



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO  
FACULTAD DE MÚSICA**

**EL LENGUAJE CONTEMPORÁNEO EN LAS *TRES PIEZAS PARA CLAVECÍN DE DOS TECLADOS* DE LA COMPOSITORA MEXICANA HILDA PAREDES.**

**TESINA  
PARA OBTENER EL TÍTULO DE:  
LICENCIADA EN MÚSICA (INSTRUMENTISTA-CLAVECÍN)**

**PRESENTA:  
ISABEL PALOMA NEGRÍN LÓPEZ**

**TUTORA DEL RECITAL PÚBLICO:  
MTRA. NORMA ANGÉLICA GARCÍA GONZÁLEZ**

**TUTORES DEL TRABAJO ESCRITO:  
MTRO. EDMUNDO RICARDO CAMACHO JURADO  
MTRA. NORMA ANGÉLICA GARCÍA GONZÁLEZ**

**CIUDAD DE MÉXICO, MARZO DE 2022**



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.



*A mis padres y a mi hermano.*

*A Norma.*

# ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	8
CAPÍTULO I. BREVE PANORAMA DEL CLAVECÍN EN EL SIGLO XX.....	10
CAPÍTULO II. EL CLAVECÍN CONTEMPORÁNEO EN MÉXICO.....	18
CAPÍTULO III. LA COMPOSITORA HILDA PAREDES (1957).....	23
CAPÍTULO IV. LAS <i>TRES PIEZAS PARA CLAVECÍN</i> DE HILDA PAREDES.....	25
4.1. “HUMORESQUE”.....	26
4.1.1. Primera parte (compases 1 - 21).....	26
4.1.2. Segunda parte (compás 22 - compás 44).....	31
4.1.3. Tercera parte (compás 44 - compás 70).....	33
4.2. “MELANCÓLICO”.....	35
4.3. “TOCCATA”.....	38
CONCLUSIONES.....	46
BIBLIOGRAFÍA.....	48
FUENTES TESTIMONIALES Y SONORAS.....	49
ANEXOS.....	52
Entrevista a Hilda Paredes .....	52
Entrevista a Águeda González.....	57

## AGRADECIMIENTOS

Tras unos inolvidables años en la Facultad de Música, llegó el momento de plasmar una parte de mi experiencia en este trabajo. Ha sido un camino de intenso descubrimiento y aprendizaje y en él me ha acompañado desde casi el primer día mi maestra Norma García, una de las personas más importantes en mi vida. Agradezco haber cruzado pasos con ella, su generosidad, su entrega honesta a la música, su confianza en mí, todas las conversaciones vividas en nuestro salón c 10 y, en definitiva, todos estos años a su lado.

Mi agradecimiento es también para Edmundo Camacho, porque su cercanía e interés en el buen desempeño de cada alumno, han resultado en un trabajo del que estoy satisfecha.

A mis padres Carlos e Isabel y a mi hermano Carlos, porque a pesar del océano que nos separó durante tantos años, siempre fueron y serán ancla y brújula en cada uno de mis procesos vitales.

A Iván, que me enseñó mucho sobre mí misma y que, con su vertiginosa energía creadora, estará siempre presente a lo largo de mi vida.

Al claustro de música antigua de la Facultad de Música, por tanto aprendizaje y generosidad; Eunice Padilla, Rafael Sánchez Guevara, Vincent Touzet, Gabriela Villa Walls, Raquel Masmano, María Díez Canedo y Eloy Cruz. A Salvador Rodríguez, mente brillante y profesor de la Facultad de Música, por toda su ayuda y confianza.

A los amigos que he hecho en México, que me cuidaron, integraron y valoraron y a los que también vi crecer y avanzar en sus respectivos caminos: Abraham, Abril, Alicia, Amadeo, Anna, Athena, Dani, Delhi, Emilio, Fer, Lalo, Lucía, Michelle, Norma, Sam, Toño y Zule. A los nuevos e importantes encuentros que llegaron a mi vida en el viejo mundo: Hermann, Gaia, Kris, Daphne, Liga y Meng. A las que siempre están, como estrellas en cielos de distintas geografías: Laura, Lucía, María, Laura, Marian, Celia e Irene.

Y a mi yo del pasado, porque a pesar de todo, tomó la decisión de lanzarse a la red con la que por muchos años había soñado.

# INTRODUCCIÓN

A mediados del siglo XX surgió una corriente de pensamiento musical que abogaba por un revisionismo en la interpretación de la música de los siglos XVII y XVIII, hasta ese momento, embebida en los preceptos y dogmas de los siglos XIX y la primera mitad del XX. La interpretación históricamente informada sugería, ante todo, una visión documentada de cómo aproximarse a la música; el uso de tratados y escritos de la época como columna vertebral en la ejecución musical y la reconstrucción fidedigna de réplicas, de acuerdo a los instrumentos originales disponibles en el mundo. Todo debido a la falta de continuidad o de escuela en lo que respecta a cómo abordar una interpretación correcta. Hasta ese momento, la visión contemporánea del clavecín, que había reaparecido unas décadas antes, se limitaba a la de competir frente al omnipotente piano; los constructores basaban sus modelos en instrumentos que requirieran de poco mantenimiento (lo que implicaba no afinarlos a menudo) y en cajas de resonancia mucho más grandes.

Pero además de estos acontecimientos, el resurgimiento del clavecín y otros instrumentos en la segunda mitad del siglo pasado supuso también una oportunidad en la exploración de nuevos timbres y colores para dicho instrumento, que los importantes compositores del siglo XX supieron aprovechar. György Ligeti, John Cage o Karlheinz Stockhausen se aproximaron al clavecín de una manera novedosa aprovechando algunos recursos de los que el omnipresente piano carecía.

El interés de los compositores de estos dos últimos siglos por los instrumentos antiguos es manifiesto, pero no se ha desarrollado a la misma velocidad que la demanda de los intérpretes, quizá demasiado preocupados por cumplir la importante labor de instaurar el movimiento de la interpretación históricamente informada.

En mi caso particular y viendo mi titulación tan cercana, es inevitable pensar en los caminos futuros, en los que una debe asumirse como artista, ya no solo como estudiante. Yo me visualizo como una clavecinista comprometida e interesada en el siglo que me tocó vivir, con la responsabilidad de desentrañar los sonidos y formas de expresiones cercanas a nuestros tiempos, sin perder nunca la curiosidad y la inquietud, características que deberían ser inherentes a cualquier músico o música de la actualidad.

Espero que con este trabajo, pueda alentar a otros estudiantes a realizar una labor similar, que involucre interés por la música contemporánea y a ser conscientes de la fortuna que supone poder mantener contacto e intercambio de pensamiento con otros artistas de nuestro tiempo.

# CAPÍTULO I.

## BREVE PANORAMA DEL CLAVECÍN EN EL SIGLO XX

Maurice Ravel (1875 - 1937) fue quizá uno de los primeros compositores de la era moderna en escribir para el clavecín. Su visita a la exposición de París de 1889,<sup>1</sup> donde se mostraban los nuevos modelos de clavecín de los constructores *Erard* y *Pleyel*, probablemente le condujeron a explorar las misteriosas sonoridades de un instrumento que, cien años atrás, había significado tanto para el París pre-revolucionario.

*D'Anne jouant de l'espinette* (imagen 1) es una breve pieza para voz y clavecín (o piano), compuesta en 1896 e incluida en su primer ciclo de dos canciones en torno a poemas de Clément Marot (1496 - 1544).<sup>2</sup>

De carácter efímero, inicia con una introducción instrumental y utiliza un lenguaje propio del compositor francés, en el que la modalidad y las sonoridades oníricas se manifiestan inmediatamente (ver imagen 1). Es significativo que no exista ninguna grabación en la que se utilice el clavecín como instrumento; todas las versiones que he encontrado fueron grabadas en piano.

Resulta interesante observar el nuevo rol del reaparecido clavecín en la música de cámara, con una clara influencia del papel del piano en el Lied. El bajo continuo, ese gran arte de acompañamiento de los instrumentos armónicos durante los siglos XVII y XVIII, no volvería a aparecer más.

---

<sup>1</sup> Joyce Zankel Lindorff. *Contemporary harpsichord music: issues for composers and performers*. Nueva York: The Juilliard School of Music, 1982, p. 6.

<sup>2</sup> *Idem*.

*à M. Hardy - Thè.*

## D'ANNE JOUANT DE L'ESPINETTE.

MUSIQUE DE MAURICE RAVEL.

Très léger et d'un rythme précis. ♩ : 50

Clavecin  
ou  
Piano.  
(en accordéon)

Chant.  
Très doux.  
Lors-que je

7

Imagen 1. Extracto de *D'Anne jouant de l'espinnette* de Maurice Ravel.

La ciudad de París albergó también a uno de los personajes más importantes ligados al resurgimiento del clavecín en el siglo XX: la pianista, compositora y clavecinista polaca Wanda Landowska (1879-1959). Habiendo descubierto el clavecín durante su estancia en Berlín entre 1895 y 1900, destinó gran parte de su vida profesional a dicho instrumento.<sup>3</sup>

<sup>3</sup> Alice Hudnall Cash. *Wanda Landowska and the revival of the harpsichord: a reassessment*. Tesis doctoral: University of Kentucky, 1990. p. 43.

Su estancia en París, a partir de 1900,<sup>4</sup> le permitió desarrollarse como una prominente pianista, clavecinista y profesora en la Schola Cantorum de París. Allí conoció a artistas de la talla de Gabriel Fauré (1845 - 1924), Paul Dukas (1865 - 1935) o Camille Saint - Saëns (1835 - 1921), e incluso al escritor León Tolstoi (1828 - 1910), con quien cultivó una sólida amistad.<sup>5</sup> Desde 1913, también se convirtió en profesora de clavecín de la Hochschule für Musik de Berlín. En 1919, tras la muerte de su esposo, se instaló de nuevo en la capital francesa. El inicio de la segunda guerra mundial, más de veinte años después, marcaría el fin de su etapa europea, con su traslado a los Estados Unidos, donde permanecería hasta el final de su vida.<sup>6</sup>

En 1906 publicó un escrito titulado *Sur l'interprétation des oeuvres de clavecín de J. S. Bach*,<sup>7</sup> que obtuvo buenas críticas y supuso uno de los primeros escritos en torno a la música antigua publicados en el siglo XX.<sup>8</sup>

A pesar de la devoción de la artista polaca por el repertorio antiguo, su ardua labor atrajo la atención de compositores de su tiempo como Manuel de Falla (1876-1946) o François Poulenc (1899-1963), quienes escribieron sendas obras para ella. El *Concierto para clavecín y cinco instrumentos* (1923-1926) y el *Concierto campestre* (1927-1928) constituyen las dos primeras grandes obras escritas para el clavecín en el siglo XX. En 1935, Bohuslav Martinů (1890 - 1959) sumaría al repertorio su *Concierto para clavecín y pequeña orquesta*.<sup>9</sup>

En la década de los años cincuenta, algunos de los estudiantes de Landowska (Sylvia Marlow, Ralph Kirkpatrick, Antoinette Vischer y Marinolina de Robertis, entre otros) contri-

---

<sup>4</sup> *Ibidem*. p. 46.

<sup>5</sup> *Ibidem*. p. 58.

<sup>6</sup> A. Hudnall Cash. *op. cit.* p. 219

<sup>7</sup> En español, *Sobre la interpretación de las obras para clavecín de J. S. Bach*. Traducción de la autora de esta tesina.

<sup>8</sup> A. Hudnall Cash. *op. cit.* p. 59

<sup>9</sup> J. Zankel Lindorff. *op. cit.* p. 6

buyeron a la expansión del nuevo repertorio para clavecín, al comisionar piezas para este instrumento.<sup>10</sup> Posteriormente, algunos compositores introdujeron nuevos recursos compositivos en el clave, como la electrónica en la pieza *Hpschd* (1969) de John Cage (1912 - 1992) o en *Partita* (1971) de Krzysztof Penderecki (1933 - 2020).<sup>11</sup>

El clavecín también fue incluido en el contexto operístico, como en *Capriccio* (1942) de Richard Strauss (1864 - 1949), en *The Rake's Progress* (1951, imagen 2) de Igor Stravinsky (1882 - 1971) y en *The Long Christmas Dinner* (1961) de Paul Hindemith (1895 - 1963), entre otras.<sup>12</sup>



Imagen 2. Extracto de *The Rake's Progress* de Igor Stravinsky.<sup>13</sup>

A continuación, menciono algunas de las principales obras que conforman el repertorio clavecinístico entre 1965 y 1986, un espacio temporal en el que podrían encuadrarse las *Tres piezas* de Hilda Paredes. Algunos de estos compositores son mencionados por ella en una entrevista, como fuente de inspiración en sus inicios en el mundo de la composición.<sup>14</sup>

---

<sup>10</sup>Goska, Isphording, "The modern harpsichord and its potencial". Consultado el 15 de julio de 2021, en <https://bach-track.com/guest-articlecontemporary-harpsichord-goska-isphording-february-2020>

<sup>11</sup> J. Zankel Lindorff, *op. cit.* p. 6

<sup>12</sup> *Ibidem*, p. 6.

<sup>13</sup> *Ibidem*, p. 7.

<sup>14</sup> Radio Damus (2021), "Programa 11. [Entrevista a] Hilda Paredes", *Mujeres en la música 2021*, agosto 2021. Consultada el 18 de septiembre de 2021, en <https://www.youtube.com/watch?v=i8smTGgyRkM>

**Luciano Berio (1925 - 2003)**

*Rounds for Harpsichord* (1965)

**John Cage (1912 - 1992)**

*HPSCHD* (1969)

**György Ligeti (1923 - 2006)**

*Continuum* (1968)

*Passacaglia ungherese* (1978)

*Hungarian Rock* (1978)

**Krzysztof Penderecki (1933 - 2020)**

*Partita* (1971)

**Iannis Xenakis (1922 -2001)**

*Khoai* (1976)

**Louis Andriessen (1939 - 2021)**

*Overture to Orpheus* (1982)

**Toru Takemitsu (1930 - 1996)**

*Rain Dreaming* (1986)

La recepción de este nuevo repertorio ha sido tal que cada vez es más común que los principales conservatorios del mundo exijan, entre sus requisitos de acceso, la interpretación de al menos una pieza contemporánea. Algunas instituciones realizan una labor especialmente destacable en este ámbito, al contar con especializaciones en torno al clavecín moderno. Por ejemplo, el conservatorio de Ámsterdam cuenta entre sus filas con la clavecinista Goska Isphording (1973),<sup>15</sup> que imparte técnicas específicas de clavecín contemporáneo y es dedicataria de numerosas piezas para clavecín. Entre

---

<sup>15</sup> *Conservatorio de Amsterdam. Amsterdam University of the Arts*. Consultado el 15 de julio de 2021, en <https://www.-conservatoriumvanamsterdam.nl/en/study/studying-at-the-cva/faculty/classical-music/goska-isphording/>

ellas, destacaría el *GG Concerto* para clavecín de la compositora polaca Hanna Kulenty (1961). Ispording es discípula, además, de la también polaca Elisabeth Chojnacka (1939 - 2017), quien estrenó el *Concierto para clavecín* op. 40 de Henryk Mikolaj Gorecki (1933 - 2010), que data de 1980.<sup>16</sup>

En los Países Bajos se desarrolla, desde hace años, el *Prix Annelie de Man*, que reúne a nuevos intérpretes de música contemporánea y en el que se incentiva la creación de nuevas piezas para el instrumento.

En lo que respecta a la construcción de clavecines, en la última década del siglo XIX, las casas francesas *Erard* y *Pleyel* reiniciaron la producción de este instrumento, tomando como modelo un clavecín histórico de uno de los constructores más importantes de París en el siglo XVIII, Pascal Taskin (1723 - 1793).<sup>17</sup> Estos primeros clavecines modernos tenían dos teclados, registración 2 x 8' y 1 x 4' y cinco octavas. La caja, cuerdas y puente eran menos ligeros y se optó por el uso de pedales para el cambio de los registros, en lugar de realizar el cambio manualmente. Aunque sí se sabe que existieron clavecines históricos con pedales, la visión de estos constructores estaba fuertemente ligada a la concepción del piano y no tanto en aras de perseguir una copia histórica. Estos instrumentos fueron presentados en la Exposición de París en 1889.<sup>18</sup>

Para el año 1912, la casa *Erard* ya había cesado la construcción de clavecines y *Pleyel* presentó un nuevo modelo en el festival Bach de Breslau. Este modelo, en cuya creación mucho tuvo que ver Wanda Landowska, fue el que inspiró la composición de los conciertos para clavecín de Manuel de Falla y de Francis Poulenc.<sup>19</sup>

Por otra parte, es importante resaltar la figura de Arnold Dolmetsch (1858 - 1940), ya que fue uno de los precursores en la recuperación de la música antigua y, probablemente, el primero en realizar un intento de reproducción de instrumentos históricos, como lo demuestra la construcción de un clave-

---

<sup>16</sup> Culture.pl, “Concerto for harpsichord - Henryk Mikolaj Górecki”. *Culture.pl*. Consultado el 2 de octubre de 2021, en <https://culture.pl/en/work/concerto-for-harpsichord-henryk-mikolaj-gorecki>

<sup>17</sup> Dana Ragsdale. *The revival of the harpsichord in the twentieth century with particular attention to the harpsichord concerti of Manuel de Falla and Francis Poulenc*. Tesis doctoral: Universidad de Cincinnati, 1989. p. 9.

<sup>18</sup> *Ibidem*, p. 10.

<sup>19</sup> *Ibidem*, p. 10.

cín en 1896.<sup>20</sup> Dolmetsch trabajó en Inglaterra, Francia y Estados Unidos e influyó notablemente a muchos constructores posteriores.<sup>21</sup>

En el caso de Alemania, algunos constructores de principios del siglo XX, como Wilhelm Hirl (1838 - 1905), Karl A. Pfeiffer, Johannes Rehbock o Georg Steingraber, basaron sus modelos de clavecines en el “clavecín Bach”, erróneamente atribuido al utilizado por Johann Sebastian Bach (1685 - 1750). Este modelo contaba con un registro de 16 pies y el registro de 4 pies situado en el teclado inferior.<sup>22</sup> En torno a 1906, las firmas *Neupert* o *Maendler-Schramm* comenzaron a reproducir modelos más parecidos a los *Pleyel* franceses, influidos por Wanda Landowska, que también trabajó en Berlín por un tiempo.<sup>23</sup> Tras la primera guerra mundial, la mayoría de los constructores retornó al modelo “Bach”. Muchos talleres fueron destruidos tras la segunda guerra mundial, aunque *Neupert* sí pudo continuar sus labores después de 1945. Algunos de sus aprendices más destacados fueron Konrad Sassmann, Kurt Wittmayer (1917 - 1997) y John Feldberg.<sup>24</sup>

Tras la partida de Dolmetsch de Estados Unidos en 1910, no hubo constructores de clavecines en las dos décadas siguientes en el país norteamericano. Uno de sus discípulos, John Challis (1907 - 1974), fundó posteriormente un taller en Detroit, que fue a su vez centro de aprendizaje para constructores como William Dowd (1922 - 2008).

En 1947, William Dowd y Frank Hubbard (1920 -1976) fundaron en Boston su taller de construcción de clavecines y clavicordios de acuerdo a principios históricos, *Hubbard & Dowd*. En los seis años siguientes, construyeron trece clavecines y cuatro clavicordios, basados en modelos originales.<sup>25</sup> Fue a mediados de la siguiente década, entre 1955 y 1957, cuando el taller desarrolló un modelo de clavecín francés de dos teclados basado en Pascal Taskin que se posicionó como el referente de clavecín

---

<sup>20</sup> *Idem*.

<sup>21</sup> *Ibidem*, p. 13.

<sup>22</sup> *Ibidem*, pp. 14-15.

<sup>23</sup> *Ibidem*, p. 15.

<sup>24</sup> *Idem*.

<sup>25</sup> *Ibidem*, p.16

en Norteamérica y Europa.<sup>26</sup> Los nueve años de colaboración entre ambos constructores son considerados como un punto de inflexión para la práctica históricamente informada. A partir de 1971, Dowd abrió un taller en París en colaboración con Reinhard Von Nagel y se centró en la manufactura de clavecines inspirados en los de François-Étienne Blanchet (c. 1695 - 1761), Henri Hemsch (1700 - 1769) o Pascal Taskin. Hubbard, por su parte, continuó su labor de investigación y desarrolló modelos de clavecines en forma de kit, lo que reportó un gran éxito.<sup>27</sup>

En mi opinión, es importante conocer la evolución del clavecín desde su reaparición a finales del siglo XIX, ya que va ligada a la aparición de un repertorio específico para ese nuevo instrumento. Lo más correcto sería, por ejemplo, tocar las piezas de clavecín de Manuel de Falla en un clavecín *Pleyel*.

---

<sup>26</sup> *Ibidem*, p.17

<sup>27</sup> *Ibidem*, p.18

## CAPÍTULO II.

### EL CLAVECÍN CONTEMPORÁNEO EN MÉXICO.

Es probable que el primer compositor mexicano del siglo XX que escribió una obra para clavecín haya sido Manuel M. Ponce (1882 - 1948). Se trata de la *Sonata para guitarra y clavecín*, que data de 1926, mientras el compositor estudiaba en París. Algunas fuentes sugieren que, al igual que en el caso de Falla y Poulenc, Ponce se inspiró en la labor que Wanda Landowska desempeñaba en aquel tiempo en París.<sup>28</sup> Qué interesante resulta pensar en la gran influencia que Landowska y su legado tuvieron en tantos compositores que vivían en aquel tiempo en la capital francesa.

Dado que no he encontrado un catálogo específico de las obras para clavecín escritas en México, consulté dos grabaciones discográficas centradas en el repertorio para clavecín de los siglos XX y XXI. Una de las grabaciones la realizó la clavecinista argentina Lidia Guerberof,<sup>29</sup> como parte de un proyecto asociado al Fonca<sup>30</sup> realizado en 1996. Las obras incluidas en el volumen son las siguientes:

#### **Joaquín Gutiérrez Heras (1927 - 2012)**

*Variaciones sobre una canción francesa* (1977)<sup>31</sup>

#### **Graciela Agudelo (1945 - 2018)**

*Toccata* (1991)<sup>32</sup>

---

<sup>28</sup> John Patykula. "The Guitar, the Harpsichord, and a Wedding Present from Ponce: A Saga About a Sonata, Segovia, and Paris in the 1920s", *Classical Guitar Magazine*, 29 de octubre de 2018. Recuperado el 21 de julio de 2021, de <https://classicalguitarmagazine.com/the-guitar-the-harpsichord-and-a-wedding-present-from-ponce-a-saga-about-a-sonata-segovia-and-paris-in-the-1920s/>

<sup>29</sup> "Lidia Guerberof Hann, clavecinista", *CIWEB Compositores intérpretes*. Consultado el 22 de julio de 2021, en <http://www.ciweb.com.ar/Hahn/index.php>

<sup>30</sup> Fondo Nacional para la Cultura y las Artes. Consultado el 27 de enero de 2022, en <http://ciweb.com.ar/Hahn/>

<sup>31</sup> Eduardo Soto Millán. *Diccionario de compositores mexicanos de música de concierto*, vol. I, México: FCE, 1996. p.

191.

<sup>32</sup> *Ibidem*, p. 29.

**Luis Jaime Cortez (1962)**

*Retratos al carbón.* (1996)<sup>33</sup>

**Manuel de Elías (1939)**

*Mutaciones* (1995)<sup>34</sup>

**Manuel Enríquez (1926 - 1994)**

*Once upon a time* (1975)<sup>35</sup>

**Ernesto García de León (1952)**

*Sonata número 1, op. 36 para clavecín*<sup>36</sup>

**Ana Lara (1959)**

*Pegaso: 4 miniaturas* (2000)<sup>37</sup>

**Salvador Torre (1956)**

*Llori-llori: sonata en mi bemol* (1982)<sup>38</sup>

La segunda grabación data de 2006 y la intérprete es la clavecinista mexicana Águeda González.

**Óscar Olea (1953)**

*Toccata* (1979)<sup>39</sup>

---

<sup>33</sup> “Clavecín contemporáneo mexicano”, *La Fonoteca de Iberoamérica. Gazeta corsaria de música*. Consultado el 27 de enero de 2022, en <http://iberoamericanismomusical.blogspot.com/2018/09/clavecín-contemporáneo-mexicano.html>

<sup>34</sup> *Ibidem*, p. 128.

<sup>35</sup> *Ibidem*, p. 135

<sup>36</sup> Comunicación con Ernesto García de León, 20/01/2022.

<sup>37</sup> Comunicación con Ana Lara, 27/02/2020.

<sup>38</sup> E. Soto Millán, *op. cit.*, vol. II, 1998. p. 295.

<sup>39</sup> *Ibidem*, p. 149.

**Hugo Rosales (1956 - 2021)**

*Talión* (2000)<sup>40</sup>

**Federico Ibarra (1946)**

*Música para teatro II* (1986)<sup>41</sup>

**Georgina Derbez (1968)**

*Visión de la puerta del vino* (2000)<sup>42</sup>

**Ernesto García de León (1952)**

*Sonata número No. 2* (2000)<sup>43</sup>

**Hilda Paredes (1957)**

*Tres piezas: Humoresque, Melancólico, Toccata* (1978 - 1981)<sup>44</sup>

**Manuel Enríquez (1926 - 1994)**

*Spinetta con spirito* (1986)<sup>45</sup>

**Lucía Álvarez (1948)**

*Utopía N°2* (2001)<sup>46</sup>

---

<sup>40</sup> Comunicación con Águeda González, 17/10/2021

<sup>41</sup> E. Soto Millán, *op. cit.*, vol. II, p. 13.

<sup>42</sup> Comunicación con Águeda González, 17/10/2021

<sup>43</sup> Comunicación con Águeda González, 17/10/2021.

<sup>44</sup> E. Soto Millán, *op. cit.*, vol. II, p. 67. En esta fuente se le asigna a esta obra como fecha de composición 1982 y se especifica que es para clavecín de dos teclados.

<sup>45</sup> E. Soto Millán, *op. cit.*, vol. I, p. 135.

<sup>46</sup> Comunicación con la compositora Lucía Álvarez, quien facilitó a la autora de esta tesina la partitura de su pieza, así como la fecha de composición de la misma, 25/09/2021.

## **Jorge Torres Sáenz (1968)**

*Kokila* (2000)<sup>47</sup>

## **Horacio Uribe (1970)**

*Preludio y toccata* (2000)<sup>48</sup>

Todas las piezas anteriores, a excepción de la obra de Federico Ibarra, fueron dedicadas a Águeda González<sup>49</sup> y no comprenden la totalidad de las obras escritas por compositores mexicanos para el clavecín, repertorio que es presentado en público solo de vez en cuando. Ejemplo de ello es que durante mis años de estudiante en la Facultad de Música de la UNAM, he podido escuchar repertorio contemporáneo para clavecín en tres ocasiones. Recuerdo bien cuáles fueron las obras en concreto, pues es la falta de costumbre lo que hace a una persona ser más receptiva ante ciertos acontecimientos. La primera vez se remonta a mi cambio de nivel propedéutico a licenciatura, en 2015, donde mi compañera, la clavecinista cubana Delhi Llano tocó la pieza *Passacaglia Ungherese* de György Ligeti; unos años más tarde, escuché a la clavecinista mexicana Zulema Vásquez interpretar la pieza *Galopa de la mosca trapecionista* (1969) de Federico Ibarra (1946) en un recital de alumnos y, posteriormente, en el marco del Festival Aires Nacionales 2018, el estreno de la pieza *Piezas zapotecas* de la compositora Jimena Palma de Gyvés, con Josefina Hernández (clavecín) y Teresa Navarro (soprano).

Esta situación proporciona una oportunidad de ahondar más en el repertorio contemporáneo, una labor que debería realizarse de manera conjunta entre estudiantes y profesores. En mi experiencia, es un repertorio que, sin duda, permite un acercamiento diferente a la música y que ayuda a desarrollar otras maneras de entender el arte. No es posible vivir el siglo XXI dando la espalda a la música de nuestro tiempo, de nuestro contexto. Desde hace varios años, en la Facultad de Música existe una efervescencia cada vez mayor en torno a la música contemporánea: así lo demuestra la fundación del ensamble de música nueva y el festival Aires Nacionales, que promueve la interpretación de música

---

<sup>47</sup> Comunicación con Jorge Torres, 19/09/2021. La autora de esta tesina se comunicó con Jorge Torres, pero el compositor no recuerda la fecha exacta de composición de la pieza y no podrá consultar su archivo físico hasta el año 2022. Posteriormente, la clavecinista Águeda González facilitó la fecha de composición.

<sup>48</sup> Comunicación con Águeda González, 17/10/2021.

<sup>49</sup> *Ibidem*.

contemporánea mexicana y que es gestionado por estudiantes de la Facultad de Música. Es nuestra responsabilidad dar a conocer el instrumento también en estos espacios, confluír con diferentes formas de pensamiento e incentivar la composición de nuevas piezas, al igual que en su momento lo hicieron Wanda Landowska y sus estudiantes.

De una manera más concreta, la compositora mexicana Hilda Paredes ha dedicado especial atención a la composición para clavecín, al escribir no menos de cuatro obras como solista o como parte de un conjunto de cámara. Su primera obra para el instrumento, *Tres piezas para clavecín de doble teclado*, forma parte de mi repertorio de titulación. Se trata de una obra que expande el lenguaje habitual del clavecín, todavía muy centrado en la recuperación del repertorio de los siglos XVII y XVIII. Así, a partir del atonalismo y otros recursos presentes en su obra, espero poder mostrar de manera satisfactoria el manejo del lenguaje contemporáneo que hace la compositora en dicha obra, al aplicarlo a posibilidades del instrumento poco utilizadas en el repertorio de épocas anteriores.

La base del trabajo radicará en el análisis de la obra y en una entrevista con la compositora, la cual ha mostrado, en todo momento, accesibilidad para guiarme en el proceso de conocer la pieza.

### CAPÍTULO III.

## LA COMPOSITORA HILDA PAREDES (1957)

Se trata de una prolífica y reconocida compositora mexicana. Nacida en Tehuacán, Puebla, el 22 de septiembre de 1957,<sup>50</sup> reside en Londres desde hace más de 35 años.<sup>51</sup> Continuamente alabada por el balance entre una brillantez compositiva y el profundo conocimiento y sensibilidad del tratamiento individual de cada instrumento.<sup>52</sup> Colabora a menudo con poetas y artistas mexicanos y encuentra gran parte de su fuente de inspiración en la música y cultura de otras partes del mundo. Tras sus estudios de composición en el Conservatorio de la Ciudad de México con Mario Lavista, continuó sus estudios en la *Guildhall School of Music* de Londres, en la *City University* de la misma ciudad y en la *University of Manchester*, donde completó un doctorado con John Casken. Además recibió clases magistrales con Peter Maxwell Davies, Harrison Birtwistle y Franco Donatoni.<sup>53</sup>

Producto de su trabajo, es un catálogo versátil que incluye elementos de la electroacústica, con obras realizadas en el IRCAM y en el *SWR Experimentalstudio*. Uno de sus mayores hitos fue la composición de la ópera de cámara *Harriet*, que, tras ser presentada en el *Muziekgebouw*, fue considerada como “la mejor obra de música clásica de 2018” por el crítico holandés Joep Stapel. En 2019, Hilda fue receptora del prestigioso *Ivor Composer Award* por esta obra.<sup>54</sup>

La compositora ha recibido, además, varios galardones de instituciones como la Fundación PRS para la música, la beca J. S. Guggenheim (con la creación de *El palacio imaginado*, basado en un cuento de Isabel Allende) y el Fondo para la Cultura México/Estados Unidos, entre otros.<sup>55</sup>

---

<sup>50</sup> E. Soto Millán, *op. cit.*, p. 167.

<sup>51</sup> *Hilda Paredes, compositora*. Consultado el 17 de julio de 2021, en [www.hildaparedes.com](http://www.hildaparedes.com)

<sup>52</sup> *Idem*.

<sup>53</sup> E. Soto Millán, *op. cit.*, p. 167.

<sup>54</sup> *Hilda Paredes, compositora*. Consultado el 17 de julio de 2021, en [www.hildaparedes.com](http://www.hildaparedes.com)

<sup>55</sup> E. Soto Millán, *op. cit.*, p. 167.

Su música ha sido comisionada, estrenada e interpretada por orquestas, ensambles y solistas de prestigio como el Trío Arbós, *Collegium Novum Zurich*, el *Hilliard Ensemble*, la *London Sinfonietta*, la OFUNAM y *The New Juilliard Ensemble*, por citar algunos.<sup>56</sup>

Muy solicitada como profesora de composición y conferencista, ha sido invitada por universidades de Estados Unidos (*University at Buffalo*, *University of San Diego* y *Dartmouth College*), Francia (*Centre Acanthes*), Reino Unido (*The University of Manchester*) y España (Escola Superior de Música de Catalunya). Algunas de sus conferencias y artículos se han publicado en Estados Unidos y México.<sup>57</sup>

Sus obras se han publicado en los sellos *AEON*, *Mode Records NY*, *Bridge* e *IBS* y su catálogo de obras puede encontrarse a través de *University of York Music Press*.<sup>58</sup>

Todas sus obras publicadas pueden encontrarse en el siguiente enlace:

<https://www.uymp.co.uk/composers/hilda-paredes/works>.

### **Lista de obras para clavecín solo de Hilda Paredes**

- ✓ *Three pieces for double-manual harpsichord* (1978-1981). 8´
- ✓ *Yay Be* (1996-1997). 7´

Hilda Paredes cuenta, además, con otras dos obras de cámara donde el clavecín tiene un papel importante.

- ✓ *Music for the cabinet of Dr. Caligari* para flauta, oboe, clarinete, piano, clavecín, violín, viola y violoncello. (1984) 6´
- ✓ *A través del granizo* para piano preparado, clavecín y electrónica. (2007) 11´

---

<sup>56</sup> *Hilda Paredes, compositora*. Consultado el 17 de julio de 2021, en [www.hildaparedes.com](http://www.hildaparedes.com)

<sup>57</sup> *Idem*.

<sup>58</sup> *Idem*.

## CAPÍTULO IV.

### LAS TRES PIEZAS PARA CLAVECÍN DE HILDA PAREDES

Conocí la música de Hilda Paredes en 2018, cuando escuché por primera vez *Tres piezas para clavecín de doble teclado* en una grabación del año 2006 de la clavecinista mexicana Águeda González.<sup>59</sup> En aquella ocasión mi maestra de clavecín, la mexicana Norma García, me prestó algunas partituras de varios compositores mexicanos, como Lucía Álvarez, Graciela Agudelo, Manuel Enríquez y la compositora mencionada, entre otros.

De la partitura me llamó la atención la disposición de la música en tres pequeñas miniaturas, con lenguajes muy contrastantes entre sí y que era una copia manuscrita, circunstancia, ésta última, que permite al intérprete estar siempre más cerca del compositor.

Posteriormente, tuve ocasión de contactar con la compositora a través de correo electrónico para poder conocer un poco más sobre sus demás obras escritas para clavecín. Ella misma me envió por correo postal las piezas arriba expuestas. Con *Yay Be* y *A través del granizo* comprobé el cambio de lenguaje y recursos que el paso de los años produjo en su manera de entender el instrumento.<sup>60</sup> Recuerdo en ese momento la emotiva sensación de poder comunicarme con un compositor vivo y conocer su accesibilidad e interés por que yo me acercara a su música.

Estas piezas fueron compuestas entre 1978 y 1981 y son, curiosamente, parte del opus 1 de Hilda Paredes. Son tres piezas contrastantes entre sí, que sugieren términos usados en la composición de músicas del pasado (“Humoresque”, “Toccatà”, “Gigue”).

Abordarlas fue todo un reto para mí; era la primera vez que estudiaba música contemporánea y tuve que organizar mi estudio diario de una manera diferente a lo habitual. De esta manera, trabajé cada día secciones cortas de la obra, durante mucho tiempo a baja velocidad y a manos separadas. Sólo así pude trabajar la memoria muscular necesaria para entender algunos saltos melódicos propios del len-

---

<sup>59</sup> Águeda González. *XX - XXI. Música mexicana para clavecín*. Quindecim Recordings. Notas del programa de Juan Arturo Brennan. México, 2006. Consultado el 16 de julio de 2021, en <https://open.spotify.com/track/6erCYovS4tDhubNKAWM1m5?si=5c45dfe46eb04eb5>

<sup>60</sup> La propia compositora reflexiona sobre este hecho en la entrevista contenida en el anexo I.

guaje atonal, así como los cambios de ritmos existentes. A continuación, se expone el análisis de cada pieza, a fin de poder entender mejor los entresijos de esta fascinante música.

#### 4.1 “HUMORESQUE”

El término *Humoresque*<sup>61</sup> apareció por primera vez en Alemania a principios del siglo XIX, cuando comenzó a utilizarse en el ámbito literario. Todo indica que la palabra derivaba del latín “humor”, que, utilizado en su acepción medieval, se refería más bien a lo humano. Robert Schumann (1810 - 1856) fue el primer compositor en aplicarlo en la música, quizá con esta acepción del término en mente.<sup>62</sup>

Más adelante, otros compositores fueron dotando a este tipo de composición de un estilo más formal, que involucraba ritmos fuertemente marcados y la repetición de pequeños motivos melódicos. Su estilo es similar al del *Scherzo*, pero menos grotesco y más melódico. La mayor parte de estas composiciones fueron escritas para piano y a menudo mostraban una parte despreocupada y relajada de los compositores.<sup>63</sup>

En el caso del “Humoresque” de Paredes, nos encontramos ante una partitura que muestra tres secciones contrastantes y que utiliza recursos como el contrapunto o el lenguaje interválico (que consiste en establecer una serie de intervalos determinados como base de un discurso) a lo largo de toda la pieza. El registro utilizado en esta pieza no es tan extremo como en las otras dos; se mueve primordialmente en el registro medio. Todo esto se abordará más adelante.

##### 4.1.1. Primera parte (compases 1 - 21)

Esta parte, que comprende desde el compás 1 al 21, se divide a su vez en tres secciones, delimitadas por los cambios de textura.

---

<sup>61</sup> Maurice J. E. Brown. “Humoreske”. *Grove Music Online*, 2001. Recuperado el 16 de julio de 2021, de <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.13549>

<sup>62</sup> *Ibidem*.

<sup>63</sup> *Ibidem*.

En la primera sección se introducen una serie de elementos que se repetirán a lo largo de la pieza. El lenguaje que utiliza es interválico, ya que toma una serie de intervalos determinados como base del desarrollo del discurso musical. No importa tanto la nota de la que se parta, siempre y cuando esos intervalos se respeten.

La pieza inicia con un acompañamiento en *ostinato* en la mano izquierda, a lo largo de cuatro compases. Los intervalos característicos de este acompañamiento son 5ª justa ascendente, 4ª justa descendente, 4ª aumentada ascendente, 2ª menor ascendente y 4ª justa descendente. Todos estos intervalos se presentarán en diferente orden a lo largo de la subsección, tanto en la mano derecha como en la izquierda (círculo verde en el ejemplo 1).

Ejemplo 1. Compases 1 al 4.<sup>64</sup>

En el compás 3, la melodía de la mano derecha hace su aparición sobre esta estructura y añade un elemento nuevo: además de introducir en su motivo las corcheas con los saltos interválicos ya presentados, se añade una corchea precedida por un silencio. Las intervenciones de la mano derecha en esta subsección serán siempre de esta manera (ejemplo 2).

Ejemplo 2. Compases 3 y 4.

<sup>64</sup> Las anotaciones que aparecen en todos los ejemplos fueron hechas por la autora de esta tesina, tomando como base las indicaciones de la clavecinista Norma García y de la compositora Hilda Paredes.

En el compás 5, el acompañamiento de la mano izquierda varía (ejemplo 3); deja de ser un *ostinato* y además, presenta los intervalos invertidos: 4ª justa ascendente, 2ª menor descendente, 4ª aumentada descendente y 5ª justa descendente. La mano derecha introduce algunos intervalos nuevos, como la 2ª mayor y la 7ª mayor.



Ejemplo 3. Compás 5.

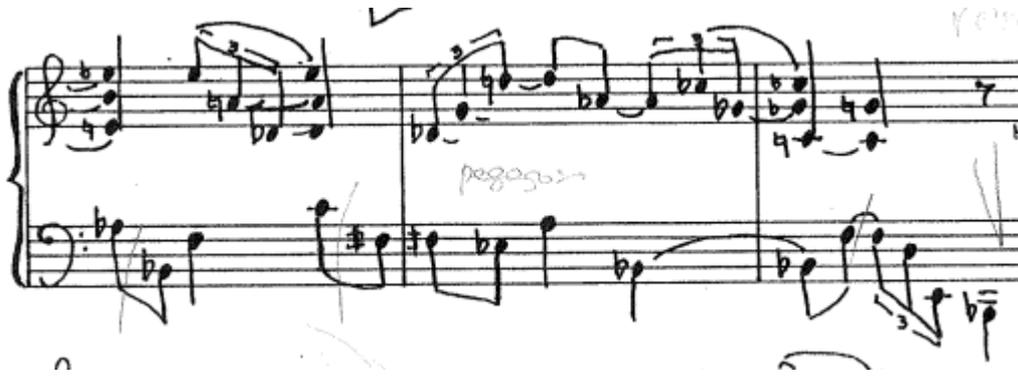
A partir del compás 7 y hasta la mitad del compás 10 (donde terminaría esta primera subsección), se sucede una alternancia de las ideas en ambas manos, ya que la izquierda también adopta la corchea inicial como manera discursiva. Se observa, pues, una especie de contrapunto que contrasta frente a la vehemencia del inicio de la pieza. La sección termina con una intervención de la mano izquierda, que por primera vez introduce tres notas repetidas, que aportan una sensación de suspenso y pausa (ejemplo 4).



Ejemplo 4. Compás 10.

La energía y el discurso incisivo de esta primera sección motivan a buscar un sonido grande en el clavecín. Sin lugar a duda, es recomendable el uso de los dos teclados acoplados.

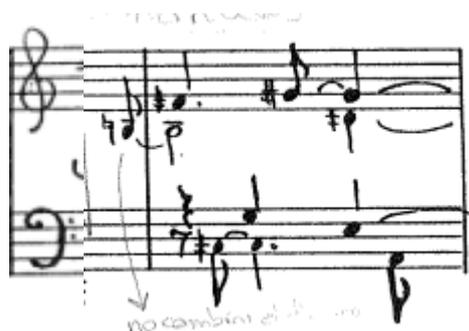
En la mano derecha se presenta la nueva sección, a partir del compás 10, con la introducción de tresillos como nueva figura rítmica y el uso de arpeggios ligados; estas notas tenidas buscan una mayor resonancia del clavecín y contrastan con el frenesí rítmico de la primera sección (ejemplo 5).



Ejemplo 5. Compases 11 al 13.

La indicación de tempo *meno mosso* (compás 10) ayuda a asentar este carácter más reflexivo. Dada la disposición de los arpeggios, la mano debe acomodarse a esta nueva posición de acordes de 7ª mayor. La mano izquierda continúa utilizando la idea del lenguaje interválico, con parte del material presentado en la primera sección, pero ya no como una sucesión constante de corcheas; la introducción de negras intercaladas con las corcheas sugiere un carácter más reflexivo, ya mencionado anteriormente. Además, juega con elementos de variedad, como el cambio de dirección de estos intervalos.

A partir del compás 14 se observa una textura claramente contrapuntística, que en algunos momentos contiene cuatro voces. Para facilitar la comprensión de este discurso más denso, la textura se nutre de una sucesión rítmica, más digerible, con el uso de figuras de blanca, negra y corchea, que permiten percibir, de manera natural, una sensación más suspendida del tempo, sin tener que escribir un término adicional de *rallentando* (ejemplo 6).



Ejemplo 6. Compás 14.

En los compases 16 al 21, los tresillos reaparecen y generan una sensación de *accelerando* natural en la partitura. La parte izquierda utiliza aquí también el material temático que había caracterizado a la mano derecha hasta el momento; intervalos amplios de 7ª mayor. Así pues, estamos escuchando la

misma sucesión interválica (aunque con un tono de diferencia) y con diferentes ritmos en cada mano; la derecha lo expresa de manera más ansiosa y la izquierda, de manera más sosegada. Los ritmos de esta parte nos encaminan de manera inconsciente hacia la *gigue* (ejemplo 7).



Ejemplo 7. Compases 17 al 19.

La sección termina, al igual que en la primera, con tres notas repetidas en la mano izquierda y utiliza el motivo rítmico más representativo de esta nueva parte, que fue el tresillo. Es la única vez que aparece un tresillo de negras; se observa de nuevo el uso del recurso de “dilatación” motívica para provocar un *rallentando* (aunque ahora el término sí está escrito) de manera natural (ejemplo 8).



Ejemplo 8. Compás 21.

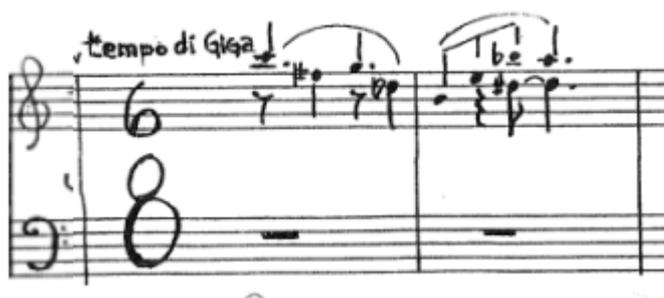
A fin de aprovechar las posibilidades de registro de un clavecín de dos teclados, mi propuesta interpretativa en este punto fue la de utilizar el teclado de arriba, que, además de aportar una dinámica de piano, ayuda a acentuar el cambio evidente de textura y carácter que la compositora propone.

#### 4.1.2. Segunda parte (compás 22 - compás 44)

En esta segunda parte, a fin de generar una diversidad y contraste en la obra, la compositora cambia la textura del discurso cada seis u ocho compases y esa es la principal razón de la división en secciones. Dicha parte podría corresponder al desarrollo de la pieza; en este punto, el material melódico anterior es presentado aquí de manera más compleja.

La pieza recupera una energía vertiginosa a partir del compás 22, donde la *gigue* hace su aparición. La giga, como se sabe, fue una de las danzas más importantes del período barroco,<sup>65</sup> junto a la *allemande*, *courante* y *sarabande*. Todo indica que su origen proviene de las Islas Británicas, donde un tipo de ritmo conocido como *Jig* era popular ya desde el siglo XV. Estos ritmos cantados y bailados formaban partes de un tipo de piezas escénicas llamadas *Jigg*, que eran comedias burlescas e improvisadas, muy en boga en tiempos de la Inglaterra de Isabel I. En el siglo XVII, también se popularizaron en Francia e Italia. La mayoría tiene una forma binaria, textura homofónica y carácter vivo, además de una forma equilibrada y organizada en cuatro compases.

Los dos primeros compases presentan un contrapunto a dos voces y preservan el recurso de la ligadura de expresión, como búsqueda de la resonancia del instrumento. Es en cierta manera, una introducción hacia el ritmo más claro de giga, a partir del compás 24, donde se observa una organización más o menos constante de las ideas cada cuatro compases (ejemplo 9).



Ejemplo 9. Compases 22 y 23.

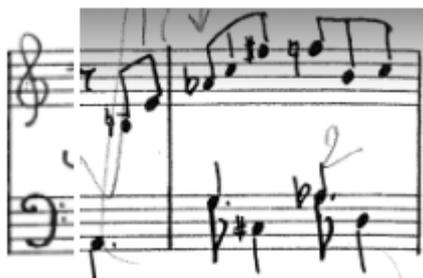
<sup>65</sup> Meredith Ellis Little. "Gigue". *Grove Music Online*, 2001. Recuperado el 24 de julio de 202, de <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.11123>.

En este punto (compás 24), la mano izquierda (al igual que en la primera sección) adquiere un papel de acompañamiento en donde utiliza intervalos de 4ª aumentada, pero, por primera vez, tocados de manera simultánea. En la mano derecha se observa material melódico que toma prestado de la primera sección, ya adaptado a la forma de giga. La sonoridad de esta parte (notas repetidas, intervalos de 4ª aumentada constantes) trae reminiscencias de una escena burlesca y la búsqueda de un sonido más hostil y anguloso. Es por eso que mi propuesta es bajar de nuevo al primer teclado, para conseguir una mayor contundencia en la preparación de este carácter. La articulación de la mano izquierda será más marcada; se observa una jerarquía en la que el primer tiempo de cada compás tiene más importancia que el segundo. Por esa razón, tocaremos con más peso en el primer pulso y aligeraremos el peso de la mano en el segundo. Para ello, nos ayudaremos de un movimiento de elevación de la muñeca (ejemplo 10).



Ejemplo 10. Compases 24 y 25.

El compás 33 (ejemplo 11) nos regresa a una textura contrapuntística de tres voces y es a partir de este compás donde comienza a construirse la tensión creciente del discurso, que nos llevará a uno de los puntos culminantes de la pieza (compás 38). Esta tensión es generada con el uso del ritmo de dos semicorcheas (que aparece por primera vez) y la subida del registro en ambas manos.



Ejemplo 11. Compás 33.

La llegada al punto culminante, en el compás 38 (ejemplo 12), genera un tipo de música especialmente incisiva en la mano derecha y es acompañado por un ostinato de tritonos, que invitan a inter-

pretarlos de una manera muy articulada y suelta. En cierta manera, sería una variación del inicio de la pieza (compases 1-9), ya que la idea del desarrollo interválico sigue ahí, pero con un carácter danés añadido. La textura se vuelve más compleja y sirve para realizar una transición rítmico-melódica con la integración de las semicorcheas (corchea con puntillo + tres semicorcheas), a manera de presentación de la siguiente sección (ya correspondiente a la tercera parte).



Ejemplo 12. Compases 38 al 41.

#### 4.1.3. Tercera parte (compás 44 - compás 70)

La tercera parte presenta algunos nuevos materiales, con los que se alterna continuamente un discurso de pregunta y respuesta entre ambas manos. La mayor parte de los intervalos utilizados son, nuevamente, de 4ª aumentada, 2ª mayor o menor, etc.

En este punto, la melodía se fragmenta entre las dos manos y, aunque no existe indicación de *tempo*, decidí bajar la velocidad de la pieza, a fin de distinguir bien la nueva parte, dada su textura diferente y los diálogos entre ambas manos. En mi opinión, es un punto de descanso, tras la trepidante giga. El compás de 6/8 sigue manteniéndose, pero considero que la dinámica que se genera no es tan propia de una giga y sí es posible ayudarse de un descenso de la velocidad para una correcta asimilación del carácter (ejemplo 13).



Ejemplo 13. Compás 44.

El final de la sección utiliza un número mayor de semicorcheas y ritmos sincopados que dotan a la música de una sensación natural de mayor velocidad. De nuevo, Hilda Paredes juega con los ritmos para provocar este efecto, sin necesidad de escribir ningún término relativo al *tempo*. Este discurso, que se torna cada vez más ansioso, desemboca en la segunda sección de esta tercera parte (ejemplo 14).



Ejemplo 14. Compases 51 y 52.

En un fragmento vertiginoso, de nuevo el carácter burlesco aparece, con una sucesión de motivos que se repiten, pero con una variación mínima de los ritmos, que requieren de una extrema exactitud para que se puedan distinguir. Finalmente, la música se va disolviendo con una sucesión de notas en la mano izquierda (siempre con los intervalos que ya conocemos); para enfatizar este cierre, la música se difumina hacia el registro grave de la mano izquierda (ejemplo 15).



Ejemplo 15. Compases 58 y 59.

La última sección de la pieza está escrita en 3/4, lo que inevitablemente nos hace establecer una comparativa con el inicio de “Humoresque”, en donde se puede encontrar este mismo compás. No obstante, a pesar de utilizar parte del material rítmico-melódico ya presentado, así como la idea del desarrollo interválico previamente establecido, la sección muestra un discurso transformado. Éste ya ha sido atravesado por multitud de secciones contrastantes en las que se mezclaron vehemencia, virtuosismo, histeria, cuestionamiento o juego y vuelve a la realidad en forma de contrapunto a dos voces, con una textura mucho más ligera. El *tempo primo* no nos devolverá a la ligera sensación jovial del inicio, ya que la notación rítmica produce una modulación métrica de la misma. La resultante es una dilatación del discurso; la sección, que termina en el compás 68, se puede interpretar de una manera más pesante y no tan articulada, con el fin de facilitar la sensación de encontrarse en un crepúsculo. Los dos últimos compases podrían considerarse como una coda (ejemplo 16).



Ejemplo 16. Compases 69 y 70.

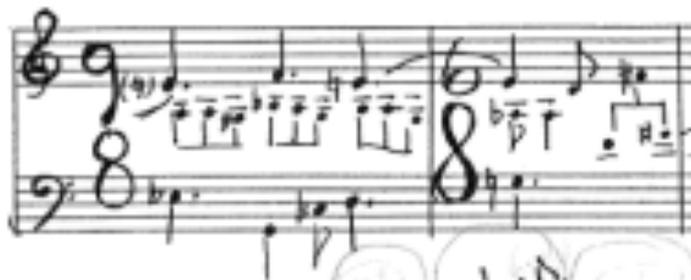
#### 4.2 “MELANCÓLICO”.

La segunda de las piezas de Hilda Paredes mezcla ensoñación y realidad a través de un interesante juego de sonoridades que se hace posible con el uso de los dos teclados del clavecín. Gran parte del material de la pieza se basa en la búsqueda de una paleta amplia de resonancias y en dotar al oyente de una sensación de un eco perpetuo.

Desde el inicio, se establece una colección de notas, que es un recurso utilizado cuando una obra no es tonal y no está refiriéndose a un lenguaje en particular. Esta serie de notas consiste en la, mi bemol, sol sostenido y re. De nuevo, observamos intervalos de 4ª aumentada, 4ª justa y 5ª disminuida. La serie de notas establece una imitación de dos voces y resulta auditivamente en la repetición del



No obstante, a partir del compás 17 (ejemplo 19), existe un cambio de discurso y todo tiene la sensación de ser más medido. Esta vuelta a la realidad presenta una sección con tresillos en intervalos de 2ª menor que martillean continuamente el pulso. En este punto, intenté resaltar la mayor importancia de esta mano, sobre todo con recursos de la agógica.



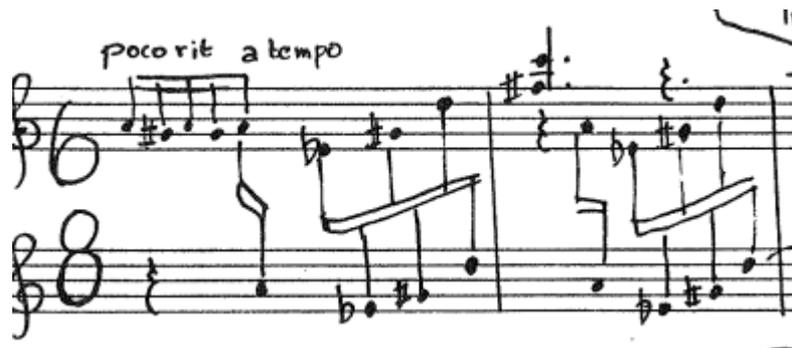
Ejemplo 19. Compases 17 y 18.

Los compases 22 al 24, plantean una dinámica que recuerda a los preludios sin medida de estilo francés. A pesar de que las notas están escritas de manera separada, forman parte de una armonía común (ejemplo 20).



Ejemplo 20. Compases 22 y 23.

El compás 30 supone la vuelta a una especie de reexposición, a través de un trino medido que se incorpora al motivo que incluye la colección de notas ya utilizadas en el compás 1 (ejemplo 21).



Ejemplo 21. Compases 31 y 32.

La última sección se compone de un *ostinato* en la mano derecha, que consiste en una serie de tres quintillos que se repiten y van desplazando su acento, generando una sensación de desorientación en el escucha. Es la mano derecha, con una línea melódica de carácter implacable y desolador quien nos mostrará la batuta del camino a seguir (ejemplo 22).



Ejemplo 22. Compases 34 al 36.

### 4.3 “TOCCATA”.

El género musical de *Toccata* (procedente del italiano “toccare”) se utilizó en piezas para tecla que, generalmente, tenían una forma libre (a veces incluían estilos más rigurosos, como la fuga) y que tenían como objetivo mostrar la destreza del intérprete. Las primeras *toccate* para teclado que se imprimieron fueron las de Sperindio Bertoldo (1530 - 1590), en 1591, y las de Girolamo Diruta (1554 - 1610), conocido como *Il Transilvano*, en 1593, en cuyo volumen se incluían, además de sus propias piezas, las de otros compositores como Claudio Merulo (1533 - 1604), Andrea (1533 - 1585) y Giovanni (1557 - 1612) Gabrieli o Luzzasco Luzzaschi (1545 - 1607), entre otros. La gran parte de estas

obras cuenta con secciones contrastantes, que incluyen pasajes contrapuntísticos y pasajes virtuosos.<sup>66</sup>

La publicación de los dos libros de *toccate* de Girolamo Frescobaldi (1583 - 1643), en 1615 y en 1627, supuso un punto de inflexión en el género, al incluir sus composiciones mucha mayor riqueza y complejidad. El holandés Jan Pieterszoon Sweelinck (1562 - 1621) también realizó un aporte importante al género, al igual que otros compositores como Johann Sebastian Bach (1685 - 1750) en el siglo XVIII.<sup>67</sup>

Ya a finales del siglo XIX y principios del XX, la *toccat*a fue adoptada por algunos organistas franceses como parte de los finales brillantes de sus sinfonías para órgano, como Charles-Marie Widor (1844 - 1937) o Louis Vierne (1870 - 1937). El género también fue revivido por Maurice Ravel (1875 - 1937), Claude Debussy (1862 - 1918) o Sergei Prokofiev (1891 - 1953), con recursos en común como una escritura difícil y compleja, además del uso constante de valores rítmicos pequeños (semicorcheas).<sup>68</sup>

Esta tercera y última pieza de Hilda Paredes parece cumplir los preceptos de lo expuesto anteriormente: la pieza, efectivamente, cuenta con distintas secciones en su haber y encierra en sí un constante carácter virtuoso y frenético.

Su estructura es muy concisa y, desde un inicio, plantea el material que estará utilizando a lo largo de la partitura. Este material se basa en las notas repetidas, el contrapunto y el uso de los intervalos de 4ª aumentada y 5ª justa, que va alternando a lo largo de las diferentes secciones. Se podría realizar una división en tres grandes secciones: A (compases 1 al 14), B (una gran sección de desarrollo que abarcaría desde los compases 15 al 58) y A' (donde ocurre la reexposición, de los compases 59 al 79). La alternancia de intervalos de 4ª aumentada con los de 4ª y 5ª justa logra dotar a la pieza de una mayor brillantez, variedad de colores y expansión del registro armónico. Cada seis u ocho compases,

---

<sup>66</sup> John Caldwell. "Toccat". *Grove Music Online*, 2001. Recuperado el 17 de julio, de <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.28035> de 2021.

<sup>67</sup> *Idem*.

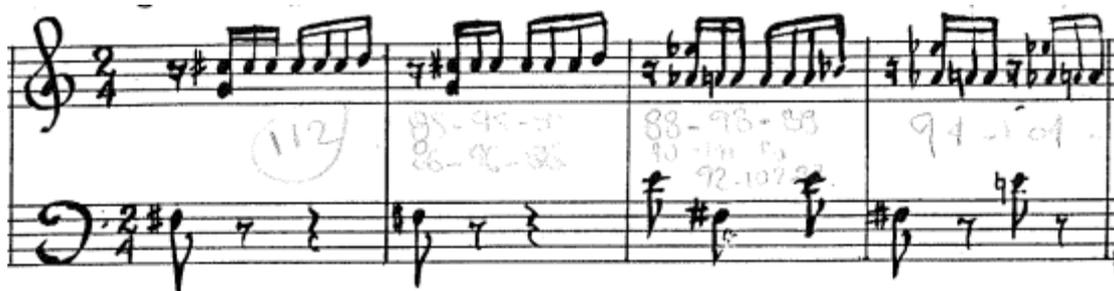
<sup>68</sup> *Idem*.

introduce ligeros cambios de sección, casi siempre basados en el material expuesto más arriba. En casi todo momento, el ritmo de cuatro semicorcheas se encuentra presente y esto contribuye a consolidar la sensación de una pieza que camina a ritmo vertiginoso, sin descanso, con momentos que, incluso, rozan la histeria. El uso de la agógica ayudará a entender mejor los motivos e introducción de nuevas ideas (ejemplo 23).



Ejemplo 23. Compases 1 al 4.

Existen momentos también de carácter burlesco, que permiten flexibilizar el *tempo*, como es el caso de los compases 7 al 9 (ejemplo 24).



Ejemplo 24. Compases 7 al 9.

Los compases 9 al 14 presentan uno de los mayores retos técnicos del movimiento, con una sucesión de notas que recorren todo el registro del clavecín con ambas manos. A partir de recursos como los registros extremos y el uso de una textura melódica; la pieza experimenta una aceleración natural y culmina en el primer momento de descanso, con la nota más aguda del instrumento (ejemplo 25).



Ejemplo 25. Compases 11 al 14.

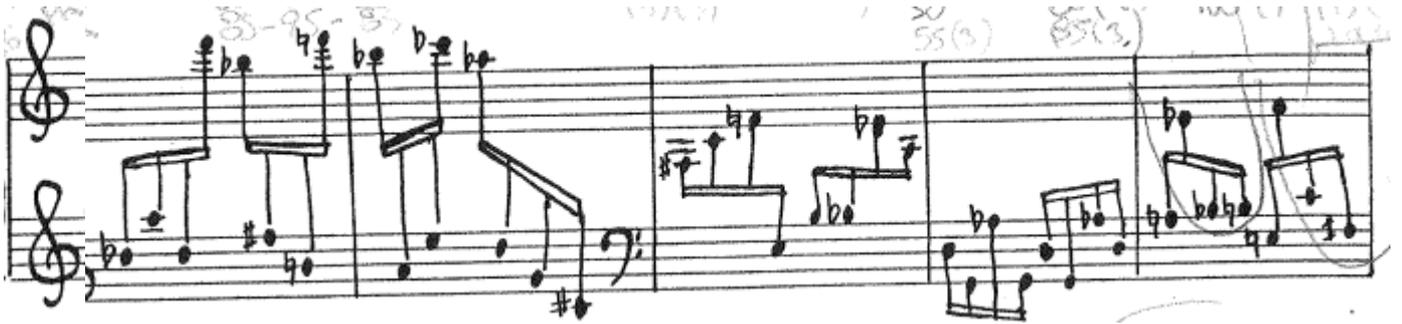
La dificultad técnica no debe hacer perder la sensación de una sola línea, independientemente de que esté dividida en ambas manos.

La sección posterior plantea algunas ideas nuevas con el mismo material: de vuelta al registro medio del clavecín, la mano izquierda acompaña ahora con intervalos de 2ª menor, lo que genera acentos naturales en la música. Por otro lado, la mano derecha presenta arpeggios ascendentes y descendentes y también cuenta con este tipo de intervalo (de 2ª menor) en su recorrido, lo que genera acentos fuera del primer tiempo (ejemplo 26).



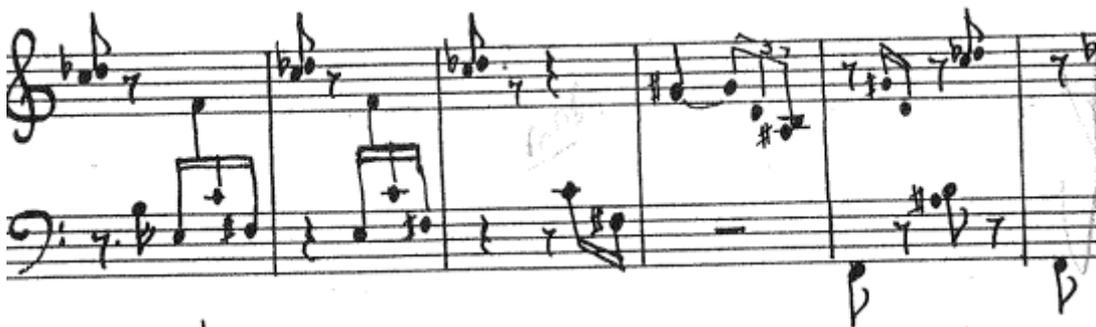
Ejemplo 26. Compases 15 al 17.

Esta sección, con una fuerte personalidad rítmica, da lugar a una parte más declamativa y que explora los registros extremos del instrumento (ejemplo 27).



Ejemplo 27. Compases 29 al 33.

De nuevo, observamos en los compases 34 al 38 cómo a través del recurso de la repetición, el *tempo* parece detenerse de manera natural. Mi planteamiento en la ejecución fue aprovechar esta escritura y ralentar de manera exagerada, además de cambiar el color del sonido y tocar en el teclado de arriba (ejemplo 28).



Ejemplo 28. Compases 34 al 38.

En el compás 39, la pieza recupera su energía inicial y la mantiene hasta el compás 58, donde la sección termina. En esta parte, la idea rítmica y reiterativa prevalece e, incluso, se acentúa, de manera que se genera un efecto natural de aceleración hasta la reexposición, en el compás 59.

La parte siguiente podría considerarse como una suerte de reexposición de la primera parte (compases 1 al 14), en donde la línea melódica y virtuosa en los compases 9 al 14 reaparece para dar término a la obra, esta vez acompañada de una sucesión de intervalos de 4ª aumentada (ejemplo 29).



Ejemplo 29. Compás 79.

### **Sobre el clavecín en el que se interpreta la obra**

Mi interpretación de las tres piezas de Hilda Paredes fue realizada en un clavecín francés de dos teclados. Es importante que el instrumento en el que se toque la obra cumpla esta premisa (no tanto que se trate de un clavecín de estilo francés, pero sí que el instrumento conste de dos teclados), ya que la compositora escribe dinámicas de manera explícita en la música y sugiere, además, una paleta de texturas y colores que sobresalen de mejor manera con el uso de dos teclados.

Este hecho se torna más evidente en la segunda pieza, “Melancólico”, donde uno de los recursos más utilizados es el de la generación de un eco continuo entre dos voces, en una imitación al unísono a una distancia de una corchea. Para conseguir dicho contraste, es preciso tocar simultáneamente ambos teclados.

El clavecín, obra del constructor francés Jacques Braux, cuenta con un sonido redondo y balanceado, característico de los clavecines de estilo francés. El teclado inferior es el de uso más común y tiene dos registros: el de ocho pies y el de cuatro pies (con un sonido una octava por encima del tono). El teclado de arriba cuenta con un registro de ocho pies y su sonido es un poco más nasal y puntiagudo, ya que los plectros de este registro se encuentran situados más cerca del puente.<sup>69</sup> Ambos teclados se pueden acoplar, resultando en una mayor sonoridad y dotando a la música de un carácter más majestuoso y presente. Al hecho de acoplar ambos teclados, también podría añadirse el registro de cuatro

---

<sup>69</sup> J. Zankel Lindorff, *op. cit.* p. 31.

pies, consiguiendo la sonoridad más brillante y llena en un clavecín de estas características. En lo referente a mi interpretación, no utilicé el registro de cuatro pies y tomé la decisión de explorar las posibilidades de ambos teclados acoplados y desacoplados, en los registros de ocho pies. A pesar de que las indicaciones de la partitura invitan a ceñirse a un cierto tiempo de trabajo en teclados específicos, sí considero que existe bastante libertad a la hora de elegir la registración. En interpretaciones futuras me gustaría experimentar con el uso del registro de cuatro pies en la parte final de “Melancólico” y en algunas partes de “Toccatá”, ya que es una pieza sumamente enérgica, que, sin duda, se vería beneficiada por una sonoridad llena y poderosa como la que sugiere el uso del registro de cuatro pies.

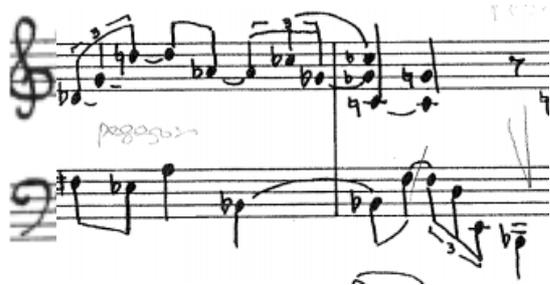
El registro de este instrumento específico oscila entre FF y f3 (ejemplo 30).



Ejemplo 30. Registro del clavecín francés en el que se interpreta la pieza.

Resulta de sumo interés observar el registro que la compositora utiliza en sus piezas, sin duda, más extenso que la gran mayoría del repertorio que los estudiantes de clavecín abordamos a lo largo de nuestros estudios. En el caso del registro agudo, existen varias partes en donde se alcanza la nota más aguda del instrumento (ejemplo 31).

No ocurre así en el registro grave, pero de igual manera se encuentran notas con la que no todos los clavecines cuentan (ejemplo 32). Es importante resaltar que el registro de un clavecín no es homogéneo, como en el caso del piano y, en ocasiones, una se encuentra con obras musicales con registros extremos (como es el caso de nuestra obra de estudio) que quizá no pueden tocarse en ciertos clavecines.



Ejemplo 31. "Toccata" de Hilda Paredes (c. 13 -14)



Ejemplo 32. "Humoresque" de Hilda Paredes (c.12 13)

## CONCLUSIONES

Como puede constatarse de manera parcial en esta tesis, existe un repertorio mexicano contemporáneo para el clavecín, desconocido para gran parte de la nueva generación de clavecinistas, que no es interpretado frecuentemente y que tenemos la posibilidad de ampliar. Puesto que no existe un catálogo de piezas mexicanas para clavecín, la mayor parte de piezas mexicanas mencionadas en este trabajo se centran en las grabaciones realizadas por dos intérpretes: Águeda González y Lidia Guerberof. Con esto se demuestra el papel tan importante de los ejecutantes, al servir de puente entre los compositores contemporáneos y la sociedad. Sin nuestra aproximación al repertorio, es difícil que los compositores puedan conocer más nuestro instrumento y componer más música. No hay duda del campo por descubrir y de la oportunidad tan valiosa que se nos presenta en México, país que cuenta con importantes creadores musicales.

El aporte que las piezas de Hilda Paredes han supuesto en mi quehacer como clavecinista ha sido muy importante. En primer lugar, son piezas que me han requerido muchas horas de estudio, dado que están escritas en un lenguaje al que no estoy acostumbrada, pues como es normal en los alumnos y alumnas de este instrumento, a lo largo de los años de formación concentramos nuestros esfuerzos en conocer el repertorio de los siglos XVII y XVIII, así como en la práctica del bajo continuo. Un repertorio del que espero no desprenderme nunca, pero que siento que se encuentra más nutrido y enriquecido, dada la nueva perspectiva que las piezas de Hilda Paredes me permitieron conocer.

Este repertorio también me obligó a responder a nuevas exigencias técnicas, como emplear una variedad mayor de toque y de articulación, dos recursos indispensables en el clavecín. Esta búsqueda me permitió ser consciente de otros colores y texturas posibles en el instrumento y aprender a escuchar mejor mi sonido y mi manera de entender el discurso musical. Las sonoridades que evocan estas piezas son inherentes a nuestra contemporaneidad y, en mi caso, siento que ha habido un buen entendimiento, hasta cierto punto innato, a la hora de interpretar la obra terminada.

Sin duda, mi contacto con Hilda Paredes y con otros compañeros compositores han resultado fundamentales para conseguir una mejor comprensión de esta obra. Es muy recomendable que los intérpretes realicen este trabajo siempre que les sea posible; aproximarse a la música escrita en nuestro tiem-

po es parte de nuestra labor y responsabilidad como artistas. Sería interesante que la Facultad de Música (por ser la institución en la que me he formado como clavecinista en México) promoviera la inclusión de materias o seminarios de música contemporánea en instrumentos antiguos. Somos, al fin y al cabo –como ya lo mencioné– intermediarios entre los compositores de nuestro tiempo y el público. Qué mejor manera que citar unas palabras de la propia Paredes para comprender mejor la necesidad de enfrentar lo desconocido como forma de encontrar significado en el arte: “A menudo, necesito tomar riesgos para encontrar una manera de articular la música que lleva a más descubrimientos. Un proceso que continuamente da significado al quehacer musical y a la vida”.<sup>70</sup>

---

<sup>70</sup> “Often I need to take risks to find a way to articulate the music that leads to more discoveries. A process that continuously gives meaning to music making and to life.” ([www.hildaparedes.com](http://www.hildaparedes.com) Fecha de consulta: 16 de julio de 2021). Versión al español de la autora de esta tesina.

# BIBLIOGRAFÍA

## BIBLIOGRAFÍA Y HEMEROGRAFÍA CITADAS.

Brown, Maurice J. E. “Humoresque”. *Oxford Music Online*, 2001.

Consultado el 16 de julio de 2021, en <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.13549>.

Caldwell, John. “Tocata”. *Grove Music Online*, 2001.

Consultado el 17 de julio de 2021, en <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.11123>.

Hudnall Cash, Alice. *Wanda Landowska and the revival of the harpsichord: a reassessment*. Lexington: University of Kentucky, 1990.

Isphording, Goska. “The modern harpsichord and its potential”. *Bachtrack*.

Consultado el 18 de julio de 2021, en <https://bachtrack.com/guest-articlecontemporary-harpsichord-goska-isphording-february-2020>.

Little, Meredith Ellis. “Gigue”. *Grove Music Online*, 2001.

Consultado el 24 de julio de 2021, en <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.1112>.

Patykula, John “The Guitar, the Harpsichord, and a Wedding Present from Ponce: A Saga About a Sonata, Segovia, and Paris in the 1920s”, *Classical Guitar Magazine*, 29 de octubre de 2018.

Consultado el 21 de julio de 2021, en <https://classicalguitarmagazine.com/the-guitar-the-harpsichord-and-a-wedding-present-from-ponce-a-saga-about-a-sonata-segovia-and-paris-in-the-1920s/>.

Ragsdale, Dana. *The revival of the harpsichord in the twentieth century with particular attention to the harpsichord concerti of Manuel de Falla and Francis Poulenc*. Tesis de doctorado: University of Cincinnati, 1989.

Soto Millán, Eduardo. *Diccionario de compositores mexicanos de música de concierto*, vol. I, México: FCE, 1996.

Zankel Lindorff, Joyce. *Contemporary harpsichord music: issues for composers and performers*. Nueva York: The Juilliard School of Music, 1982.

### **BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA**

Moreno Rivas, Yolanda: *La Composición en México en el Siglo XX*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1994.

Pulido, Esperanza. "Mexican Women in Music". *Latin America Music Review / Revista de música latinoamericana*. vol. 4, no. 1, primavera-verano 1983.

Saravia, Marina. "De claves y mujeres". *Géneros*. Centro Universitario de los Estudios de Género de la Universidad de Colima, no. 11. 1997.

Tello, Aurelio (coord.). *La Música en México. Panorama del siglo XX*. México: Fondo de Cultura Económica/Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2010.

### **DISCOGRAFÍA.**

González, Águeda. *XX - XXI. Música mexicana para clavecín*. Quindecim Recordings. Notas del programa de Juan Arturo Brennan. México, 2006. Consultado el 16 de julio de 2021, en <https://open.spotify.com/track/6erCYovS4tDhubNKAWM1m5?si=5c45dfe46eb04eb5>

### **FUENTES TESTIMONIALES.**

#### **✓ Entrevistas**

Entrevista a Hilda Paredes en el programa "Mujeres en la música". Consultado el 18 de julio de 2021, en <https://www.youtube.com/watch?v=i8smTGgyRkM>

Entrevista a Hilda Paredes realizada por la autora de esta tesina a través de la plataforma Zoom el 8 de agosto de 2021 (ver anexo 1).

Entrevista a Águeda González realizada por la autora de esta tesina a través de la plataforma Zoom el 15 de octubre de 2021 (ver anexo 2).

### ✓ **Comunicaciones puntuales**

Comunicación con la compositora Ana Lara a través de correo electrónico en febrero de 2020.

Comunicación con la compositora Lucía Álvarez a través de correo electrónico en septiembre de 2021.

Comunicación con el compositor Jorge Torres a través de correo electrónico en septiembre de 2021.

Comunicación con la asistente del compositor Ernesto García de León a través de correo electrónico el septiembre de 2021 y en enero de 2022.

### **FUENTES ELECTRÓNICAS**

Conservatorio de Amsterdam.

Consultado el 30 de enero de 2022, en <https://www.conservatoriumvanamsterdam.nl/>

La fonoteca de Iberoamérica.

Consultado el 30 de enero de 2022, en

<http://iberoamericanismomusical.blogspot.com/2018/09/clavecín-contemporáneo-mexicano.html>

Guerberof Hann, Lidia, clavecinista. *CIWEB Compositores intérpretes*.

Consultado el 22 de julio de 2021, en <http://www.ciweb.com.ar/Hahn/index.php>

Paredes, Hilda, clavecinista.

Consultado el 30 de enero de 2022, en <https://hildaparedes.com/>

## ANEXOS

### ANEXO 1

#### Entrevista con Hilda Paredes

Como ya he mencionado, la posibilidad de estar en contacto con un compositor o compositora vivos es una experiencia única. Los intérpretes de música antigua están acostumbrados a revisar tratados y escritos de siglos pasados, a fin de conseguir la mayor información en la manera de pensar e interpretar de los músicos del Barroco. Por tanto, no es de extrañar que para mí, este capítulo sea uno de los más importantes de mi tesina, al haber sido capaz de recabar el testimonio de la creadora de la obra. Siempre agradeceré a Hilda Paredes su cercanía y amabilidad en el camino de descubrir esta pieza, así como su accesibilidad en escuchar mi interpretación.

A continuación, comparto la entrevista que pude llevar a cabo, de manera virtual, en el mes de agosto de 2021.

**—¿Podrías contarnos el contexto en el que escribiste estas piezas? ¿Tuviste a tu disposición algún clavecín durante el proceso compositivo de estas piezas?**

*—Para mí fue mi primera incursión en la composición realmente. Había escrito también otra pieza para piano y, originalmente, esta también era una pieza para piano. En ese momento, yo había ingresado al Taller de música contemporánea de Mario Lavista y me entusiasmó mucho descubrir a los compositores de la segunda escuela de Viena, sobre todo la música de Anton Webern. Poco tiempo después, llegué a Londres, donde me dediqué al estudio de la armonía y compuse algunas cosas de manera más convencional, más tonal.*

*Las dos últimas piezas fueron escritas para Arne Richards, que es un clavecinista inglés virtuoso. Recuerdo que en aquel momento él estaba construyendo un clavecín de dos teclados y tocaba una pieza de Couperin o de Rameau, no recuerdo bien, en los dos teclados. Me gustaba mucho su sonoridad y de ahí nació “Melancólico”. La última pieza la hice con virtuosismo*

*y cruce de manos, un poco como Scarlatti. En aquel tiempo, yo no tenía piano, sino clavecín, así que pude conocer más de cerca el instrumento.*

*Por otro lado, en esa época estaba más abocada a ser intérprete, ya que soy flautista, y por eso los espacios entre las tres piezas. La composición fue tomando más tiempo en mi vida y fue reemplazando, poco a poco, mi papel de instrumentista; por eso los espacios temporales entre las tres piezas.*

**–El hecho de que hayas compuesto la primera pieza en México, y las otras dos en Londres, ¿haría posible plantear una interpretación de ellas por separado o están sugeridas como un solo concepto?**

*–Están concebidas como una sola pieza, como una continuidad contrastante.*

**–¿Qué interés general crees que había en la época en componer piezas para clavecín?**

*–La única que yo conocía en aquel entonces eran las piezas de Gyorgy Ligeti, sobre todo Continuum.*

**–En lo referente a México, no encontré un catálogo de piezas de clavecín de música de los siglos XX y XXI; sólo pude recopilar esta información a través de grabaciones y veo que por ejemplo, Manuel Enríquez ya había compuesto algo en los años 70, así como Gutiérrez Heras. ¿Tuvo algo que ver esta efervescencia compositiva en México con tu decisión de componer tus tres piezas?**

*–Creo que Águeda González fue la primera clavecinista que se aventuró a tocar música contemporánea en México y los compositores comenzaron a escribir para ella, aunque no fue mi caso concreto. Sé que Águeda fue, por muchos años, la única clavecinista dedicada a tocar mi música en México. De hecho yo, como flautista, llegué a tocar con ella.*

**–¿Qué aspecto o aspectos inherentes al instrumento te llamaron la atención para componer una de tus primeras piezas, precisamente en el clavecín?**

*–Tengo muy presentes los cambios de registros en el instrumento; las posibilidades en torno a este recurso. Tengo otra pieza para clavecín (Yay Be), que escribí muchos años después para la clavecinista Jane Chapman y ahí puse más indicaciones.*

**–Sí la conozco, aún no he tenido oportunidad de abordarla. Pero, se observa un cambio de lenguaje entre ambas piezas, ya que entre ellas distan varias décadas, ¿es correcto?**

*–Así es, el clavecín ha estado cercano a mí a lo largo de mi vida.*

**–Del repertorio que habitualmente se interpreta de Hilda Paredes, ¿qué papel juegan las Tres piezas para clavecín de doble teclado?**

*–Es mi opus 1, fueron un reto para mí desde el punto de vista compositivo. Había una inspiración que venía del instrumento y del intérprete. Son obras a las que les tengo afecto y que reconozco como mías.*

**–Siento que la oferta compositiva de música contemporánea para clavecín no se mueve a la misma velocidad que la demanda de los intérpretes, por lo menos aquí en México. ¿Qué aspectos considerarías necesarios para atraer la atención de compositores e intérpretes de instrumentos históricos hacia este tipo de música?**

*–Yo creo que se trata de un fenómeno mundial, hay muy poco. Por primera vez, escribí hace dos años una pieza para viola da gamba y clarinete, comisionada por la Junta de Andalucía. La obra se estrenó y no se ha vuelto a tocar, porque ¿quién lo va tocar? He estado pensando muy recientemente en adaptar la obra para violoncello y clarinete. Pero, realmente, la pieza está concebida para la viola da gamba, con recursos idiomáticos y que sí son posibles para este instrumento, pero que sí suponen un reto para el intérprete, por la falta de costumbre. Lo*

*bonito de trabajar con compositores de hoy en día, es que puedes trabajar en colaboración. Si el compositor te pide algo imposible para la ejecución, para mí, hay manera de negociar.*

**–Sin duda, es una suerte para los intérpretes poder hablar con los compositores. Nosotros, que estamos acostumbrados a consultar los tratados, a estar lo más informado posible a la hora de abordar una pieza, ¿qué mejor información que la de un compositor que está vivo?**

*–Lo que sí es importante es que el intérprete debe tener disponibilidad, interés y pasión por lo que se hace hoy en día. Si no hay eso, no hay manera de dialogar. Porque los compositores aprendemos de ustedes, los intérpretes. Queremos realmente ahondar y profundizar en los instrumentos. El intérprete te puede decir cómo hacerlo, ese es el diálogo que hay que establecer.*

**–Respecto a la accesibilidad del intérprete, ¿cuál ha sido tu experiencia en el trato con intérpretes, a la hora de componer tus piezas?**

*–En general, he tenido suerte de poder trabajar con gente que tiene la misma pasión, entrega y devoción por la música nueva que yo tengo. Ahí es donde uno puede crecer y adquirir experiencia en la diversidad de lenguajes. Acabo de estar en Darmstadt, trabajando con Ensemble Moderne, con una obra que me encargaron hace veinte años. Son fantásticos, puedes pedirles lo que quieras, ya que lo van a hacer siempre bien. Y ese es el gran reto también para el compositor; cuidado con lo que escribes, porque lo van a hacer y muy bien. Una tiene que estar muy segura de lo que está pidiendo, de cómo lo quiere y cómo va a sonar. Y eso es lo que se aprende de compositores con experiencia, que ya hemos probado muchas cosas, de cómo escribirlas... también eso implica desarrollar notaciones especiales. La imaginación no tiene límites, pero el compositor puede ponérselos y es ahí donde uno tiene que estar muy en diálogo con los instrumentistas; la notación es todo, porque te ayuda a encontrar posibilidades que no imaginabas.*

**–Vi algunas entrevistas tuyas estas últimas semanas y me llamó mucho la atención la influencia que ha generado en ti la música india.**

*–Fue muy importante para mí hace muchos años y es el origen de mucho de mi pensamiento. No tiene que ver con la música hindú en ese sentido, pero fue un punto de partida importante en muchos aspectos. El hecho de conocer la estructura de la música hindú, me dio mucho margen de exploración y cómo aplicarlo a la música occidental y enriquecerla de otra manera, transformarla, dado que los instrumentos occidentales no tienen, por ejemplo, la posibilidades cromáticas de los instrumentos de allá.*

**–¿Qué otras influencias destacarías en tu lenguaje compositivo?**

*–Pues desde luego, Mozart. Lo que más me impresiona es su economía de medios, la manera en la que puede transformar todo el universo, toda la dirección sonora, con una sola nota. Esa parte me sigue fascinando. Lo mismo se aplica en compositores como Anton Webern. Se aprende tanto de todos...*

**–¿Qué consejos darías a un o una clavecinista, con poca experiencia en abordar música contemporánea, a la hora de tocar Humoresque, Melancólico y Toccata?**

*–Sinceramente, creo que has hecho muy buen trabajo; me gusta mucho tu interpretación y musicalidad. Sugeriría adentrarse, que tomen la pieza con la misma pasión y entrega con la que estudian una obra de Bach, Rameau o Couperin. Porque la música tiene la capacidad de revelar muchos universos; la entrega que requiere la música contemporánea es tan grande como la música barroca.*

**–Para mí estas piezas han supuesto un antes y un después. Una tiende a pensar que no va a poder tocarlas o que no las entiende. Pero cuando una ya las toca, hay algo inherente y cercano a nosotros. Hay algo que entiendes de manera innata que se entiende, porque tú y yo hemos escuchado los mismos sonidos. No sé si yo haya escuchado los mismos sonidos que Mozart, desde luego él no escuchó el sonido de un coche, por ejemplo.**

*–Exacto, vivimos en un universo sonoro diferente. Con una realidad distinta, pero la música sigue teniendo ese poder mágico de revelar muchos universos, de ir más allá. Yo sí creo que hay un gran universo por continuar y descubrir, tanto para los compositores como para los clavecinistas.*

## ANEXO 2

### Entrevista con Águeda González

El testimonio de la clavecinista mexicana Águeda González en esta tesina resulta de suma importancia; su desempeño como concertista de Bellas Artes a lo largo de treinta años y su interés por la divulgación de la música de su tiempo la sitúan como la artista que probablemente más haya hecho por la música contemporánea para clavecín en México hasta el momento. Ella fue la primera clavecinista en grabar las piezas de Hilda Paredes, además de la música de otros compositores vivos mexicanos. Su grabación supuso un punto de inflexión para mí, ya que tuve oportunidad de descubrir la música de Hilda Paredes y, posteriormente, decidir incluirla en mi recital de titulación. A lo largo de esta interesante charla, Águeda nos comparte más sobre su visión y su trayectoria.

**–¿Cómo fue su acercamiento al clave contemporáneo? Sabemos que el clavecín no es un instrumento aún tan popular en México. Me intriga mucho saber cómo, aun sabiendo esto, usted saltó hacia un repertorio tan poco explorado, como es el contemporáneo.**

*–Mi padre tocaba el piano, quería ser concertista e hizo la carrera de piano en el Conservatorio. Después, al casarse y tener varios hijos, tuvo que hacerse cargo de nosotros, así que se dedicó a la música popular. Tocaba en cafés y en restaurantes. Así que, además de tocar Beethoven, Chopin o Tchaikovski, también podía tocar de oído. Desde pequeña me acostumbré a escuchar todo tipo de música, como Agustín Lara o María Grever. Además, el gusto de mis dos hermanas influyeron en mí: a una, por ejemplo, le gustaban las canciones de la guerra civil española. En mi familia hubo un gusto especial por las reuniones, donde hacíamos co-*

*medias y bailábamos y cantábamos sevillanas. Todo esto fue sembrando en mí el gusto por otras músicas.*

*Más adelante, comencé a estudiar piano con Ana María Vergara. Con ella estudié mucho Bach. Al morir mi padre, teniendo yo diecisiete años, ingresé en la Escuela Nacional de Música y comencé a estudiar con Gerhart Münch, un gran compositor y pianista alemán. La formación con él se basó en estudiar también mucho las obras de Bach, pero también las obras de compositores contemporáneos, como Alexander Scriabin o Rodolfo Halffter. Siempre me decía que yo tenía toque de clavecinista, así que cuando él dejó de dar clases en la Escuela Nacional, en 1975, yo me cambié a clavecín con la maestra Luisa Durón, quien me formó. Ese fue mi primer acercamiento al instrumento, en 1976 y para mí fue como amor a primera vista. Posteriormente, entré como concertista de Bellas Artes, donde estuve más de treinta años.*

**–Parece claro que su entrada como concertista de Bellas Artes supuso también un punto definitivo en el desarrollo de su carrera artística.**

*–Desde luego, esto fue una gracia divina. El hecho de tener conciertos fue una bendición. La beca me la otorgó el Instituto Nacional de Bellas Artes y gracias a ella, pude estudiar otras materias, como bajo continuo. Efectivamente, esta exigencia de preparar un material y tocarlo me hizo tener un régimen estricto. Además, en ese tiempo el compositor Manuel Enriquez instituyó el Foro de Música Nueva, donde tuvimos nuestro primer acercamiento a la música de Stockhausen y todos los músicos de esta época. A la vez, esto hizo que los compositores mexicanos se interesaran por componer músicas que rompieran las reglas de la armonía y que fueran más allá del impresionismo o Stravinsky.*

*El primer compositor mexicano del siglo XX que escribió para clavecín fue Manuel M. Ponce. Escribió una sonata y un preludio, ambos para clavecín y guitarra. Luisa Durón grabó estas piezas en algún momento (no tengo el dato específico) junto al guitarrista Manuel López Ramos. También ella grabó la pieza “Variaciones sobre una canción francesa”, de Joaquín Gutiérrez Heras, que fue concebida tanto para piano como para clavecín. El maestro*

*Gerhart Münch también me puso esta pieza en el piano. Todas estas gotitas hicieron que, en mi caso, se me quedaran estas ganas de conocer más sobre esta música. Al principio, la sentía extraña, pero siempre había y hay una parte que expresa mi entorno real. La música escrita en estos últimos siglos puede sonarnos triste o estridente. Pero como suelo explicarle al público regularmente: ¿qué querían que dijera el compositor, si estaba habiendo guerras, muertes y todo tipo de agresiones?*

**–¿Qué interés había en torno a este repertorio por parte de sus compañeros? Ahora se observa mucho interés por la música contemporánea; se ha creado un festival de música contemporánea mexicana dentro de la Facultad de Música (Festival “Aires Nacionales”), hay un grupo de música nueva... ¿en su tiempo había el mismo interés o estaba todo un poco anquilosado?**

*–Estaba un poco anquilosado, sí. Pero, de alguna forma, teníamos el ejemplo de Luisa Durón y el director de la Coordinación de Música y Ópera del INBA, institución que tenía una de las únicas plazas de clavecinista concertista, creo, en el mundo. Él siempre nos exigía incluir una pieza contemporánea de un compositor mexicano en nuestros programas de concierto. Poco a poco se iba haciendo camino. Los primeros foros de música nueva fueron increíbles y se observaban todo tipo de expresiones. Para mí es importante recalcar la importante influencia expresionista de Gerhart Münch, a quien le tocó luchar en la guerra, después huir a Estados Unidos y, posteriormente, llegar a México. Entre 1974 y 1975 escribió una obra llamada Clavicordii Tractatio, que trabajó junto a la maestra Luisa Durón. La obra es expresionista, muy complicada y muy bien escrita para clavecín. Probablemente un buen pianista la puede tocar, pero no logra tener la expresividad requerida para el clavecín. Normalmente se tiene una concepción del clavecín de “qué bonito es”, pero en realidad se trata de herir para bien o para mal. Hiere porque te emociona, o porque te da tristeza, o gusto, o ternura, pero la forma en la que se emite el sonido es a través de herir la cuerda. Esto para la música expresionista era importante, al igual que para el barroco: se trata de la expresión de los afectos. Y a mediados de los años 50, el clavecín está ahí también, como una posibilidad para transmitir el horror u otras emociones del expresionismo. Luisa Durón estrenó esta pieza y se podría decir que es otra de las semillas para los clavecinistas de México.*

*Con el tiempo, también se fue haciendo un repertorio a partir de las piezas escritas por los estudiantes de composición, compañeros de los estudiantes de clavecín. Yo podría decir que hay alrededor de cincuenta obras. Es poco, pero a la vez, en un país como es México, es suficiente.*

**–¿Existe un catálogo formal de obras para clavecín en México?**

*–No, creo que no existe un catálogo como tal y creo que nos correspondería hacerlo. Otra persona interesada en la música contemporánea ha sido Guillermina Monroy, clavecinista que también estudió con Luisa Durón. Eunice Padilla también ha pedido obras. Norma García tocó la parte de clavecín de la ópera “Alicia” de Federico Ibarra, aunque no recuerdo bien el año.*

*Hay, por tanto, una serie de compositores que se van por vertientes diferentes dentro de este abanico enorme que es la música contemporánea y así tenemos un repertorio con el cual podemos ir viendo estos cambios. En el disco que grabé escogí lo que consideré más significativo de estas tendencias compositivas para el clavecín. Es el caso de la obra de Hilda Paredes, que es una obra difícil y con una alta exigencia técnica. Varias de las piezas, como la de Horacio Uribe, Jorge Torres, Georgina Derbez, Hugo Rosales y Lucía Álvarez, fueron compuestas en el año 2000, a raíz de la grabación del disco.*

**–¿Cómo fue la experiencia de trabajar con cada uno de estos compositores? ¿Qué interés hubo en conocer los recursos específicos del clavecín a la hora de componer sus piezas?**

*–Fue muy interesante, porque la mayoría daba clases en la Escuela Superior de Música en aquel entonces, al igual que yo, y por ello teníamos opción de revisar el avance de sus piezas en el clavecín. Era el caso de maestros como Horacio Uribe, con quien había una retroalimentación constante, y cuyo trabajo resultó en una obra espectacular de constante explosión rítmica. Había casos, como la maestra Derbez, que es una gran pianista, en los que no era nece-*

sario que yo estuviera con ella, ya que ella misma en el instrumento pudo crear una obra muy apropiada para el clavecín.

**–¿Encontró una libertad como intérprete durante este proceso?**

–Sí, por supuesto. Pienso por ejemplo en el proceso con el maestro Torres o con la maestra Lucía Álvarez, quien ya había compuesto una obra para clavecín y arpa previamente. La obra de Manuel Enríquez, *Spinetta con spirito*, surgió a partir de una petición mía al compositor por crear una pieza que se adaptara completamente a las posibilidades de la espineta, ya que ese era el instrumento específico en el que solía dar mis conciertos. Él estaba impresionado con que un instrumento tan pequeño fuera tan expresivo. Su obra *Once upon a time* (una obra compuesta años atrás), consiste en diez fragmentos que puedes repetir en el orden que quieras. También tuve ocasión de revisarla con él en algún momento.

**–Es muy interesante saber que este encargo fuera realizado para un instrumento específico, como es la espineta. Hay también cierto repertorio de inicios del siglo XX, como son los conciertos para clavecín de Manuel de Falla y Poulenc, que van unidos a la clavecinista Wanda Landowska y a su interpretación en clavecines Pleyel, distintos a los clavecines de copia histórica. ¿Qué conocimiento de esto tienen los compositores de México? ¿Qué opina usted sobre el rigor de tocar un determinado repertorio en el instrumento para el que fue concebido?**

–Cuando empecé a buscar obras para clavecín de compositores mexicanos vivos, encontré unas micropiezas para piano de Leonardo Velázquez. Tuve oportunidad de ver al maestro y presentarle las piezas en el clavecín, contando con su autorización y convencimiento para interpretarlas en este instrumento. Desde entonces, he incluido estas piezas en mi repertorio de conciertos, cuando aún no había tanta música para el clavecín. Esta inclusión depende del gusto del clavecinista por tocar en un instrumento determinado o no. En mi caso, creo que los clavecines copia de los históricos tienen mayores posibilidades expresivas, con un mejor efecto en la articulación. Pero, todo sea dicho, gracias a la genialidad de la maestra Landowska y de la casa Pleyel, se inventó otro instrumento. Por encima de todo esto, pienso que

*lo importante es que la persona que escuche un clavecín se quede impactada y no piense “¿dónde vamos a cenar?” tras un concierto, sino que se haga preguntas sobre el instrumento y su sonido.*

**–Sin duda, esta es una de las responsabilidades de un músico. Qué importante labor la de hacer llegar la música de clavecín a un público para nada acostumbrado a este instrumento. ¿Qué experiencias acumula usted al compartir el clavecín con el público en México?**

*–Para mí el público es un ente, un ser al que hay que emocionar. Esto lo pude descifrar muchos años después. El público está ahí y una reacciona en función de eso para llegar a emocionar. Una se da cuenta de que es el puente de algo maravilloso, de la música que a mí me ha hecho llorar, como la de Bach o la de Rameau. Es muy grato escuchar el silencio absoluto; cuando una consigue que el público se emocione, ya has cumplido con el cometido de ese concierto.*

**–¿Sí tenía usted total libertad para conformar sus programas de concierto?**

*–Sí, el programa era totalmente libre. Había dos tipos de conciertos: el concierto formal, que eran de noche, duraban más tiempo y tenían obras más exigentes, y el concierto didáctico, llevados a cabo al mediodía en algún museo y en el que se explicaba cada obra. Con el tiempo me di cuenta de que era mejor introducir el clavecín de una manera básica y después describir qué obras iba a tocar y no interrumpir el discurso musical hasta el intermedio. Fueron treinta y dos años como concertista de Bellas Artes y aprendí que sí era necesario elaborar la forma y continuidad del concierto. Por ejemplo, elegir obras con tonalidades con bemoles al inicio (con una cierta sobriedad y seriedad) y después, tocar obras con tonalidades con sostenidos, que para mí, contienen un cierto júbilo. Conseguir un abanico de afectos, al fin y al cabo.*

*En los primeros conciertos, también organizaba ciclos de música en función del orden cronológico o los estilos musicales, incluso programas en los que sólo tocaba música contemporánea.*

*nea. Toda la vivencia con el público ha sido muy interesante, porque es como lanzarse al ruedo; aunque hayas toreado muchas veces, siempre es distinto. Si el público se abre, lo pienso como una operación a corazón abierto, un corazón que está deseoso de seguir palpitando.*

**–¿Cuál era la media de conciertos al año como concertista de Bellas Artes?**

*–Veinticinco conciertos al año, algunos de ellos en otros Estados.*

**–Tantos años a un nivel de exigencia tal resulta admirable. A pesar del bagaje y trayectoria, la experiencia con el público nunca es igual. El nervio nunca muere, pero qué bueno que nunca muera, porque esa adrenalina también es necesaria.**

*–Claro, tener la sensación de que no pasa nada en un concierto, una sensación anodina, no es lo ideal para un artista. Parte de tocar ante un público es como ser un actor; un actor no debe equivocarse al recitar sus parlamentos, pero puede de repente decir un verbo en otra declinación y convencer de igual manera. Yo siempre les digo a mis alumnos cuando se equivocan, que no deben perder nunca de vista el discurso musical.*

**–Sus alumnos, sabiendo que usted tenía una vida plena como concertista y que era una intérprete que estaba haciendo tanto por la música contemporánea en México, ¿tenían la inquietud de acercarse a usted y preguntarle por ese repertorio?**

*–En realidad, di clases en períodos muy pequeños, porque era difícil compatibilizarlo con mi labor de concertista. Pero sí, hubo varios de ellos que sí se interesaron por este tipo de música.*

**–¿Qué recomendaría a un estudiante de clavecín a la hora de acercarse al repertorio de música contemporánea para su instrumento?**

–Yo creo que deben saber que tocar música contemporánea no significa dejar de tocar música barroca. Hay que darse el espacio para abrir esta posibilidad, ya que el instrumento se merece que le escriban música por otros doscientos años más.

–Claro, porque aún quedan recursos por explorar en el clavecín. Ver realmente el clavecín como un instrumento con muchas posibilidades y no como un instrumento anclado en un período específico de la historia. No pasa tanto con otros instrumentos, como la flauta de pico.

–Claro, depende del gusto y de la formación de la persona y de la conciencia colectiva con respecto al instrumento en sí. Pero sí, sería maravilloso que de aquí a un siglo hubiera ya tanto repertorio contemporáneo escrito para clavecín como el que surgió en el barroco.

–Centrándonos un poco en las *Tres piezas para clavecín de dos teclados* de Hilda Paredes, ¿cuál fue su experiencia en la preparación de las mismas?

–La maestra Hilda y yo nos conocimos cuando éramos jóvenes. Antes de que se fuera a Inglaterra a hacer su carrera, tuvimos oportunidad de dar algunos conciertos con clavecín y flauta. En aquel entonces, ya compartíamos inquietudes en torno a la música contemporánea. Al final, cuando ella ya se iba, me dio un regalo maravilloso, ya que tenía el original de la composición para clavecín de Gerhart Münch (se lo había dado Luisa Durón, a quien Hilda conoció al iniciar sus estudios musicales). El manuscrito de Gerhart es muy complicado, pero por fortuna, un estudiante suyo lo transcribió. Al cumplir yo treinta años de concertista, decidí reestrenar la pieza. Unos años después, Hilda regresó y me compartió sus *Tres piezas para clavecín de dos teclados*. Eso fue, más o menos, en 1986, así que es una obra que conozco desde hace muchos años. La manera en la que abordé esta partitura es igual que cuando abordo una obra complicada de Bach; haciendo un análisis riguroso o estudiando especialmente los pasajes de mayor dificultad. El segundo movimiento tiene muchos cambios de compás, exige el uso de dos teclados y se puede explorar un juego atmosférico interesante. La “Toccata” tiene elementos rítmicos, explosivos y complicados. Sí tuve ocasión de que Hilda escuchara las piezas y me hiciera comentarios y en el momento en el que la tuve per-

*fectamente preparada, decidí grabarla. La obra es muy compleja y, aunque el lenguaje es amable y fácil de recordar, es necesario un tiempo para madurarla.*

**–¿Ha podido interpretar estas piezas con frecuencia?**

*–Sí, porque las considero un punto de referencia para el clavecín contemporáneo mexicano.*

**–Y, probablemente sea una de las primeras piezas escritas por una mujer compositora mexicana.**

*–Claro. Vi a Hilda antes de la pandemia, en algunos conciertos que dio en la Sala Blas Galindo. Nos reencontramos, tomamos un café, me dio un disco de la música que estaba componiendo en aquel momento y hablamos sobre la posibilidad de componer una nueva obra para clavecín, pero después me embarqué en la preparación de la obra de Gerhart Münch y no fue posible. Quizá esta propuesta de Hilda sea para los clavecinistas que siguen. Ella tiene todavía muchas cosas que decir; es una mujer brillante y excelente compositora, ha sabido sacarle todo el jugo a su creatividad y su talento.*

**–¿Cuáles son sus proyectos futuros? ¿Planea realizar más grabaciones?**

*–En el pasado, grabé dos discos. Al principio, antes de ser concertista de Bellas Artes, tenía un dúo de guitarra y clavecín y grabamos un disco llamado Fusiones. Hicimos una adaptación de un concierto para mandolina, cuerdas y bajo continuo de Vivaldi y “Guardame las vacas” de Luis de Narváez, entre otros arreglos de Soler y Boccherini. Voy a ver la posibilidad de reeditarlos.*

*Dentro de mis planes próximos, estoy interesada en grabar unas obras específicas para clavecín, con las que he estado trabajando en los últimos años. Entre ellas, una obra que le encargué a Horacio Uribe para clavecín, flauta, violín y fagot, llamada Los sueños de una mariposa monarca, que estrenamos en 2019. También me gustaría grabar la pieza de Gerhart Münch y una Suite de piezas compuestas por mí.*

**–En algunos programas de sus conciertos pude ver programadas algunas piezas de su autoría ¿Podría hablarnos un poco sobre su faceta como compositora y arreglista?**

*–Precisamente en la época en la que estudiaba en el Conservatorio de Toulouse, mi maestro, Jan Willem Jansen, me escuchó tocar un día La Sandunga de oído y me recomendó que la escribiera. A partir de ahí empecé a escribir más cosas; escribí un tango inspirado en Astor Piazzolla y otras cosas que me inspiraban. La Suite que quiero grabar contiene seis o siete de estas piezas y lleva el nombre de Delirios de un clavecín enamorado. También he estado realizando unos arreglos sobre el Códice Saldívar de obras de Santiago de Murcia, que también me gustaría editar y grabar.*

**–Probablemente esta próxima grabación sea el proyecto más personal de su carrera, ya que estamos hablando de composiciones, arreglos y piezas que a usted le han marcado, como la pieza de su maestro. Es interesante cómo la vida nos va llevando a encontrar la verdadera expresión de una misma.**

*–Exacto, así lo siento también.*