



Universidad Nacional Autónoma de México

Programa de Maestría y Doctorado en Música

Facultad de Música

Instituto de Ciencias Aplicadas y Tecnología

Instituto de Investigaciones Antropológicas

El uso de Instrumentos Históricos y la Estructura Interna del Clavecín.

Tesina por ensayo académico que para optar por el grado de
Maestro en Música – Interpretación Musical

Presenta:

Ramsés Juárez Callejas

Tutora:

Mtra. Gabriela Villa Walls

Facultad de Música

Ciudad de México, Enero de 2019



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Índice

Introducción	1
I La Interpretación Históricamente Informada	4
1.1 El desarrollo de la IHI desde una perspectiva social	5
1.2 La autenticidad ayer y hoy	7
1.3 El uso de instrumentos históricos	9
II La estructura del clavecín	12
2.1 Escuelas Nacionales de Construcción: Italia y Francia	15
2.2 La estructura interna del clavecín: la tapa armónica	21
Conclusiones	27
Anexos	
Bibliografía	

Introducción

En la actualidad el uso del clavecín se ha difundido por todo el mundo en el ámbito de la música académica occidental. Después de pasar por un periodo de latencia durante la mayor parte del siglo XIX como resultado de los cambios en la práctica musical y la consecuente consolidación del piano, el clavecín atravesó varios procesos que le permitieron regresar a la escena musical profesional. Por un lado, durante la primera mitad del siglo XX este instrumento se vio sujeto a modificaciones en su diseño estructural que intentaban modernizarlo, y por otro, el movimiento hoy conocido como Interpretación Históricamente Informada (en adelante IHI), permitió que el clavecín volviera a construirse y usarse lo más cercanamente posible a como fue concebido en los siglos XVII y XVIII.

El propósito de esta investigación es resaltar la importancia del uso de clavecines históricos al explorar la relación que tiene la estructura del instrumento con la producción sonora del mismo, de manera que resulte enriquecedor, principalmente, para los intérpretes. En México, la presencia del clavecín y la IHI se remonta a la década de 1960, y a lo largo de los años ha aumentado el número de intérpretes, investigadores y constructores de instrumentos que nos identificamos con esta postura académica, por lo que la realización de este ensayo incidirá en una comunidad epistémica creciente. Para lograr este objetivo, se abordarán los planteamientos de la IHI, en particular aquellos que se remiten al concepto de autenticidad en relación con el uso de instrumentos históricos, así como la perspectiva social que complementa estos postulados. Después, ahondaremos en las características musicales y organológicas de los clavecines, las diferencias entre las escuelas nacionales de construcción, y, sobre todo, en la relación que tiene la estructura interna del instrumento con la producción sonora.

Para entrar en la discusión sobre la Interpretación Históricamente Informada, es necesario considerar que la música, al igual que muchos otros ámbitos de la creatividad humana, ha cambiado a lo largo de la historia. En este sentido, la escritura musical no es igual hoy en día que hace cien años, y mucho menos como era hace 300 o más. Los instrumentos musicales y los sistemas de afinación también han pasado por tal proceso de transformación. Ahora bien, podemos trazar el interés por la música del pasado desde el siglo XVIII, cuando

se constituyen organizaciones abocadas a la interpretación de la música de siglos anteriores. Una vez llegado el siglo XIX, importantes compositores inician un creciente interés en la música de Bach y Händel al integrar algunas de sus obras en el repertorio de concierto. Pero es a inicios del siglo XX que este proceso de más de 300 años se consolida como un movimiento interpretativo que busca entender y recrear la práctica musical de la manera más cercana posible a como se hacía en el momento de su creación. Los pioneros de este movimiento emprendieron una enérgica defensa de la música previa a la segunda mitad del siglo XVIII, un repertorio que se apartaba de la gran tradición musical del siglo XIX. Es así que surge el movimiento teórico-interpretativo de la Música Antigua, el cual con el paso de los años se ha llegado a conocer como Interpretación Históricamente Informada.

Tal teorización estuvo encabezada por varios músicos e investigadores como Arnold Dolmetsch, Wanda Landowska, Gustav Leonhardt, Nikolaus Harnoncourt y Frans Brüggen, entre muchos otros, quienes se dieron a la tarea de buscar las fuentes primarias y secundarias sobrevivientes que permitieran llegar a la reconstrucción de las prácticas musicales de siglos pasados. Puesto que nunca sabremos con total certeza cómo se tocaba y se escuchaba la música en el Barroco, existe la conciencia de que toda reconstrucción de las prácticas musicales de esa época siempre quedará como una hipótesis, una posibilidad interpretativa con fundamento académico. Con el paso de los años, este movimiento se ha difundido en todo el ámbito de la música académica y su influencia se ha consolidado en el campo de la interpretación musical a partir de la crítica y cuestionamiento de sus propias teorizaciones. El surgimiento y desarrollo de la IHI se encuentra plenamente documentado en otras investigaciones, por lo que no forma parte del enfoque de este ensayo.

Uno de los resultados de los planteamientos de la IHI es el uso y la construcción de reproducciones de instrumentos a partir de los originales del Barroco. Para los fines de este estudio, tanto los originales que han sobrevivido hasta el día de hoy, como las reproducciones que se construyen a partir éstos, se denominarán como instrumentos históricos, con el fin de diferenciarlos de las versiones modernizadas que estuvieron en boga durante la primera mitad del siglo XX.

El primer apartado de esta investigación presentará la argumentación que propone la Interpretación Históricamente Informada respecto a la autenticidad y al uso de instrumentos

históricos, además de presentar el paralelismo existente entre la IHI y los discursos de la memoria que surgen en el siglo XX, los cuales plantean una voluntad social de preservar o recrear el pasado y se nos presentan como una teoría alternativa para entender el auge de la IHI. Después, analizaremos cómo a lo largo del siglo XX el tema de la autenticidad ha sido objeto de diversas reflexiones y críticas, llegando a incursionar notoriamente en el campo de la filosofía. Debido a la considerable extensión de este tema, es necesario remitirnos sólo a los aspectos de la autenticidad que sean pertinentes para los fines de este estudio, es decir, aquellos que estén relacionados con el uso de instrumentos históricos para la interpretación musical.

En el segundo apartado abordaremos la relación que los clavecinistas han establecido con la estructura interna de su instrumento y también haremos una breve mención del proceso de la conformación y difusión de la técnica interpretativa actual del clavecín. Estos aspectos nos permitirán explorar la estructura interna del clavecín a partir del análisis de las diversas escuelas nacionales de construcción, cada una con características tímbricas y sonoras que nos permiten comprender mejor la música de ese periodo. Estas diferencias no se remiten exclusivamente al diseño estructural del instrumento, sino que responden a toda una concepción estética dominante en cada país. Finalmente se presentarán los componentes principales del diseño del clavecín que participan de la producción sonora del instrumento, así como los resultados de varios estudios recientes que se han hecho al respecto.

La Interpretación Históricamente Informada

La corriente interpretativa conocida hoy en día como Interpretación Históricamente Informada (IHI) data de la primera mitad del siglo XX y desde sus inicios establece una búsqueda por recrear y reproducir las prácticas musicales de siglos anteriores, particularmente de los periodos del Renacimiento y el Barroco. Los pioneros de este movimiento se dieron a la tarea de reincorporar en la vida musical los instrumentos de aquella época, su repertorio y su técnica, así como los estilos musicales que definieron la creación musical durante los siglos XVI, XVII y XVIII (Donington, 1983). Los parámetros interpretativos que establecieron estos músicos se basaron en la investigación de las fuentes originales que se preservaron en bibliotecas, archivos y colecciones privadas, como cartas, anécdotas, notas periodísticas y métodos de enseñanza. A partir de la información contenida en la documentación de la época y las posibilidades musicales ofrecidas por los instrumentos originales que se habían preservado, fue posible reconstruir las prácticas musicales del pasado, las cuales han sido denominadas como prácticas interpretativas auténticas (Lindley 1977, p. 285).

El concepto de autenticidad dentro del campo de la IHI puede referirse a diferentes aspectos de la práctica musical. Por un lado, tenemos la autenticidad como fidelidad a las intenciones del compositor mediante el uso de las partituras originales (como los manuscritos o las primeras ediciones de las obras musicales); por el otro, la autenticidad como recreación de los diferentes estilos nacionales de interpretación. Incluso es posible considerar la autenticidad del sonido al utilizar instrumentos originales (o copias exactas) y la técnica que les corresponde (Segerman y Abbot, 1976). Sin embargo, a la par que la IHI se desarrollaba, el tema de la autenticidad se volvió el centro de discusiones y cuestionamientos que perduraron hasta el final del siglo XX y que, al día de hoy, continúan siendo pertinentes para los intérpretes que formamos parte de esta comunidad epistémica.

El desarrollo de la IHI desde una perspectiva social

La consolidación de la IHI a inicios del siglo XX y su notoria expansión durante la década de 1980 no es un fenómeno artístico aislado, más bien, coincide con movimientos culturales que reflejan el interés de la sociedad en la recuperación del pasado. En la segunda mitad del siglo XX aparecen los discursos de la memoria que configuran lo que se ha denominado como “cultura de la memoria”, la cual establece una voluntad social de recordar. Como manifestaciones de esta voluntad, Gilda Waldman (2006) menciona:

La restauración de antiguos centros urbanos, el culto al patrimonio, la reinvención de tradiciones, la transformación de ciudades enteras en museos, el regreso a modas pasadas, la proliferación de exposiciones históricas y fotográficas, así como de documentales televisivos, la popularización de la escritura de memorias y biografías, el resurgimiento de la novela histórica, la multiplicación de archivos, fechas conmemorativas y placas recordatorias, la recuperación de memorias y museos regionales, el entusiasmo por las genealogías, etc.

Extrapolando esta voluntad de recordar a nuestra área de interés, la interpretación musical, podríamos añadir a estos ejemplos la recuperación de repertorios e instrumentos musicales, y la reconstrucción de prácticas interpretativas de siglos anteriores. Es cierto que la intención de preservar las obras de siglos anteriores no es exclusiva del siglo XX. Por ejemplo, en el siglo XVIII se funda en Londres la *Academy of Ancient Music*, una asociación dedicada a la interpretación de música vocal inglesa e italiana del siglo anterior (Duckles, 2001); en el siglo XIX tenemos a Johannes Brahms, quien investigó aspectos interpretativos, estéticos y de instrumentación sobre la música de J. S. Bach para su interpretación en público, además de colaborar como editor de las obras de F. Couperin (Martinez, 1997). Sin embargo, es durante el siglo XX que este interés se desarrolla plenamente y conforma una episteme.

Al igual que la IHI, los discursos de la memoria tienen su mayor desarrollo y auge durante la década de 1980 e, igualmente, ambos movimientos denotan una preocupación por el pasado, por la memoria de los sucesos históricos y su preservación. Siendo así, puedo afirmar que la IHI tiene un contrapunto social en la cultura de la memoria ya que ambas son reconstrucciones del pasado con carácter histórico.

Llegado a este punto, la reflexión me lleva al planteamiento de la siguiente pregunta: ¿Cuál es la razón por la cual la IHI cobra tal ímpetu durante este siglo? Para el constructor de instrumentos Arnold Dolmetsch -otro de los importantísimos pioneros de la IHI- la búsqueda del entendimiento de la música de aquellos siglos, así como de los instrumentos que estaban en uso, responde a “la necesidad de escuchar la música en su forma original” (1915, p. 469). Y una de las razones que indica para respaldar esta búsqueda, es la consideración de que “el futuro de todas las artes debe afincarse en el pasado, y la música... no conoce su pasado” (ídem). Este argumento forma parte de una amplia variedad de explicaciones al respecto¹ que se han producido dentro de la IHI, desde el punto de vista personal, musical y hasta comercial; no obstante, considero que los discursos de la memoria pueden ofrecernos una exégesis alternativa.

Andreas Huyssen (2003) plantea el siglo XX como un periodo plagado de tragedias como las guerras, epidemias y hambrunas, las cuales han provocado cambios en la forma de vida a un ritmo nunca antes visto. Esta precipitación en los cambios provoca malestar en la sociedad en la forma de angustia y ansiedad respecto al presente, por lo que se genera un proceso de idealización del pasado, es decir, la memoria contrarresta la angustia causada por el presente. Huyssen propone que este proceso “está impulsado subliminalmente por un anhelo de anclarnos a nosotros mismos en un mundo caracterizado por una creciente inestabilidad del tiempo y la ruptura en el espacio vivido” (p. 21).

Los discursos de la memoria fortalecen los postulados de la IHI al ofrecernos un sustento sociológico para un fenómeno artístico. Ambas posturas traen al presente manifestaciones culturales de siglos anteriores, que, en el caso específico del clavecín, se materializan en el uso de instrumentos históricos a partir del concepto de autenticidad.

¹ La mayor parte de los textos que abordan la historia de la conformación de la IHI o los propios escritos de los pioneros del movimiento incluyen esta información. Véase Dolmetsch (1915), Restout (1969) y Butt (2007), por citar algunos.

La autenticidad ayer y hoy

La autenticidad es un concepto que se ha relacionado con la IHI desde sus inicios y ha formado parte de las discusiones de este campo de conocimiento a lo largo de los años. Este concepto está particularmente relacionado con la musicología, y establece que algo puede atribuirse a una idea, instrumento o fuente original, con la desazón que también puede denigrar o excluir aquello que no tenga esta característica (Gillies 1995, p. 322). Como ya se había mencionado anteriormente, dentro de la IHI la autenticidad se manifiesta de diversas maneras al relacionarse con las intenciones originales del compositor, con seguir las partituras e indicaciones originales, con el uso de instrumentos y materiales originales para producir un sonido auténtico, en fin, con una amplia gama de aspectos sobre los cuales puede discutirse la autenticidad de la interpretación musical. Al ser tantos los elementos que pueden cuestionarse respecto a la autenticidad Segerman y Abbott (1976) afirman que, “nadie intenta hacer interpretaciones auténticas en todos los sentidos, ya que la reconstrucción del ambiente original de la interpretación es claramente imposible” (p. 77).

La clavecinista Wanda Landowska, una de las pioneras de la IHI, puso de manifiesto la problemática que el concepto de autenticidad ya representaba desde la primera mitad del siglo XX al afirmar que “es una tontería, una falta de inteligencia... creer que podemos tocar y sentir como lo hacían Bach y sus contemporáneos” (Restout 1969, p. 355). El postulado de Landowska puede entenderse en el sentido de que, a pesar de todas las investigaciones y descubrimientos musicológicos que se han hecho y continúan haciéndose, entre nosotros y los compositores de los siglos XVII y XVIII han existido muchos otros autores que han contribuido a la historia de la música. Tales contribuciones representan un bagaje cultural y musical que incide tanto en los intérpretes como en el público, puesto que nos constituye como actores culturales con una acumulación de saberes musicales que es imposible ignorar, y que, paradójicamente, nos aleja -en un sentido estético- de la manera en que las personas experimentaban la música durante el Barroco. Por lo tanto, es importante tener en mente que la IHI no busca reproducir con total exactitud las prácticas musicales del pasado, más bien, intenta recrearlas mediante un sentido histórico y una conciencia de los cambios que la interpretación musical ha tenido a lo largo del tiempo.

Durante la segunda mitad del siglo XX la IHI se difunde y fortalece dentro del campo de la interpretación musical y, naturalmente, surgen posturas críticas respecto a sus premisas. Uno de los exponentes más reconocidos de estas discusiones es Richard Taruskin, quien establece que muchos de los postulados de los pioneros de la IHI han sido modificados a partir de las investigaciones que se realizaron tiempo después (en Kenyon 1988, p. 201), y considera que, como resultado de esas mismas investigaciones, los intérpretes ahora se encuentran bajo mayor escrutinio académico. A pesar de que Taruskin presenta una perspectiva que cuestiona duramente la IHI, en realidad la reafirma. En su artículo *The Pastness of the Present* (ídem), este autor considera que los intérpretes pueden encontrar maneras de enriquecer su quehacer musical a través de la búsqueda en los autores y las fuentes de la época, además de afirmar que la experimentación minuciosa y comprometida con los instrumentos originales permite resultados excepcionales. Para Taruskin, el valor de los instrumentos históricos es inestimable e indispensable, ya que permiten “liberar la mente y las manos para experimentar la música vieja de nuevas maneras” (ídem, p. 204), aunque nos advierte que el mero uso de tales instrumentos no es una garantía de una interpretación histórica. La problemática de la autenticidad en la IHI se relaciona con la búsqueda de la restauración de las prácticas musicales, es por eso que Taruskin prefiere hablar de recreaciones, un término que acepta la diversidad interpretativa que se ha dado dentro de la IHI como una manifestación de la toma de decisiones. Cualquier tempo o dinámica que se use es una decisión, y la toma de decisiones es interpretación. Y de acuerdo a los postulados de la IHI, los instrumentos históricos, los tratados y toda la documentación del pasado, han tenido un papel fundamental para renovar y enriquecer las decisiones de los intérpretes.

Otro elemento que participa del debate de la autenticidad es la partitura, puesto que representa la mediación entre el discurso del compositor, el instrumento musical y el intérprete. Consideremos que la notación y la partitura, en tanto instrumentos tecnológicos de la tradición musical occidental, permiten la preservación y transmisión de concepciones artísticas y significados musicales (Ordoñez, 2016). Con excepción de ciertos repertorios que se interpretaron de manera ininterrumpida desde el Barroco², la mayor parte de las obras fruto de estos siglos se encontraban relegadas al polvo y al olvido en los archivos musicales y

² Vivaldi, Händel y Bach continuaron tocándose con cierta regularidad a lo largo del siglo XIX.

bibliotecas. La materialidad tecnológica de la partitura permitió a los investigadores de la IHI rescatar e investigar tales acervos para reinstaurar su interpretación musical en el siglo XX.

Una vez que se ha analizado la postura crítica hacia la IHI a finales del siglo XX, es pertinente observar que la trascendencia de las ideas de Landowska es tal que, incluso un siglo después, Bruce Haynes (2007, p. 226) sigue considerando que el punto fundamental de la IHI es la búsqueda de una interpretación histórica, y la conciencia de que lograrlo es por sí mismo imposible. Hoy en día tenemos acceso a una cantidad de documentación mucho mayor que la que tuvieron nuestros predecesores³: se han descubierto nuevas partituras, archivos y documentos, y también se han encontrado nuevos instrumentos musicales de los que no se tenía registro. A pesar de tal plétora de documentación, lo cierto es que la verdad ulterior sobre la interpretación de la música barroca es inalcanzable, un concepto con el cual nos hemos conciliado. Considero que los representantes actuales de la IHI poseemos la misma motivación que tuvieron los pioneros de este campo, y compartimos el anhelo de alcanzar la autenticidad en la interpretación, el cual se erige en un ideal que nos inspira a proseguir las investigaciones sobre las prácticas musicales del pasado. Una vez considerado todo lo anterior, podemos entender la autenticidad en la IHI como un medio, no un fin.

El uso de Instrumentos Históricos

Durante la primera mitad del siglo XX, la IHI consideraba que para poder tener una perspectiva sólida de la interpretación de la música de los siglos XVII y XVIII, era conveniente analizar y comparar la mayor cantidad de documentos existentes, ya que los autores, de manera independiente, no abarcaban todos los aspectos que pudieran ser relevantes, y llegaban a obviar elementos que conformaban la práctica común de aquella época. Dolmetsch, uno de los primeros exponentes de este campo, consideraba que no sólo era necesario tomar en cuenta los aspectos constitutivos de la música (como el ritmo, el *tempo* y la ornamentación), sino que también se debía intentar comprender lo que los compositores sentían sobre su música y lo que él llamaba el “espíritu de su arte” (1915, p. vii). Dentro de este espíritu del arte, se incluye otro elemento fundamental para la presente investigación: el

³ Consideremos como ejemplo la posibilidad de acceder de manera remota a través de internet a los acervos digitalizados de las bibliotecas nacionales de Francia y España, donde es posible consultar y hasta descargar los manuscritos o primeras ediciones de una enorme cantidad de música. Estas fuentes documentales eran otrora sólo accesibles viajando hasta estas instituciones.

uso y conocimiento de los instrumentos de la época. De acuerdo a las ideas de Dolmetsch, los propios instrumentos permiten entender y desentrañar la música que les fue escrita (idem, p. 419).

Landowska también contribuyó en este rubro al hablar sobre las virtudes de los instrumentos de teclado, tanto de los instrumentos del Barroco como el clavecín y el clavicordio, como del piano moderno. En este respecto, ella enfatiza que “uno debe tocar en cada uno de ellos la música que le pertenece... así, cada uno de estos instrumentos entrega su particular belleza y expresión” (Restout 1969, p. 150).

El regreso del clavecín a la escena musical podemos trazarlo a finales del siglo XIX, cuando en la Exposición Universal que se llevó a cabo en 1889 en París, se presentaron 3 clavecines contruidos expresamente para tal evento. Estos instrumentos se basaron en un modelo original de 1769, y aunque externamente se parecían a los clavecines del siglo anterior, su construcción mostraba influencias de los ideales de construcción del piano. Como resultado, los clavecines de la Exposición Universal tenían una caja más pesada e inmóvil, no tenían fondo y las teclas llevaban plomo para darles peso. Los constructores de estos instrumentos justificaban estas divergencias argumentando que los clavecines originales eran de “construcción rudimentaria y subdesarrollada” (Neupert 1960, p. 59).

La anterior concepción de la construcción de clavecines perduró durante la primera mitad del siglo XX, y dio como resultado el advenimiento de los clavecines de producción en serie, unos instrumentos pesados y masivos, con cuerdas entorchadas, pedales para la registración y plectros de cuero que se apartaban por mucho de los clavecines originales (Kottick 2003, p. 427). Actualmente, algunos clavecinistas consideran que los instrumentos contruidos bajo tales ideales ni siquiera deberían llamarse clavecines (Library of Congress, 2016). Es hasta después de 1950 que observamos un cambio en la concepción de la construcción del clavecín. Los nuevos constructores consideraban que los instrumentos más adecuados para recrear la música de otros siglos eran precisamente aquellos para los cuales esa música fue escrita, y no las versiones modernizadas de esos instrumentos. Es posible entender este fenómeno como una respuesta a la creciente influencia de los planteamientos de la IHI en los diversos ámbitos artísticos, aunque también existe la perspectiva que lo considera como resultado de un ánimo conservador de la cultura, e incluso como un efecto

del fetichismo musical en tanto que se valora al instrumento antiguo por encima del moderno (Adorno, 2009). Es a partir de este momento que comenzaron a utilizarse clavecines originales restaurados, o reproducciones exactas de estos instrumentos. Así como los intérpretes dieron lugar a la Interpretación Históricamente Informada, así también podemos considerar que estos fueron los primeros “Constructores Históricamente Informados” (Kottick 2003, p. 440).

Al considerar todos los aspectos relativos al debate de la autenticidad, no podemos omitir que el uso de instrumentos históricos ha sido duramente criticado (Taruskin, 1995), argumentando que el uso de estos instrumentos no es una garantía automática para lograr una buena interpretación. También se ha considerado que la cuestión de qué instrumentos utilizar es secundaria, sobre todo si lo único interesante que nos puede ofrecer una interpretación es el uso de instrumentos históricos, y no elementos musicales y expresivos.

Sin embargo, John Butt retoma las ideas originales de Landowska y Dolmetsch al afirmar que los instrumentos originales sí inciden en el resultado interpretativo:

Lo que es significativo es el hecho de que los instrumentos alertan al intérprete de las diferencias históricas. Diferentes versiones de un instrumento en particular...obligan al intérprete a repensar sus técnicas y capacidades interpretativas, y, por lo tanto, el repertorio deberá ser visto bajo una nueva luz (Butt 2002, p. 65).

A partir de dichas consideraciones, la relación del intérprete con el instrumento se vislumbra como profunda, y, en el caso de la IHI, los instrumentos históricos son parte fundamental de la interpretación, por lo que el conocimiento y entendimiento de su estructura adquiere una importancia prioritaria.

La Estructura del Clavecín

A lo largo de la historia de la interpretación musical, los instrumentistas hemos desarrollado una relación íntima con nuestros instrumentos, conocemos en diferentes niveles de profundidad sus partes, su funcionamiento, su historia y, en muchos casos, llegamos a tener conocimiento de sus cuidados básicos. Cuando nos referimos a los instrumentos de teclado, la familiaridad que se tiene con la estructura y funcionalidad de las partes puede verse limitada a aquellas que son visibles o están al alcance del intérprete. En el caso particular de los clavecinistas, tenemos una relación incluso más cercana con nuestro instrumento, ya que ciertos aspectos de su mantenimiento, como el cambio de plectros y cuerdas rotas, así como su afinación, recaen sobre nosotros mismos (Kottick 1987, p. 2-6). Delegar estas actividades a un tercero, a un técnico, pocas veces resulta viable: puesto que el clavecín es particularmente susceptible a los cambios de temperatura y humedad, requiere ser afinado de manera regular, con una periodicidad que frecuentemente suele ser semanal. Tampoco es inusual que los plectros o las cuerdas se rompan por el desgaste natural de los materiales con que están hechos.⁴

Debido a la frecuencia con que se requiere realizar las actividades de mantenimiento cotidiano que permiten el funcionamiento óptimo del clavecín, su aprendizaje se erige en una necesidad imperativa para todo clavecinista. El proceso en que el intérprete interviene su propio instrumento, llevándolo a un estado donde el clavecín pueda materializar sus ideas estéticas a la máxima expresión, establece un vínculo que construye una conciencia del cómo inciden las partes constitutivas del clavecín en la producción del sonido. Sin embargo, cuando nos referimos a las partes internas del instrumento, es decir, aquellas que no son visibles o

⁴ Durante los siglos XVII y XVIII los plectros solían ser de pluma de cuervo y hoy en día una gran cantidad de clavecines utilizan plectros de plástico (generalmente *Delrin*®), sin embargo, ambos materiales terminan por desgastarse y romperse. Las cuerdas, tanto en el pasado como en la actualidad, son de metal y son susceptibles a la oxidación o al debilitamiento estructural por la temperatura ambiente, sin mencionar aquellas que se rompen accidentalmente al momento de afinar el clavecín.

accesibles, entonces sucede que pocos clavecinistas conocen su función, su relación con la acústica del instrumento o siquiera su nombre. Por lo tanto, planteo la necesidad de establecer la importancia de aquellas partes del clavecín que se relacionan directamente con la producción de posibilidades sonoras del instrumento, las cuales se encuentran fuera del alcance del clavecinista. Esta relación estructural-sonora prácticamente no ha sido abordada en la literatura clavecinística, y a partir de su planteamiento, busco que el intérprete tenga mayor conciencia sobre el papel fundamental que tal relación representa dentro de su quehacer musical.

Ahora bien, hemos de considerar que el diseño estructural del clavecín permite la existencia de una gama de posibilidades sonoras únicas. Estas características permitieron el desarrollo de una técnica instrumental específica, que forma la base de la interpretación de la música para este instrumento. Durante los siglos XVII y XVIII, los intérpretes consolidaron esta técnica y dejaron testimonio de ella en sus escritos; en ocasiones sólo es el prefacio a una colección de obras musicales, en otras es una carta donde se describe la manera en que algún músico de renombre tocaba, y en algunos casos encontramos tratados donde se describen con mayor detalle los elementos que constituyen esta técnica de ejecución⁵.

Durante el siglo XIX el clavecín se aparta de la escena musical occidental y, en consecuencia, el conocimiento empírico de su técnica de ejecución entra en un periodo de latencia. Con el advenimiento de la IHI en los albores del siglo XX, los instrumentos del Barroco se reposicionan en la vida artística, pero se enfrentan a la problemática de que su técnica instrumental se perdió o quedó incorporada a la de los instrumentos del siglo XIX. De esta manera, como ya se ha explorado en el apartado de la IHI, surgió la necesidad de reconstruir los elementos originales y característicos de la técnica instrumental barroca, al igual que el estilo de interpretación de su música. Para lograrlo, los pioneros de la IHI partieron del conocimiento que perduró, es decir, aquél que quedó registrado en los documentos escritos, así como en las evidencias organológicas y musicológicas contenidas en la iconografía musical (Roubina, 2010). En el caso del clavecín, Wanda Landowska jugó un papel fundamental en este proceso de reconstrucción, pero al usar una versión modificada

⁵ Algunos ejemplos de estos escritos son las crónicas de Charles Burney en *The Present State of Music in Germany, the Netherlands, and United Provinces* de 1775, el tratado *Il Transilvano* de Girolamo Diruta de 1593 y el prefacio de las *Pièces de clavecín* de Jean Henry d'Anglebert de 1689.

del instrumento, la técnica que concibió no estaba realmente relacionada con las posibilidades sonoras de los clavecines originales, sino con la acústica de los instrumentos que ella y sus seguidores usaban (Donington, 1983). Fue hasta mediados del siglo XX que Gustav Leonhardt se aboca al uso de instrumentos históricos y logra consolidar la técnica instrumental del clavecín como se conoce hoy en día.

La técnica desarrollada por Leonhardt se basó en los documentos históricos, como por ejemplo *L'Art de Toucher le Clavecin* (el Arte de Tocar el Clavecín) de François Couperin o el *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen* (Ensayo sobre la Verdadera Manera de Tocar los Instrumentos de Teclado) de C.P.E. Bach, entre muchos otros más; pero no fue sistematizada en un método o tratado propio, más bien, fue transmitida de manera oral a sus alumnos, y, a través de éstos, llevada a instituciones de educación superior de diferentes partes del mundo⁶. En el caso de México, la clavecinista Luisa Durón trajo consigo las enseñanzas de Leonhardt cuando regresó de Holanda en 1963 (Saravia 1997, p. 76), después de haber estudiado por tres años con el renombrado maestro. Hoy en día, se puede rastrear la genealogía musical de la mayoría de los clavecinistas –incluyendo al autor de este ensayo– y encontraremos como punto de origen a Gustav Leonhardt (Rubinoff, 2014). Por lo tanto, puede decirse que las bases de la técnica actual del clavecín se han internacionalizado, sin que esto signifique una falta de diversidad interpretativa entre los clavecinistas.

Gracias a este proceso de difusión de la interpretación del clavecín, a partir de la década de 1970 se han escrito y publicado nuevos métodos y libros donde se teoriza esta técnica de ejecución, siempre citando a los autores del Barroco y, en su mayoría, incluyen ejemplos musicales de esa época. Hasta el momento, he encontrado 11 métodos contemporáneos para la enseñanza del clavecín en varios idiomas, e incluso uno de ellos es un método en línea⁷. Todos estos documentos abarcan aspectos como la posición de las manos, el movimiento de los dedos, la articulación, el fraseo, la digitación, entre otros; pero,

⁶ A continuación menciono algunos clavecinistas alrededor del mundo que fueron alumnos de Leonhardt o que estudiaron con sus alumnos, y que actualmente son profesores en instituciones educativas de nivel superior: Tong-Soon Kwak de la Universidad Yonsei en Corea del Sur, Shen Fanxiu del Conservatorio Central de Música en Beijing, David Schemer de la Academia de Música y Danza de Jerusalén, Alberto Firrincieli de la Universidad de la Asunción en Tailandia, Grant Bräsler del Colegio de Música de Sudáfrica, Masaaki Susuki de la Universidad de las Artes en Tokio y Camilo Brandi de la Pontificia Universidad Católica de Chile, por mencionar algunos.

⁷ Ver anexo 1 que contiene el listado de métodos.

tanto los métodos actuales como los escritos en el pasado, omiten exponer la relación de todos estos elementos de la técnica con la estructura del instrumento de una manera explícita. Si sumamos el poco conocimiento que los clavecinistas llegan a tener sobre las partes internas del clavecín con la falta de conciencia sobre la relación que estas partes tienen con la técnica de ejecución del instrumento, considero entonces que una investigación que profundice respecto a la estructura del clavecín y la relación que esta estructura tiene con la manera en que se toca el instrumento puede resultar enriquecedora para los intérpretes.

La IHI y su comunidad epistémica constituyen un campo que se caracteriza por un espíritu de indagación y búsqueda de conocimiento (Taruskin 2003, p. 201); desde sus comienzos hasta el día de hoy, se ha buscado de manera constante nuevas fuentes musicales o teóricas, nuevos documentos que enriquezcan y fortalezcan sus postulados. El descubrimiento de un manuscrito musical o un instrumento antiguo recuperado de algún ático olvidado, sigue siendo celebrado por todos los integrantes de la IHI. Tomando estas características tanto del campo de conocimiento como de sus actores, entonces la conciencia de la relación de la estructura de un instrumento con su técnica de ejecución se vuelve fundamental. Para lograr esta conciencia, es necesario considerar, como un primer paso, la existencia de diferentes escuelas nacionales de construcción de clavecines.

Escuelas Nacionales de Construcción

A lo largo de los siglos XVI al XVIII, el clavecín se vio sujeto a diversas modificaciones en su estructura –y, por lo tanto, en sus características sonoras– de acuerdo a la cultura y práctica musical de la región geográfica donde se construía. Estas diferencias espacio-temporales han permitido clasificar los clavecines en categorías que actualmente se denominan como “escuelas nacionales de construcción”. Las investigaciones de Rusell (1959) y Hubbard (1965) giran alrededor de este concepto; en ellas podemos encontrar una detallada enumeración de los elementos que caracterizan cada una de estas escuelas. Aunque la teorización de estas particularidades regionales ocurre durante el siglo XX, la conciencia de estas diferencias existía ya desde siglos atrás⁸.

⁸ Charles Burney en sus crónicas de 1771 y Nicolas Hüllmandel en la enciclopedia de 1791 hacen comentarios sobre las características de los clavecines italianos, haciendo énfasis sobre lo que ellos consideraban deficiencias de estos instrumentos respecto a los de otras nacionalidades.

Las escuelas nacionales de construcción pueden dividirse a grandes rasgos en dos grupos: las escuelas del norte de Europa y las del sur. Las del norte incluyen la escuela flamenca, alemana, francesa e inglesa, y las del sur abarcan la escuela italiana, española y portuguesa. Como es de esperar, también encontramos ejemplos únicos que se alejan de los arquetipos de la escuela de construcción que les corresponderían, sin embargo, no nos adentraremos en el estudio de tales excepciones.

Esta clasificación de las escuelas nacionales ha sido cuestionada en vista de las diferencias que surgen en una misma región a lo largo del tiempo (Kottick, 2003, p. 3); por ejemplo, los clavecines franceses del siglo XVII son considerablemente distintos de aquellos construidos en el siglo posterior. De hecho, ha surgido la propuesta de un denominado “estilo internacional” (ibíd. p. 156-159) que incluye instrumentos construidos en Inglaterra, Francia y Alemania, y que aparentemente comparten características de construcción. Otra postura considera que la clasificación de escuelas nacionales es arbitraria y simplista, ya que excluye los instrumentos encontrados en lugares apartados como Escandinavia o Hungría (Germann, 2002, p. 3). Sin embargo, a pesar de las críticas que se han planteado, el concepto de escuelas nacionales de construcción permite una taxonomía pragmática de los clavecines que ha perpetuado su uso.

Las características que definen las particularidades de las escuelas de construcción pueden agruparse en aspectos estructurales, materiales y estéticos. Los aspectos estructurales corresponden a la disposición y proporción de las partes del clavecín, el trazado de la curva del instrumento y los puntos de pulsión de las cuerdas. Los aspectos materiales refieren a la naturaleza de los componentes con que está hecho el clavecín, como las diferentes variedades de maderas, los elementos de origen animal (por ejemplo, el marfil, hueso o carey) y los metales. Finalmente, los aspectos estéticos se relacionan con las posibilidades musicales de los instrumentos, entre las que figuran los registros disponibles, el número de teclados y algunos otros efectos especiales⁹, además de la variedad de profusión decorativa de los

⁹ Los efectos especiales se refieren a recursos mecánicos que modificaban la variedad tímbrica y dinámica del clavecín. Aunque existen algunos ejemplos que provienen de los siglos XVI y XVII, como el registro de *arpicordio*, la mayoría se originaron durante el siglo XVIII como resultado de una búsqueda de mayor variedad tímbrica, y, en algunos casos, como respuesta ante la aparición del fortepiano y sus nuevas posibilidades sonoras. Algunos de estos efectos especiales son el registro de piel de búfalo, el registro de máquina, el *nag's head* y el *Venetian swell*, por mencionar algunos (Kottick, 2003).

clavecines. Naturalmente existen elementos comunes a todas las escuelas, pero las características específicas de cada una son suficientes para permitirnos su distinción.

Entre todas las escuelas nacionales de construcción, considero que las escuelas italiana y francesa representan las tradiciones más contrastantes entre sí. Esta marcada disparidad regional se ha teorizado desde el siglo XVIII por críticos musicales y filósofos de ambas naciones, particularmente desde la perspectiva de la estética musical al caracterizar, a grandes rasgos, la música italiana como dinámica e innovadora, y la música francesa como estática y conservadora (Fubini 2002, p. 38-40). Tales consideraciones permean diversos ámbitos de la práctica musical en cada país, incluyendo los propios instrumentos musicales y su construcción. Se revela oportuno considerar que las escuelas nacionales de construcción materializan las ideas que conforman los así llamados “estilos nacionales”. Cynthia Verba (1993, p. 16-21) aborda esta discusión desde el punto de vista filosófico y no meramente musical al retomar las ideas de Rousseau que plantean que el estilo musical nacional se deriva directamente del lenguaje hablado. En esta argumentación se plantea que la música instrumental se ve influenciada por los ritmos y contornos melódicos de la música vocal, y, en consecuencia, por el lenguaje mismo.

Los instrumentos musicales y, en nuestro caso en particular, los clavecines, representan la materialidad de un estilo musical nacional, de un lenguaje, de una concepción de mundo, por lo que su estructura y conformación responderán a diferentes ideales estéticos. Por lo tanto, propongo explorar las características estructurales y acústicas más representativas de ambas escuelas, con el fin de establecer que tales propiedades originaron las posibilidades sonoras de la interpretación del clavecín.

Italia

El sonido del clavecín italiano posee características que lo diferencian, de una manera evidente, de todos los demás clavecines. Su sonido comienza con un impulso brillante y marcado, casi percusivo y que se apaga rápidamente. La sonoridad de estos instrumentos es fuerte, aunque el timbre puede llegar a apreciarse como de poca profundidad y algo plano. David Jensen (1998, p. 83) considera que el sonido típico de estos instrumentos es conciso y “un poco seco”. Entre las diversas características sonoras de estos clavecines, llama la atención el rápido decaimiento del sonido una vez que se ha pulsado la tecla, así como la claridad de balance que existe a lo largo de todo el registro del instrumento. La conjunción de los elementos así descritos permite diferenciar fácilmente entre un fraseo ligado o uno articulado. Debido a tales características, se puede decir que el clavecín italiano es incomparable en su producción sonora clara y precisa, lo que ofrece a los intérpretes una gran flexibilidad del fraseo en el discurso musical. Tal como afirma Hubbard: “...los intérpretes descubrirán que una gran cantidad de literatura para clavecín se vuelve mucho más interesante en la voz seca y transparente del clavecín italiano, que en los instrumentos más sonoros pero menos lúcidos del norte de Europa” (1965, p. 42).

La concepción estética del clavecín italiano no obedece a una búsqueda de variedad tímbrica o de registración. Por un lado, a lo largo de los siglos XVI al XVIII, podemos observar una tradición en el diseño del instrumento con un solo teclado y dos registros, mientras que los clavecines con dos o más teclados resultan la excepción. A esto se suma la ausencia, prácticamente universal, del registro de laúd como medio mecánico de alterar el timbre del instrumento (Kottick, 2003, p. 73). Por el otro, aunque la mayoría de los clavecines tuviera dos registros, no contaban con mecanismos que permitieran activarlos o desactivarlos durante la interpretación de una obra musical. Tanto Kottick (ídem), Hubbard (1965, p. 6) y O’Brien (2009, p. 76, 89) coinciden en que los registros de los clavecines italianos se usaban de manera simultánea al momento de tocar. Kottick incluso llega al punto de afirmar que “sin lugar a dudas, estaba previsto que los clavecines con dos registros se tocaran con ambos juegos de cuerdas activados...” (ídem). Estas consideraciones implican que no había una expectativa o necesidad de utilizar los registros de manera independiente, a pesar de que haberlo hecho hubiera extendido las posibilidades sonoras del clavecín.

El uso simultáneo de los registros responde a una imposibilidad mecánica, ya que para desactivarlos era necesario manipular directamente las guías de saltadores al interior del instrumento y, debido a la dificultad que tal acción representaba, sólo se hacía al momento de afinar. Podemos cuestionarnos la razón por la cual los constructores italianos no incorporaron un mecanismo para facilitar la intervención de los registros como recurso interpretativo¹⁰, pero no poderlos aducirlo a una falta de ingenio o creatividad si consideramos el alto grado de desarrollo en el arte, las matemáticas y la arquitectura italiana de aquellos siglos; al observar el nivel de sofisticación en el diseño del clavecín italiano, entonces la disposición de los registros se nos revela como intencional. Por lo tanto, podemos hablar de una sonoridad estándar para los clavecines italianos, donde la mutabilidad tímbrica o dinámica no representa una prioridad.

Francia

Margot Martin (1996) considera que la música francesa para clavecín del Barroco se basa en un discurso que busca expresar prestigio y refinamiento, así como diversas emociones mediante un lenguaje estilizado. Este discurso estaba pensado para los sectores dominantes de la sociedad, es decir, aquellos que podían decodificar las ideas contenidas en el lenguaje musical para así lograr una experiencia estética completa, además de ser quienes patrocinaban y legitimaban tales prácticas musicales. Los receptores de este discurso musical se veían retratados a sí mismos en las piezas para clavecín, una forma élite de comunicación en que el lenguaje era ricamente embellecido (p.41-42). Estos retratos no se refieren únicamente a un sentido metafórico, sino a uno textual, puesto que una gran cantidad de clavecinistas franceses titulaban sus obras con los apellidos de amigos, colegas o nobles con los que estaban relacionados¹¹. De esta manera la música para clavecín materializaba los valores sociales al seguir los principios de comunicación usados por los miembros de la aristocracia con el fin de “lograr y mantener prestigio” (ibíd. p. 80).

¹⁰ Hoy en día muchos clavecines italianos cuentan con palancas u otros mecanismos para poder manipular los registros, sin embargo, se considera que son adiciones posteriores y no corresponden al diseño original.

¹¹ Por ejemplo, encontramos piezas tituladas *La Couperin* escritas por Antoine Forqueray y François D'Agincourt en honor a François Couperin, o *La Forqueray* escrita por Couperin. También tenemos las piezas *La Pothoüin* y *La Madin* de Jacques Duphly que retratan a personajes de la nobleza con quienes se relacionaba el compositor.

Desde la perspectiva sonora, la concepción estética de la música francesa establece como punto nodal la “posibilidad de producir una gran variedad de colores sonoros” (Hubbard 1965, p. 97). Esta afirmación, pocas veces explícita en las fuentes primarias, se manifiesta en el desarrollo del clavecín francés a través de la incorporación de diversos registros, los cuales amplían el abanico de posibilidades tímbricas y dinámicas (ultimadamente, expresivas) que el intérprete tiene a su disposición. La afinidad que los músicos franceses tenían con este ideal estético promovió el desarrollo del clavecín francés hasta producir el instrumento versátil y colorido que conocieron los clavecinistas del siglo XVIII. En primera instancia, la mayoría de los clavecines franceses poseen dos teclados, y, aunque no fueron los primeros en poseer esta característica, el uso y funcionalidad de tal disposición los posiciona como los primeros clavecines en usar dos teclados con fines estéticos y no meramente prácticos.

La presencia de dos teclados en los clavecines tiene como punto de partida los instrumentos flamencos que la familia Ruckers construyó durante el siglo XVII en la ciudad de Amberes: algunos de estos instrumentos tenían ya dos teclados, pero su función no obedecía a necesidades expresivas, más bien tenían una función práctica de transposición, es decir, cada uno de los teclados presentaba una afinación a diferente altura y no tenían un mecanismo de acoplamiento que permitiera utilizarlos de manera simultánea (O’Brien 1990, p. 41). El segundo teclado de estos instrumentos no se usaba para crear contrastes dinámicos y tímbricos, ni para aumentar la sonoridad del instrumento al acoplarlo.

En cambio, el segundo teclado como recurso expresivo se vuelve un elemento característico del clavecín francés desde esa misma época ya que, en este caso, ambos teclados se encuentran afinados a la misma altura y existe un mecanismo de acoplamiento que permite usarlos de manera independiente o simultánea, dando paso a una amplia gama de recursos sonoros para el intérprete. Este desarrollo de las posibilidades interpretativas a partir del segundo manual como recurso expresivo representa “uno de los avances más significativos en toda la historia del clavecín” (Hubbard 1965, p. 105) puesto que el clavecinista puede plasmar sus intenciones musicales con plena libertad: se pueden hacer contrastes dinámicos al alternar los teclados, aumentar la sonoridad del instrumento al usar

los registros simultáneamente o diversificar las características tímbricas mediante el registro de laúd o el de *peau de buffle*¹².

Una vez que hemos considerado a grandes rasgos las diferencias entre las escuelas nacionales de construcción, nos adentraremos en su estructura, particularmente en aquellos elementos que permiten la expresión sonora de los ideales estéticos concebidos por los intérpretes y compositores. Durante el proceso de construcción del clavecín, una vez que se instala la tapa armónica y se asegura el fondo del instrumento (Skowronek 2003, p.180-181), el clavecín queda cerrado, por lo que las partes internas del clavecín se transforman en “lo que no se ve”. Tal procedimiento da pie a que la relación de las estructuras que constituyen la tapa armónica con el funcionamiento sonoro del clavecín pase desapercibida por los intérpretes debido a su difícil accesibilidad.

La estructura interna del clavecín: la tapa armónica

En todos los clavecines, sin importar a cuál escuela de construcción pertenezcan, la forma de producción del sonido es la misma: la energía que se produce al pulsar la cuerda se transmite al puente, y éste a su vez la transfiere a la tapa armónica, la cual la amplifica y transmite como vibraciones que llegan al oído. La tapa armónica es el principal elemento acústico del clavecín y su importancia ha sido un elemento fundamental para los constructores a lo largo de la historia, puesto que su elaboración se caracteriza por un cuidado, delicadeza y precisión que no se encuentra en otras partes del instrumento (O'Brien, 1990, p. 100). Me parece importante resaltar que del sonido que podemos escuchar de un clavecín, sólo una mínima parte proviene de la vibración de las cuerdas, mientras que la mayor parte de la masa sonora se genera en la tapa armónica (Kottick, Marshall y Hendrickson, 1991, p. 115). Aunque el estudio riguroso y científico del comportamiento de esta parte esencial del clavecín es reciente, tan sólo confirma el conocimiento que los constructores de clavecines tenemos desde mucho tiempo atrás, puesto que ya desde el siglo XVIII se reconocía la importancia de este elemento, al punto de afirmar que el valor de un

¹² El registro de *peau de buffle* (piel de búfalo) comienza a utilizarse en la década de 1760 en los clavecines del constructor Pascal Taskin (Kottick 2003, p.278). Este registro utiliza la piel de búfalo como material para rasgar las cuerdas del clavecín y produce un timbre más suave y cálido.

instrumento dependía de la calidad de la tapa armónica (Diderot, 1785, citado por Hubbard p. 243). Diderot también menciona que:

La mayor parte de estas buenas cualidades [del clavecín] depende de la calidad de la tapa armónica, de la precisión de la escala del puente y de la posición del contra-puente... Estas partes contribuyen de manera importante para la buena calidad del sonido cuando están dispuestas de acuerdo a los verdaderos principios del arte.

Las partes de las que habla Diderot son el puente y las costillas. El puente se encuentra sobre la superficie exterior de la tapa armónica, sobre él descansan las cuerdas del clavecín y se encarga de transmitir las vibraciones al resto del instrumento. Las costillas se localizan en la superficie interior de la tapa armónica y su función es brindar soporte a la tapa armónica para evitar que se deforme, además de proveer rigidez a ciertas áreas de la misma para una mejor distribución de las vibraciones. En los clavecines franceses, las costillas nunca cruzan ni se acercan al área donde se encuentra el puente, mientras que en la mayoría de los italianos las costillas pasan por debajo del puente. Adicionalmente, en los clavecines franceses existe un elemento extra, el *hitchpin rail* (riel de enganche¹³), que sirve de anclaje para las cuerdas del registro de 4 pies y que no existe en los clavecines italianos.

En las siguientes ilustraciones se puede observar con mayor claridad las diferencias de diseño antes mencionadas:

¹³ Es poca la literatura que incluya la nomenclatura de las partes del clavecín en español, afortunadamente, el constructor de clavecines Carey Beebey ha compilado una tabla en varios idiomas de donde tomo esta traducción. La información está disponible en su sitio de internet: www.hpschd.nu

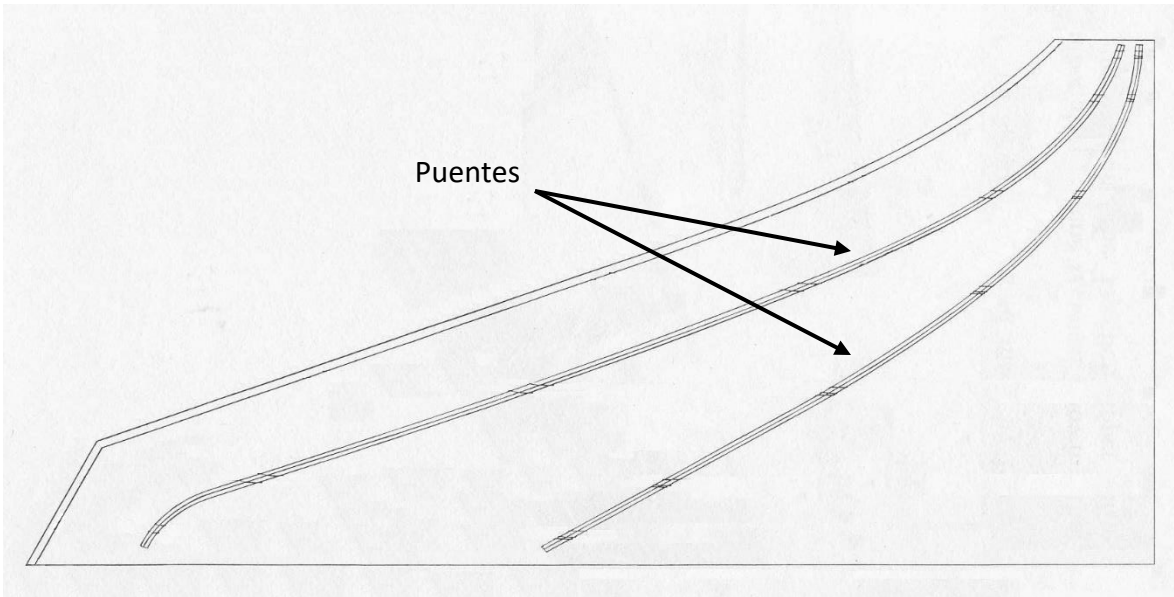


Ilustración 1 Vista exterior de tapa armónica estilo francés. Hubbard 1965, Lámina XI

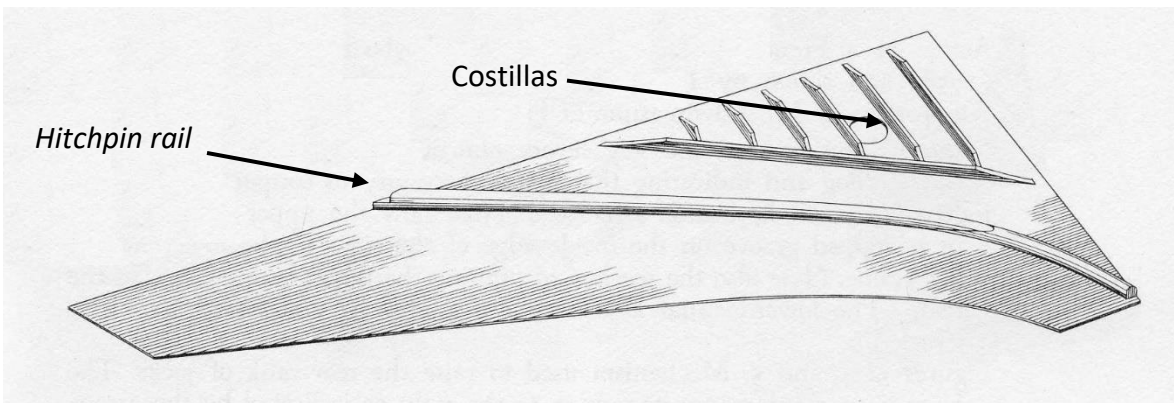


Ilustración 2 Vista interior de tapa armónica estilo francés. Hubbard 1965, Lámina XII

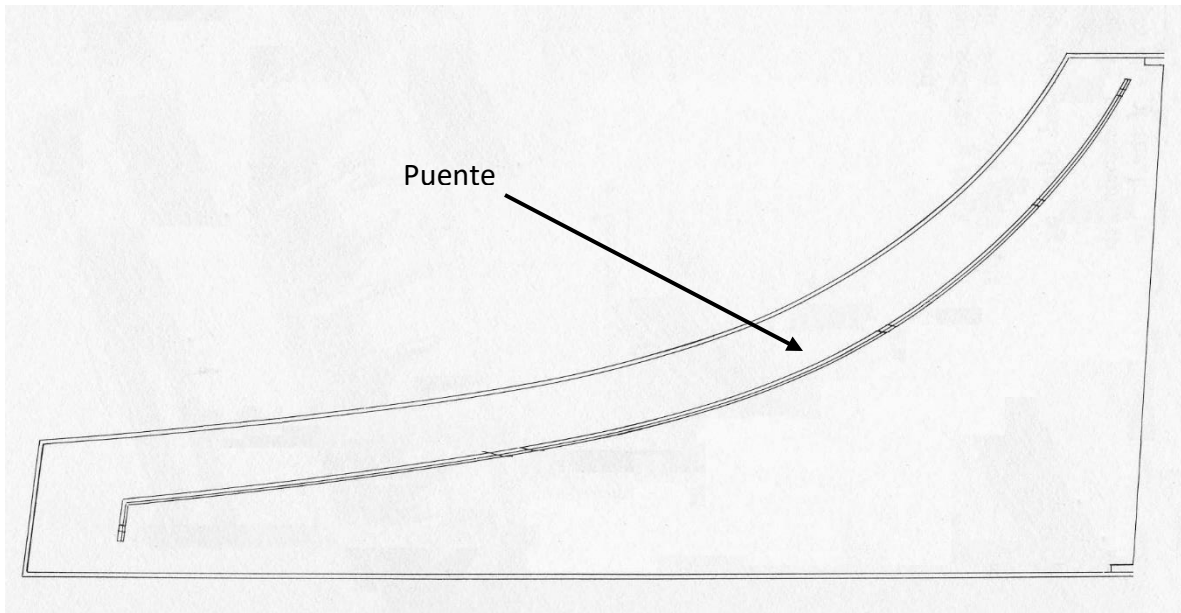


Ilustración 3 Vista exterior de tapa armónica estilo italiano. Hubbard 1965, Lámina I

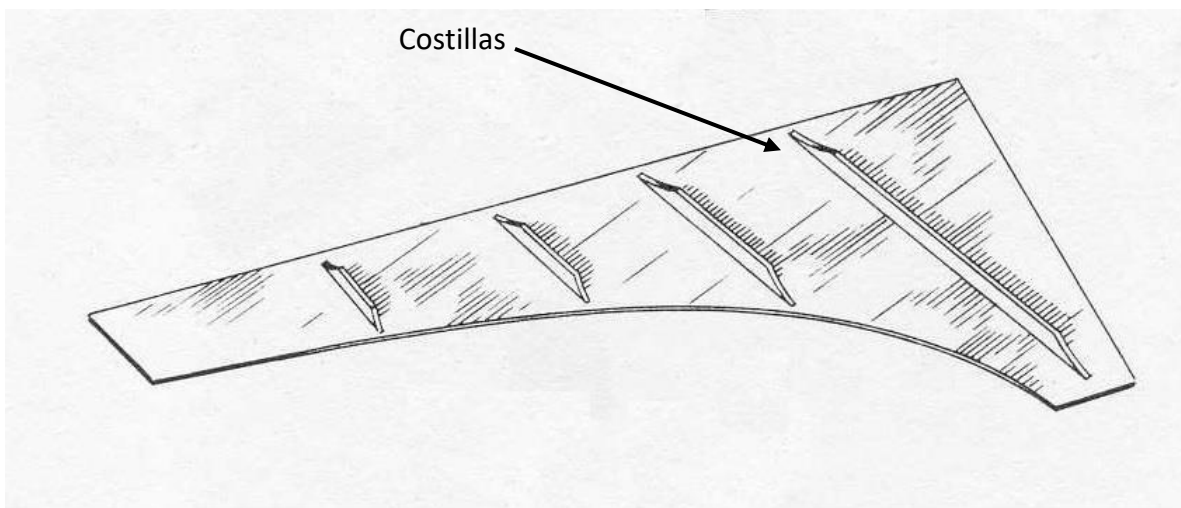
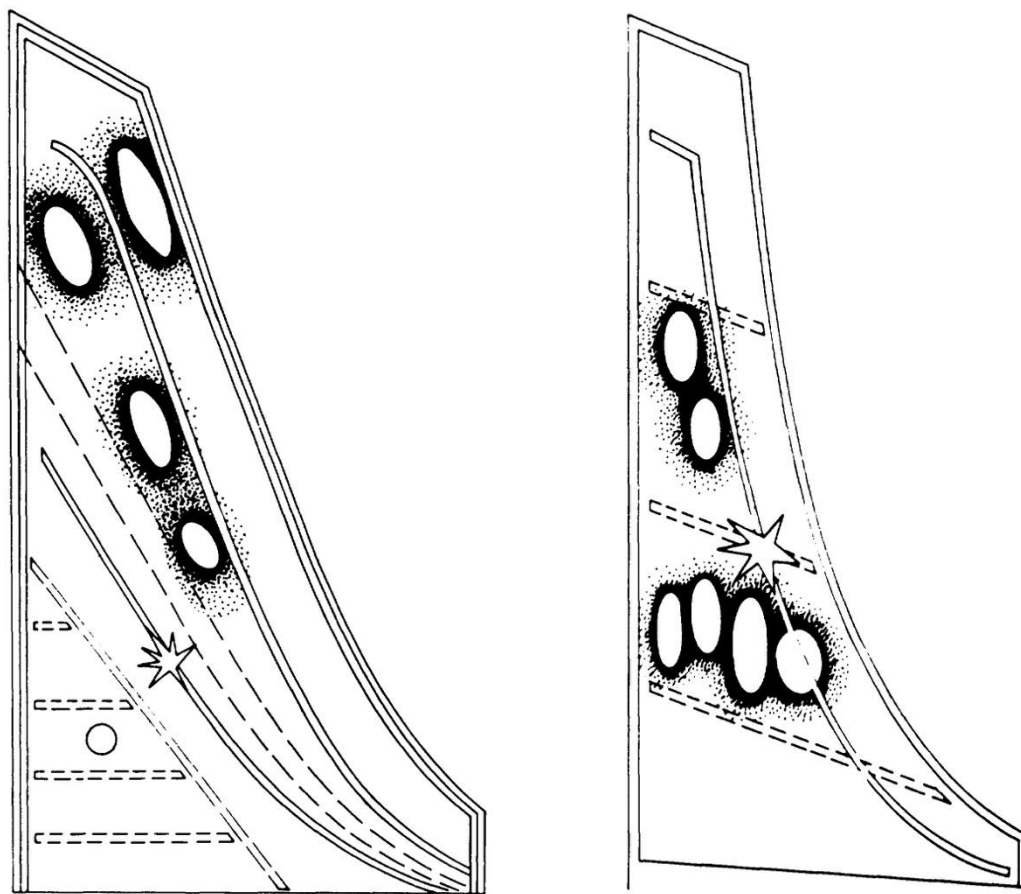


Ilustración 4 Vista interior de tapa armónica estilo italiano. Hubbard 1965, Lámina II

Al entender las marcadas diferencias en la disposición de los componentes de la tapa armónica en cada escuela de construcción, es posible constatar que se trata de dos formas muy diferentes de concebir el instrumento, y el efecto que su constitución tiene en el resultado sonoro es patente. En la actualidad, gracias a las nuevas tecnologías de medición, se ha podido observar la diferente manera en que responden las tapas armónicas de los

instrumentos italianos respecto de los franceses a partir del estudio del comportamiento de las vibraciones en la tapa armónica de los diferentes instrumentos.

Edward Kottick (1985, p. 63) hace un interesante estudio sobre las curvas de respuesta y los modos de vibración en 39 clavecines de diversos modelos, tanto nuevos como antiguos. Para lograrlo, fotografió patrones de brillantina que se formaban sobre la tapa armónica al accionarla mediante una onda sinusoidal en diversas frecuencias. Entre otras cosas, Kottick descubrió que la tapa armónica responde en lugares diferentes al punto de origen de las vibraciones. Mediante el mismo procedimiento, pudo observar una mayor transmisión de vibraciones a lo largo de la tapa armónica de los clavecines italianos, mientras que en los franceses las vibraciones se concentraban en puntos cercanos al puente. A continuación presento parte de las imágenes resultantes de esta investigación, en las cuales podemos observar los puntos con mayor vibración en cada tipo de tapa armónica:



*Ilustración 5 Puntos de mayor actividad en la tapa armónica de un clavecín francés (izquierda) y uno italiano (derecha).
Kottick 1985, figuras XV y XVI*

Años después, Kottick realizó un nuevo experimento junto con Marshall y Hendrixon (1991) donde nuevamente usaron ondas sinusoidales para activar la tapa armónica, con la diferencia de que las vibraciones producidas en esa ocasión fueron medidas mediante acelerómetros y medidores de presión. Los resultados del estudio más reciente corroboran las diferencias de comportamiento en las tapas armónicas de cada nacionalidad, donde tenemos que la rápida transmisión de vibraciones en la tapa armónica de los clavecines italianos contribuye al veloz decaimiento del sonido que se había mencionado anteriormente, a diferencia de los clavecines franceses que pueden tener mayor resonancia al impedir el escape de las vibraciones.

Otro estudio que aprovecha los avances en las tecnologías de medición se enfoca en la capacidad del clavecín francés para hacer gradaciones dinámicas directamente a partir de la intensidad y velocidad con que se pulsan las cuerdas. Tal posibilidad sonora es inherente a los clavecines de toda nacionalidad, y se ha documentado desde los comienzos de la IHI (Dolmetsch 1915, p. 420), pero es una característica mucho más evidente en los instrumentos franceses. El estudio, conducido por MacRitchie y Nuti en 2015, mide las diferencias en decibeles entre los sonidos producidos mediante varios tipos de toque en un clavecín francés original del siglo XVIII. Como parte de la misma investigación, realizaron un experimento en que demuestran la capacidad de los participantes para percibir las diferencias dinámicas ya mencionadas.

A partir del conocimiento establecido por los autores del siglo XVIII y los estudios actuales del comportamiento de la tapa armónica, es posible establecer que las diferencias entre las escuelas nacionales de construcción no solo son teorizaciones abstractas, sino que se materializan en una realidad sonora que los intérpretes deben considerar dentro de su quehacer musical.

Conclusiones

Al inicio de esta investigación se revisaron conceptos nodales para la IHI como la autenticidad y el uso de instrumentos históricos. Estos conceptos han sido parte de los postulados del campo de conocimiento desde sus orígenes y a lo largo del siglo XX se tornaron el centro de discusiones, las cuales han fortalecido y afianzado a la IHI dentro de la interpretación musical. De éstos, la autenticidad, el tema que mayor controversia ha causado, continúa siendo un punto de reflexión para las nuevas generaciones de intérpretes de la IHI al ser visto como una motivación y un ideal a seguir. Asimismo, fue posible analizar que tal actitud hacia el pasado de la música se circunscribe dentro de un interés del siglo XX centrado en los discursos de la memoria, los que nos presentan un punto de vista social profundamente enraizado en la inconformidad con el presente. De esta manera, se observó que ambas perspectivas, tanto la social como la musical, confluyen en el uso de instrumentos históricos al establecer que permiten el desarrollo de un sentido histórico en los intérpretes.

A partir de la caracterización que la IHI plantea sobre sus actores, se estableció un exhorto para que los intérpretes sean “informados”, a partir de lo cual se desprende la necesidad de que los clavecinistas conozcan los componentes internos de los instrumentos históricos. Mediante la revisión de la literatura producida en los últimos 50 años, se puso de manifiesto que la relación entre la estructura del clavecín y su producción sonora había sido, hasta ahora, prácticamente ignorada. Por lo tanto, se evidenció la necesidad de que los intérpretes informados tuvieran conocimiento sobre las funciones de la tapa armónica como estructura fundamental en el sonido del clavecín. Para lograr este objetivo, se estudiaron los elementos que definen las escuelas de construcción italiana y francesa. De esta manera, fue posible determinar que las diferencias existentes entre los instrumentos producidos en cada país no solo son en cuanto al diseño o a materiales utilizados, sino que obedecen a toda una concepción estética respecto a la música y la sonoridad de los clavecines.

Con el fin de comprender con mayor profundidad la importancia de la tapa armónica en la producción sonora del clavecín, presentamos la concepción que se tenía de tal estructura desde el siglo XVII y se analizaron las variantes en el diseño que existen entre los clavecines franceses e italianos. Con la ayuda de los estudios contemporáneos que hacen uso de

instrumentos de medición de gran precisión, se constató que el comportamiento de la tapa armónica es, efectivamente, diferente en cada tipo de clavecín, con la ventaja adicional de establecer que estas características sonoras son discernibles para el oyente.

Como consecuencia natural de esta investigación, uno de los pasos a seguir sería relacionar la estructura de los diferentes clavecines con su técnica de ejecución y examinar las diversas tradiciones interpretativas en el sentido estilístico a la luz de las características sonoras producidas por el diseño estructural del instrumento. También se revela como necesaria la investigación de los constructores y la construcción de clavecines en México, así como el estudio detallado de los actores y los procesos de institucionalización de la enseñanza del clavecín en el país.

El resultado final de esta investigación es el enriquecimiento del conocimiento de los clavecinistas respecto a su propio instrumento y que, siendo intérpretes pertenecientes a la IHI, su toma de decisiones adquiere nuevas dimensiones a partir de la comprensión del funcionamiento sonoro del clavecín.

Anexo 1

Métodos contemporáneos de enseñanza del clavecín:

Algrihmm, I. (1982) *Manuale der orgel und cembalotechnick*. Viena: Doblinger-Musikverlag.

Baiano, E. (2009) *Method of Harpsichord*. Boloña: Ut Orpheus Edizioni.

Boxall, M. (1977) *Harpsichord Method*. Londres: Edition Schott.

Dubar, A. (1998) *Méthode de Clavecin*. Paris: Editions Leduc.

Kroll, M. (2004) *Playing the Harpsichord Expressively*. Maryland: Scarecrow Press.

Mento, F. (2005) *Harpsichord Training Method*. Edición en línea: <http://harpsichord-method.com/>

Metzger, N. (1998) *Harpsichord Technique: A Guide to Expressivity*. Sacramento: Musica Dolce.

Rosenhardt, K. (1977) *The Amsterdam Harpsichord Tutor*. Amsterdam: Muziekuitgeverij Saul B. Groen.

Siegel, R. (2008) *Apprendre à Toucher le Clavecin*. Paris: Editions Leduc.

Trinkewitz, J. (2009) *Historische Cembalospiele*. Stuttgart: Carus Verlag.

Zimmer, C. (2002) *Des Lys Naissants – Méthode pour débutants*. Paris: Van de Velde.

Bibliografía

- Adorno, T. (2009) *El fetichismo de la música y la regresión de la escucha*. Disonancias. Madrid: Editorial Akal.
- Butt, J. (2002) *Playing with History*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Dolmetsch, A. (1915) *The Interpretation of the Music of the XVII and XVIII Centuries*. London: Novello & Co.
- Donington, R. (1982) *Baroque Music*. New York: Norton & Company.
- (1983) *Why Early Music?* Early Music, Vol. 11 No. 1. Recuperado el 26 de marzo de 2017, de <http://www.jstor.org/stable/3137504>
- Duckles, V., Pasler, J., Stanley, G., Christensen, T., Hagg, B., Balchin, R., Libin, L., Seebass, T., Page, J., Goehr, L., Bujic, B., Clarke, E., McClary, S., Gribenski, J., Gianturco, C., Potter, P., Fallows, D., Velimirović, M., Tomlinson, G., Béhague, G., Kanazawa, M., & Platt, P. (2001). *Musicology*. Grove Music Online. Recuperado el 16 de diciembre de 2018, de <http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000046710>
- Eastwood, R., Parkinson, A., Segerman, E., Abbott, D., Mayer, H. (1976) *Authenticity*. Early Music, Vol. 4 No. 1. Recuperado el 26 de marzo de 2017, de <http://www.jstor.org/stable/3126040>
- Fubini, E. (2002) *Los enciclopedistas y la música*. Trad. Josep. C. Oreyana. Valencia: Universitat de València.
- Germann, S. (2002) *Harpsichord Decoration: A Conspectus*. The Historical Harpsichord vol. 4, ed. Howard Schott et al. New York: Pendragon Press.
- Gillies, M. (1995) *Bartók Analysis and Authenticity*. Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae, T. 36, Fasc. 3/4. Recuperado el 26 de marzo de 2017, de <http://www.jstor.org/stable/902217>
- Haynes, B. (2007) *The end of Early Music*. New York: Oxford University Press.
- Hubbard, F. (1965) *Three Centuries of Harpsichord Making*. Massachusetts: Harvard University Press.
- Huyssen, Andreas. (2003) *Present Pasts: Urban Palimpsests and the Politics of Memory*. California: Stanford University Press.

- Jensen, D. (1998) *A Florentine Harpsichord: Revealing a Transitional Technology*. Early Music, Vol. 26, No. 1. Recuperado el 17 de mayo de 2018, de <http://www.jstor.org/stable/3128550>
- Kenyon, N. (1988) *Authenticity and Early Music*. New York: Oxford University Press.
- Kottick, E. (2003) *A History of the Harpsichord*. Bloomington: Indiana University Press.
- (1987) *The Harpsichord Owner's Guide*. The University of North Carolina Press.
- (1985) *The Acoustics of the Harpsichord: Response Curves and Modes of Vibration*. The Galpin Society Journal, Vol. 38. Recuperado el 18 de septiembre de 2017, de <http://www.jstor.org/stable/841280>
- Kottick, E. Marshall, K. Hendrickson, T. (1991) *The Acoustics of the Harpsichord*. Scientific American, Vol. 264 No. 2. Recuperado el 18 de septiembre de 2017, de <http://www.jstor.org/stable/24936797>
- Lindley, M. (1977) *Authentic Instruments, Authentic Playing*. The Musical Times, Vol. 118, No. 1610, Early Music Number. Recuperado el 17 de mayo de 2018, de <http://www.jstor.org/stable/958046>
- MacRitchie, J. Nuti, G. (2015). *Using historical accounts of harpsichord touch to empirically investigate the production and perception of dynamics on the 1788 Taskin*. Frontiers in Psychology, vol. 6, 183. Recuperado el 21 de noviembre de 2017, de <http://doi.org/10.3389/fpsyg.2015.00183>
- Martin, M. (1996) *Essential Agréments: Art, Dance and Civility in 17th Century French Harpsichord Music*. Tesis de Doctorado. Universidad de California, Los Angeles.
- Martinez Miura, E. (1997) *Brahms, estudioso y recuperador de música antigua*. Cuadernos Hispanoamericanos, No. 569. Recuperado el 18 de septiembre de 2017, de <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmccn904>
- Neupert, H. (1960) *Harpsichord Manual*. Trad. Frank E. Kirby. Kassel: Bärenreiter Verlag.
- O'Brien, G. (1990) *Ruckers: a harpsichord and clavichord building tradition*. New York: Cambridge University Press.
- (2009) *The Single-Manual Italian Harpsichord in the Royal College of Music, London, Cat. No. 175: An Organological Analysis*. The Galpin Society Journal, Vol. 62. Recuperado el 17 de mayo de 2018 de <http://www.jstor.org/stable/20753628>
- Ordoñez, J. (2016) *La materialidad de la práctica musical*. 1er Congreso de Etnomusicología de la UNAM, Facultad de Música.
- Restout, D. (1969) *Landowska on Music*. New York: Stein and Day.

Roubina, E. (2010) *¿Ver para creer?: Una aproximación metodológica al estudio de la Iconografía Musical*. I Simpósio Brasileiro de Pós-Graduandos em Música, Universidade Federale do Estado do Rio de Janeiro.

Saravia, M. (1997) *De claves y Mujeres*. GénEros, núm. 11, pp. 73-79, Universidad de Colima, Centro Universitario de Estudios de Género.

Skowronek, M. (2003) *Cembalobau*. Bergkirchen: Edition Bochinsky.

Taruskin, R. (1995) *Text and Act*. New York: Oxford University Press.

Verba, C. (1993) *Music and the French Enlightenment*. New York: Oxford University Press.

Waldmann, G. (2006) *La “cultura de la memoria”: problemas y reflexiones*. Política y Cultura, núm. 26, otoño, pp. 11-34, Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Xochimilco.

YouTube:

Library of Congress [LibraryOfCongress] (2016, junio 9) *Mitzi Meyerson* [Archivo de Video] Recuperado de <https://youtu.be/7rAn0BuiO4o>