras composiciones, como la repetición minimalista, la indeterminación de las duraciones y su reflejo en las innovaciones de las grafías musicales. El Ejemplo 5 ofrece otra muestra de planificación armónica. Los crótalos y el clarinete bajo repiten, respectivamente, Si bemol y Si becuadro (10, 11), mientras que en la flauta se observa una reiteración desordenada de otras dos diádas en relación semitonal: La bemol y La (8, 9) y Do y Do# (0,1): reunidas las seis clases de alturas, su desorden, aparente únicamente respecto al ritmo, conforma el hexacordo cromático 6-1.

TRANQUILLO

10  
Crotalos  
*p* *cresc.....*

Flautin  
*p* *accel. poco a poco* *cresc.....*

11  
C. Bajo  
*p* *sonido real*

8, 9, 10, 11, 0, 1  
=  $T_6(6-1)$  = Hexacordo cromático,  
con alturas repetidas y distribuido en diádas cromáticas

Ej. 5. Inicio de *Círculos* (1970). © 1991 by Claudio Prieto. EMEC.

El control de la altura constituye el orden que posibilita flexibilizar los demás parámetros. Y tanto es así que, cuando en la flauta se introduce una nota inesperada (el Sol#), se convierte en señal de que un cambio se avecina, como puede comprobarse en su continuación (Ejemplo 6), diferenciada, en primera instancia, por los timbres (salen los crótalos y entran vibráfono, corno y viola). El pasaje, dividido en dos segmentos consecutivos, prosigue extendiendo el principio de repetición a una superposición de *ostinati*. Pero, a cada vuelta, cada uno de ellos se desplaza a la siguiente parte de compás: es inevitable asociarlo a la idea de rotación o de circularidad, evidentemente desprendida del título de la pieza. La armonía prolonga la sonoridad cromática, pero sin el hexacordo anterior, sustituido por el tricordo cromático, 3-1. El primer segmento coordina  $T_0$  y  $T_6$  de 3-1, dos niveles de transposición a distancia de tritono. El segundo, que densifica al anterior, usa  $T_3$  y  $T_9$ , también distanciados entre sí un tritono, y añade otras dos alturas (Si bemol y Mi), a intervalo, también, de tritono. El refuerzo de la interválica atonal queda así doblemente conseguido (el semitono por la armonía del tricordo cromático; el tritono por el intervalo melódico). Pero a ello se añade que las cuatro transposiciones tricordales ( $T_0$ ,  $T_3$ ,  $T_6$  y  $T_9$ ), siguen cuatro veces el intervalo de tono y medio que, en la armonía tonal, se corresponde con las terceras menores superpuestas de la séptima disminuida: el acorde pivotal o rotatorio propio del contexto tonal.

Hay "rotación" de las alturas de cada parte, en cada compás (¿"círculos"?)

tono

6, 7, 8; 10, 11, 0, 1, 2  
=  $T_0(3-1)$  y  $T_6(3-1)$  = Tricordo cromático,  
2 versiones equivalentes, a distancia de tritono

9, 10, 11, 1, 3, 4, 5, 7  
=  $T_3(3-1)$  y  $T_9(3-1)$  = Tricordo cromático,  
2 versiones equivalentes, a distancia de tritono  
1, 7 = Díada de tritono

Ej. 6. Continuación del inicio de *Círculos* (1970). © 1991 by Claudio Prieto. EMEC.

En *Nebulosa* (1972), para orquesta, Claudio Prieto se valió por vez primera de los «anillos sonoros», que bien podrían comprenderse como la unión conceptual de su gusto por las ideas recurrentes y su ya comentado rigor sobre el control de las alturas. La despliega

partiendo de una situación estática y evolucionando hacia distintas combinaciones con las que creo una sensación de nebulosidad. Estos anillos, o nubes, o células sonoras me sirven de muy diversas maneras y tanto en el trazado horizontal como en el vertical. El logro de una determinada tímbrica está ahí, pero es igualmente interesante el entramado armónico y, en cuanto al elemento rítmico, contribuyen a romper la rigidez métrica cuando ésta es acusada y quiero imprimir un cambio de rumbo<sup>55</sup>.

La organicidad desencadenada desde tales proporciones motivó que Enrique Franco la calificase de «bellísima música [...] con una actitud neoimpresionista [...] de coloraciones cambiantes, formas caleidoscópicas [...]»<sup>56</sup> y Fernando Lerdo de Tejada valorase que «se desarrolla en una idea integral, de principio a fin, pero con un marcado ambiente impresionista, plácido, sin cortes ni puntillismos [...]»<sup>57</sup>. Algo similar apreciaron los críticos en la también orquestal *Catedral de Toledo* (1973), pues Ramón Barce afirmó: «materiales evocadores [...] quedan subsumidos en un contexto sinfónico de deslumbrante luminosidad y fuerza [...], además de su cambiante e irisada armonía [...] y ha creado un discurso auténticamente sinfónico de gran coherencia y fluidez»<sup>58</sup>. No obstante, el Ejemplo 7 manifiesta cómo esas «impresiones», desde su *cluster* del principio, prolongado con rugosidad merced a las oscilaciones de un lento *vibrato* en cuartos de tono, exuda vanguardismo:

<sup>55</sup> PRIETO, L. *Pensamiento musical...*, p. 97.

<sup>56</sup> *El País*, 22-02-1978. *Cit.* en PRIETO, C. «El compositor...», p. 311.

<sup>57</sup> *El Alcázar*, s.f. *Cit.* en PRIETO, C. «El compositor...», pp. 311-312.

<sup>58</sup> *Ya*, 30-01-1975. *Cit.* en PRIETO, C. «El compositor...», p. 314.

gestos reiterativos, un componente de indeterminación, uso de técnicas extendidas y nuevas grafías calculadas, en este caso, para incidir en un tópico de música textural.

Ej. 7. Inicio (cc. 1-10) de *Nebulosa* (1972). © 1977 by Claudio Prieto. EMEC.

La exploración de nuevos procedimientos de realización del sonido no se queda en la microintervalica o en matices en cuanto a *vibrato*. Durante esta época, Prieto recurre a lo tecnológico para experimentar el valor del detalle entre timbres idénticos y especula sobre el papel del intérprete gracias al mundo que le abre la cinta magnética. Si en *Sugerencia* (1973), para viola sola, pretendía «crear una serie de situaciones que realcen y posiblemente amplíen las posibilidades de este precioso instrumento»<sup>59</sup>, *Reflejos* (1973) admite una versión para clarinete en vivo y tres grabados y otra para cuatro instrumentos en vivo, mientras que *Cuarteto 2* (1974), para cuatro guitarras, prescinde de banda magnética y *Amplitudes* (1975) traslada la sugerencia al ámbito vocal, con una versión para voz acompañada de dos voces en cinta y la otra para tres voces en vivo.

Pero no desarrolló esa dirección de manera prioritaria. Las anteriores experiencias sinfónicas suscitaron la creación de su *Sinfonía 1* (1975), auténtica cima de estos años según la crítica y el propio autor, sobre la que declaró: «culmina toda una serie de investigaciones en torno a las posibilidades de la voz humana [...] en lo que a los hallazgos y estética vocal y orquestal respecta»<sup>60</sup> y sobre la que pidió que primero se escuche y sólo después se busque su explicación<sup>61</sup>, delatando su deseo de que la música sea expresiva y no se reduzca a un laboratorio sonoro. No obstante, la introducción de un coro sin texto representa otra prueba de su curiosidad ante el timbre:

<sup>59</sup> PRIETO, L. *Claudio Prieto...*, p. 109.

<sup>60</sup> PRIETO, L. *Pensamiento musical...*, p. 38.

<sup>61</sup> *Ibid.*, p. 49.



La obra responde a una serie de necesidades internas respecto al tratamiento de las voces como si de instrumentos se tratara, es decir, que me brindasen la oportunidad de tener a mi alcance dos orquestas, una vocal y otra instrumental [...].

Su planificación se divide en tres secciones cuidadosamente entrelazadas, de tal suerte que [...] fonemas, sílabas y algunas palabras, en combinación con una estructura interválica cuidada en extremo [...], junto con unos materiales transparentes, fantasiosos, expresivos, dramáticos, den como resultado final una integración plena, sin servidumbre [...] <sup>62</sup>.

Fernando Ruiz Coca subrayó la pujanza neoexpresionista de su expresividad: «Las tensiones dramáticas creadas en oleadas sucesivas tienen el enorme poder comunicativo que tantas veces falta en las músicas de vanguardia. Prieto, un gran artista, ha sabido conjugar el orden y la emoción» <sup>63</sup>. Y Enrique Franco leyó en ella un eco de la sociedad de la época:

Encuentro que ese gritar multitudinario de la masa coral, sin necesidad de texto alguno, supone una síntesis representativa del mundo actual. Refleja una actitud, aún cuando por lo abstracta y depurada, no se ciña a concretar motivaciones. Hay en al *Sinfonía* contenido social, por más que se objetivice, gracias a la presencia activa, impresionante, de los coros. [...] Y hay, sobre todo, una obra bien concebida y realizada, con poder y afán de comunicación, hecha «para los demás» y no pensada para cenáculos de iniciados <sup>64</sup>.

El arranque de la obra, con toda la orquesta trazando un mismo dibujo *fortissimo* mientras las voces gritan en un registro tan agudo como sea posible, exhibe con contundencia a qué se refieren los críticos. En el ejemplo 8, apenas un extracto de la sección de cuerdas, tremolando *sul ponticello*, se ve una articulación de frase clásica: ocho compases dispuestos en dos mitades de cuatro. Pero la primera semifrase presenta una sucesión de compases de 2/4, 1/4 y 4/4 y enfrenta dos grupos de subdivisión rítmica irregular (diecillos en violines y violas frente a sietillos en los violonchelos y contrabajos), mientras que la segunda se diferencia por seguir compases de 3/4, 1/4 y 3/4 y oponer las partes agudas y graves mediante semicorcheas binarias y quintillos de semicorchea frente a sietillos y tresillos de corchea. El compás de silencio con el que concluye cada una de ellas es muy llamativo por el contraste que genera frente a lo que le antecede: una masa sonora en movimiento perfectamente meditada. Las cinco partes convencionales ven desdoblados violines primeros, violonchelos y contrabajos hasta totalizar ocho distintas, que discurren simétricamente, en bloques de cuatro voces amalgamadas sobre racimos en torno a intervalos de semitono y tritono. Se reincide, con una vibración distinta a la mostrada en *Nebulosa*, en el tópico de música textural. Pero, también, de un modo no desprovisto de sorpresa, ecos de lo tradicional (la articulación de frase, la distribución en partes con un número de voces equilibrado y los contornos melódicos simétricos) afloran entre los sesgos vanguardistas (desequilibrio métrico, asimetrías rítmicas, contrastes dinámicos y densas armonías atonales), abriendo otros caminos.

<sup>62</sup> *Ibid.*, p. 127.

<sup>63</sup> *Ya*, 03-07-1976. *Cit.* en PRIETO, C. «El compositor...», p. 315.

<sup>64</sup> *El País*, 08-07-1976. *Cit.* en PRIETO, C. «El compositor...», pp. 315-316.

Ej. 8. Extracto: sección de cuerdas al inicio (cc. 1-8) de *Sinfonía 1* (1975).  
 © 1991 by Claudio Prieto. Editorial Arambol.

La crítica reconoció desde el estreno las cualidades apuntadas y, a pesar de la contundencia expresiva que rezuma en el transcurso de toda su duración, situó en esta *Sinfonía 1* el origen de un proceso de cambio que, extendido hasta la *Sinfonía n.º 2* (1982), terminó encauzándose hacia el ya mencionado nuevo lirismo del compositor. Con todo, la naturaleza textural fue apuntada en la crónica de Gómez Amat sobre el estreno:

El coro se somete a un habilísimo tratamiento instrumental y de esta manera funde sus timbres con la poderosa orquesta. Pero hay que tener en cuenta que la voz humana, aunque no articule anda, siempre tiene una expresión particular no es lo mismo un alarido vocal que un trompetazo. La voz gritando impresiona más. Esto explica sin duda el susto mayúsculo que se llevó el tranquilo público, en la misma iniciación de la *Sinfonía*, susto que se prolongó en bisbiseos y observaciones que se pueden resumir en «¡qué barbaridad!». Si, la presentación de la música de Prieto es violenta y sobrecogedora. [...] La materia sonora es densa, elaboradísima, conseguida por un completo aprovechamiento de los recursos vocales e instrumentales<sup>65</sup>.

Confrontados comentarios del compositor, juicios críticos y exámenes técnicos de sus partituras, llega el momento de elaborar una última reflexión de conjunto.

## CONCLUSIONES

Aunque desde un prisma muy selectivo, este breve recorrido analítico a través del trayecto creativo de Claudio Prieto durante los años culminantes de su periodo más experimental, que Pliego había considerado de «exploración y libertad», ha satisfecho la meta de aportar una contribución analítica al estudio de una de las figuras más destacadas de la música española contemporánea. La hipótesis formulada al inicio se ha demostrado, puesto que se ha comprobado cómo varias de las tendencias divisadas en la vanguardia del panorama internacional pueden detectarse con nitidez en sus planteamientos, estilísticamente cohesionados en torno al timbre. Este se reveló como fuente de

<sup>65</sup> *Ibid.*, p. 128.

planteamientos renovadores del lenguaje musical y, además, tanto los testimonios del compositor como las declaraciones de los críticos refuerzan ese posicionamiento. Se verifica una multiplicidad en los recursos tímbricos empleados gracias al uso de nuevas grafías notacionales que permiten introducir técnicas extendidas, microinterválica y gestos propios del virtuosismo. Además, la influencia de las vanguardias se halla diversificada, porque cohabitan lo repetitivo, vinculable al minimalismo, una indeterminación aprovechada, sobre todo, en beneficio de la flexibilización rítmica y, en menor medida, de la exploración de lo textural. El marco teórico permite contextualizar toda esta información y someterla a un proceso interpretativo que integra diferentes dimensiones de la música.

Por la claridad organizativa que determina la logoestructura y la exactitud de los datos obtenidos por la aplicación del análisis atonal según la *pitch-class set theory*, el aspecto más problemático probablemente resida en los tópicos. Tanto el compositor como los críticos parecen avalar la identificación, observada también en la partitura, de un tópico repetitivo minimalista, un tópico textural, un tópico de *cadenza* –actualizado a la contemporaneidad– que se asocia al nuevo virtuosismo y un tópico de control de sonoridades cromáticas. Pero su plena validez se instaura conforme a los significados que se les pueda atribuir, según su capacidad para funcionar como conectores entre unos rasgos estructurales identificables y un sentido capaz de sobrepasar los límites de la obra. Ahí reside la mayor complejidad a la hora de aplicar análisis de tópicos en repertorio contemporáneo, pues la ausencia de referentes reconocibles podría conducir a una reevaluación de tales signos en otros términos, quizás como los *schemata* de Gjerdingen, activados como recursos aprendidos, de tipo formulaico<sup>66</sup>, que ordenan el pensamiento musical sin concretar pretensiones extramusicales. El músico ofrece pistas:

Hecha la exposición de algunos de mis pensamientos, únicamente me falta comentar la obra, pero, como en otras ocasiones, considero que el silencio es superior a cualquier comentario. Primeramente, porque los comentarios del compositor sobre sus obras pueden no ser imparciales; en segundo lugar, porque la música habla por sí sola; y, finalmente, porque respeto al máximo la libertad del oyente<sup>67</sup>.

Libertad. A mi juicio, en Prieto sí existen auténticos tópicos, derivados del proceso reflexivo suscitado por su experiencia del extranjero, donde se empapó de técnicas vanguardistas imperantes internacionalmente, sí, pero también de una libertad luego añorada desde la España constreñida por la dictadura franquista. Estos tópicos, agrupados como una compacta estrategia compositiva vanguardista, como una premeditada elección del compositor respecto a cómo dirigirse al público, exhalan pretensiones y recuerdos sobre la vivencia cotidiana de la libertad<sup>68</sup>.

## BIBLIOGRAFÍA

AGAWU, Kofi. *Playing with Signs. A Semiotic Interpretation of Classic Music*. Princeton, Princeton University Press, 1991.  
 \_\_\_\_\_. *Music As Discourse. Semiotic Adventures in Romantic Music*. Oxford, Oxford University Press, 2009.

<sup>66</sup> Cf. GJERDINGEN, Robert O. *Music in the Galant Style*. Nueva York, Oxford University Press, pp. 3-24.

<sup>67</sup> PRIETO, Claudio. *Aula de Reestrenos (51): Homenaje a Claudio Prieto en su 70 aniversario*. Madrid, Fundación Juan March, 2004, p. 6.

<sup>68</sup> Vid. nota 49.

- ALLANBROOK, Wye Jamison. *Rhythmic Gesture in Mozart. Le Nozze di Figaro & Don Giovanni*. Chicago y Londres, University of Chicago Press, 1983.
- AUNER, Joseph. *La música en los siglos XX y XXI*. Madrid, Akal, 2013.
- BENAVIDES GARCÍA, Valentín. «Anatomía de la tristeza: el lamento como fórmula afectiva superviviente en la historia de la música occidental». *Oportunidades y retos para la enseñanza de las artes, la educación mediática y la ética en la era postdigital*. Elke Castro León (coord.). Madrid, Dykinson, pp. 1088-1109.
- BERNAL MARTÍNEZ, M.<sup>a</sup> Encarnación. *Evolución del lenguaje expresivo en la obra de Claudio Prieto: del antirracionalismo y constructivismo abstracto a la consolidación del nuevo lirismo*. Tesis doctoral inédita, Universidad de Oviedo, 2021.
- CURESES DE LA VEGA, Marta. «Claudio Prieto (1934)». *Premio «Jaén»*. *Historia del piano español contemporáneo*. 2 vols. Jaén, Diputación Provincial de Jaén, 2009, vol. 2, pp. 719-743.
- DIBELIUS, Ulrich. *La música contemporánea a partir de 1945*. Madrid, Akal, 2003.
- FORTE, Allen. *The Structure of Atonal Music*. New Haven, Yale University Press, 1973.
- FRANCO, Enrique. *Claudio Prieto*. Catálogos de compositores españoles. Madrid Sociedad General de Autores de España 1990.
- GAN QUESADA, Germán. «A la altura de las circunstancias... Continuidad y pautas de renovación en la música española». *Historia de la música en España e Hispanoamérica. Vol. 7. La música en España en el siglo XX*. Alberto González Lapuente (ed.). Madrid, Fondo de Cultura Económica de España, 2012, pp. 169-231.
- GJERDINGEN, Robert O. *Music in the Galant Style*. New York, Oxford University Press.
- GRIFFITHS, Paul. *Modern Music and After*. Oxford y Nueva York, Oxford University Press, 2010 (3<sup>rd</sup> ed.).
- GRIMALT, Joan. *Música i sentits. Introducció a la significació musical*. Barcelona, Duxelm, 2014.
- HATTEN, Robert S. *Musical Meaning in Beethoven: Markedness, Correlation, and Interpretation*. Bloomington, Indiana University Press, 1994.
- \_\_\_\_\_. *Interpreting Musical Gestures, Topics, and Tropes*. Bloomington, Indiana University Press, 2004.
- HOOPER, Giles. *The Discourse of Musicology*. Aldershot, Ashgate, 2006.
- MARCO, Tomás. *La música de la España contemporánea*. Madrid, Publicaciones Españolas, 1970.
- \_\_\_\_\_. «Traditionalisme en musique espagnole actuelle». *The World of Music*, 16, 3 (1974), pp. 30-47.
- \_\_\_\_\_. *Historia de la música española. Vol. 6. El siglo XX*. Madrid, Alianza, 1989.
- \_\_\_\_\_. *Pensamiento musical y siglo XX*. Madrid, Fundación Autor, 2002.
- \_\_\_\_\_. *Historia cultural de la música*. Madrid, Ediciones y Publicaciones Autor, 2008.
- MEYER, Leonard B. *El estilo en la música: teoría musical, historia e ideología*. Madrid, Pirámide, 1999.
- MIRKA, Danuta (ed.). *The Oxford Handbook of Topic Theory*. Oxford, Oxford University Press, 2014.
- MONELLE, Raymond. *The Sense of Music. Semiotic Essays*. Princeton y Oxford, Princeton University Press, 2000.
- \_\_\_\_\_. *The Musical Topic: Hunt, Military, and the Pastoral*. Bloomington, Indiana University Press, 2006.
- MORGAN, Robert P. *La música del siglo XX*. Madrid, Akal, 1994.
- NATTIEZ, Jean-Jacques. *Musicologie générale et sémiologie*. París, Christian Bourgeois, 1987.
- PANOS, Nearchos et al. (eds.). *Proceedings of the International Conference on Music and Dance Semiotics*. Edimburgo, The University of Edinburgh, 2013.
- PLIEGO DE ANDRÉS, Víctor. *Claudio Prieto. Música, belleza y comunicación*. Madrid, Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 1994.
- \_\_\_\_\_. y PRIETO, Laura. «Prieto Alonso, Claudio». *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Emilio Casares Rodicio (dir.). 10 vols. Madrid, Sociedad General de Autores y Editores, 1999-2002, vol. 8, pp. 948-955.
- PRIETO, Claudio. «El compositor, a través de sus andanzas y su obra». *14 compositores españoles de hoy*. Emilio Casares Rodicio (coord.). Oviedo, Universidad de Oviedo, 1982, pp. 295-319.
- \_\_\_\_\_. *Aula de Reestrenos (51): Homenaje a Claudio Prieto en su 70 aniversario*. Madrid, Fundación Juan March, 2004.
- PRIETO, Laura. *Claudio Prieto: notas para una vida*. Madrid, Fundación Autor, 2006.
- \_\_\_\_\_. *Pensamiento musical: conversaciones con Claudio Prieto*. Málaga, Orquesta Filarmónica de Málaga, 2006.
- RATNER, Leonard. *Classic Music. Expression, Form, and Style*. Nueva York, Schirmer, 1980.

- SCHWARTZ, Elliott y GODFREY, Daniel. *Music since 1945: Issues, Materials, and Literature*. Nueva York, Schirmer Books, 1993.
- SHEINBERG, Esti (ed.). *Music Semiotics: A Network of Significations*. Lanham, Ashgate, 2012.
- TARUSKIN, Richard. *Music in The Late Twentieth Century*. Oxford, Oxford University Press, 2010.
- TOOP, Richard. «Expanding Horizons: The International Avant-garde, 1962-75». *The Cambridge History of Twentieth-Century Music*. Nicholas Cook y Anthony Pople (eds.). Cambridge, Cambridge University Press, 2004, pp. 453-477.
- VILLAR-TABOADA, Carlos. «De la técnica al significado: debates y modelos en torno al análisis atonal». *Música, Ciencia y Pensamiento en España e Iberoamérica durante el siglo XX*. Leticia Sánchez de Andrés y Adela Presas (eds.). Madrid, Ediciones Universidad Autónoma de Madrid, 2013, pp. 161-205.
- \_\_\_\_\_. «Del significado a la identidad: estrategias compositivas y tópicos en José Luis Turina». *Música y construcción de identidades: poéticas, diálogos y utopías en Latinoamérica y España*. Victoria Eli Rodríguez y Elena Torres Clemente (eds.). Madrid, Sociedad Española de Musicología, 2018, pp. 261-281: 262-271.
- \_\_\_\_\_. «“Canto a media voz”: la obra para guitarra sola (1989-2002) de Claudio Prieto». *Roseta. Revista de la Sociedad Española de la Guitarra*, 13 (2018), pp. 52-83.
- \_\_\_\_\_. «Códigos de música, silencio y danza en *Timecode* (2016), de Giménez Peña». *En torno al relato breve cinematográfico*. Mercedes de Miguel y Ana Isabel Cea (eds.). Valencia, Tirant lo Blanch, 2020, pp. 107-122.
- \_\_\_\_\_. «Variation in Paulino Pereiro’s piano music: *Variacións Beiras* (1990), and *Branca, no desxeo das tebras* (2000)». *Contemporary Piano Music: Performance and Creativity*. Madalena Soveral (ed.). Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars Publishing, 2021, pp. 225-246.
- \_\_\_\_\_. «Interdisciplinarietà artística y memoria: *Catro poemas galegos* de Julián Bautista (1951)». *En, desde y hacia las Américas. Músicas y migraciones transoceánicas*. Victoria Eli Rodríguez, Javier Marín-López y Belén Vega Pichaco (eds.). Madrid, Dykinson, 2021, pp. 417-453.
- WATKINS, Glenn. *Soundings: Music in the Twentieth Century*. Nueva York, Schirmer Books, 1988.

## EDICIONES

- PRIETO, Claudio. *Solo a solo*. Madrid, Editorial Alpuerto, 1973.
- \_\_\_\_\_. *Al-Gamara*. Madrid, Editorial Alpuerto, 1973.
- \_\_\_\_\_. *Nebulosa*. Madrid, Editorial de Música Española Contemporánea (EMEC), 1977.
- \_\_\_\_\_. *Círculos*. Madrid, Editorial de Música Española Contemporánea (EMEC), 1991.
- \_\_\_\_\_. *Sinfonía 1*. Madrid, Editorial Arambol, 1995.