



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

Programa de Maestría y Doctorado en Música

Facultad de Música
Instituto de Ciencias Aplicadas y Tecnología
Instituto de Investigaciones Antropológicas

**CINCO OBRAS PARA CLAVECÍN DE COMPOSITORES MEXICANOS DEL
SIGLO XXI.**

Contextos, procesos y nuevas posibilidades compositivas.

TESINA
QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE
MAESTRA EN MÚSICA
(Interpretación Musical/Clavecín)

PRESENTA
Josefina Hernández López

TUTOR
Dr. Hugo Solís García
Facultad de Música

CIUDAD DE MÉXICO, Junio, 2022



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



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.

Declaro conocer el Código de Ética de la Universidad Nacional Autónoma de México, plasmado en la Legislación Universitaria. Con base en las definiciones de integridad y honestidad ahí especificadas, aseguro mediante mi firma al calce que el presente trabajo es original y enteramente de mi autoría. Todas las citas de obras elaboradas por otros autores, o sus referencias, aparecen aquí debida y adecuadamente señaladas, así como acreditadas mediante las convenciones editoriales correspondientes.

**CINCO OBRAS PARA CLAVECÍN DE COMPOSITORES
MEXICANOS DEL SIGLO XXI:
Contextos, procesos y nuevas posibilidades compositivas.**

1. Introducción
2. El clavecín y su resurgimiento en el siglo XX en Europa
3. Clavecín histórico y clavecín Pleyel
4. El clavecín en México siglos XX y XXI
5. Proceso creativo e interacción compositor-intérprete
6. Cinco piezas para clavecín.

Paisaje Rojo Francisco Javier García Ledesma

Ascenso a la Montaña Misteriosa Francisco Cortés Álvarez

Salsa Lachrymae Emil Rzajev Lomelí

Estudio Armonía-Timbre Sergio Aguilar

Canciones zapotecas Jimena Palma de Gyvés

7. Entrevistas a los compositores
8. Conclusiones
9. Bibliografía

Introducción.

El presente trabajo escrito ofrece un panorama muy general de la música para clavecín de los siglos XX y XXI; específicamente se centra en cinco obras de compositores mexicanos escritas para este instrumento. Está dirigido a intérpretes, compositores, estudiantes de música y público interesado en la música contemporánea para clavecín.

Gran parte de este trabajo se deriva de entrevistas a los compositores de estas obras, interesados en el clavecín como un medio sonoro de su tiempo y en la influencia del intérprete como detonador y parte fundamental del proceso creativo de las obras en las cuales se enfoca este escrito.

Existen pocas referencias publicadas en cuanto a música mexicana para clavecín se refiere; muchas veces las fuentes suelen ser artículos publicados en revistas especializadas en música, programas o reseñas de periódicos o medios digitales que anuncian estrenos de las obras, conciertos o recitales.

El clavecín y su resurgimiento en el siglo XX en Europa.

Después del periodo Barroco, que abarcó desde finales del siglo XVII hasta mediados del siglo XVIII, el clavecín no gozó de mucha popularidad y fue hasta el siglo XX que varios compositores se volvieron a interesar en él. La mayoría de las veces, desde su reaparición y hasta la actualidad, las obras escritas para clavecín han sido comisionadas por los intérpretes o por festivales y fundaciones interesados en las posibilidades sonoras de este instrumento.

Existen varios ejemplos de colaboración intérprete-compositor en el repertorio de clavecín en el siglo XX y uno muy importante es el de Wanda Landowska, pianista y clavecinista originaria de Polonia y Manuel de Falla, compositor español. Desde los inicios de su carrera, Landowska se interesó por la música de Bach y escribió varios artículos y libros acerca de la música antigua. Manuel de Falla, que había leído sus escritos en torno al clavecín, decidió incluir este instrumento en *El retablo de Maese Pedro*, una obra para teatro de títeres, cantantes y orquesta de cámara y fue precisamente ella quien tocó en su primera representación en 1923 (Soares, 2010). Años después, el compositor le dedicaría su *Concierto para clave y 5 instrumentos* que apareció en 1926. Fue justamente en el estreno de *El retablo de Maese Pedro* donde Francis Poulenc conoció a Landowska y ahí surgió también la idea de escribirle un concierto: el *Concert Champêtre* para clavecín y orquesta de cámara (Palmer, 1979).

La importancia de Wanda Landowska no sólo tiene que ver con el redescubrimiento del clavecín y la creación de nuevo repertorio, sino también con su labor musicológica y su invaluable difusión de la música antigua. Otra

aportación excepcional fue su colaboración en la construcción de un clavecín con características diferentes a las de los clavecines históricos: solicitó a la casa de pianos Pleyel la creación de un instrumento basado en un clavecín histórico, pero se agregaron elementos novedosos para la época. A partir de ese momento, varios compositores se interesaron en este modelo, que la misma Wanda Landowska presentó en 1912, en el festival Bach de Breslau y que estaba inspirado en un modelo que se dio a conocer en la exposición de París en 1889.

Como se ha señalado, Landowska representa una figura muy importante para este renacer del clavecín al difundir la música antigua y generar nuevo repertorio para el clavecín Pleyel; de esta manera ayudó a que estos instrumentos ganaran popularidad entre los compositores que eran sus contemporáneos y aportó una nueva visión de la música del pasado con un instrumento y una interpretación de su época (Colin Lawson, 2009).



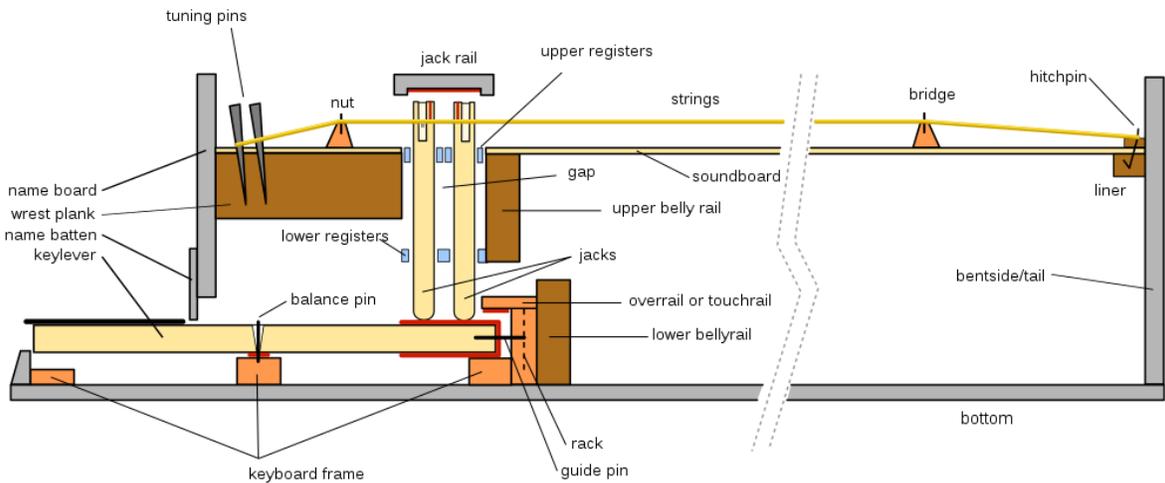
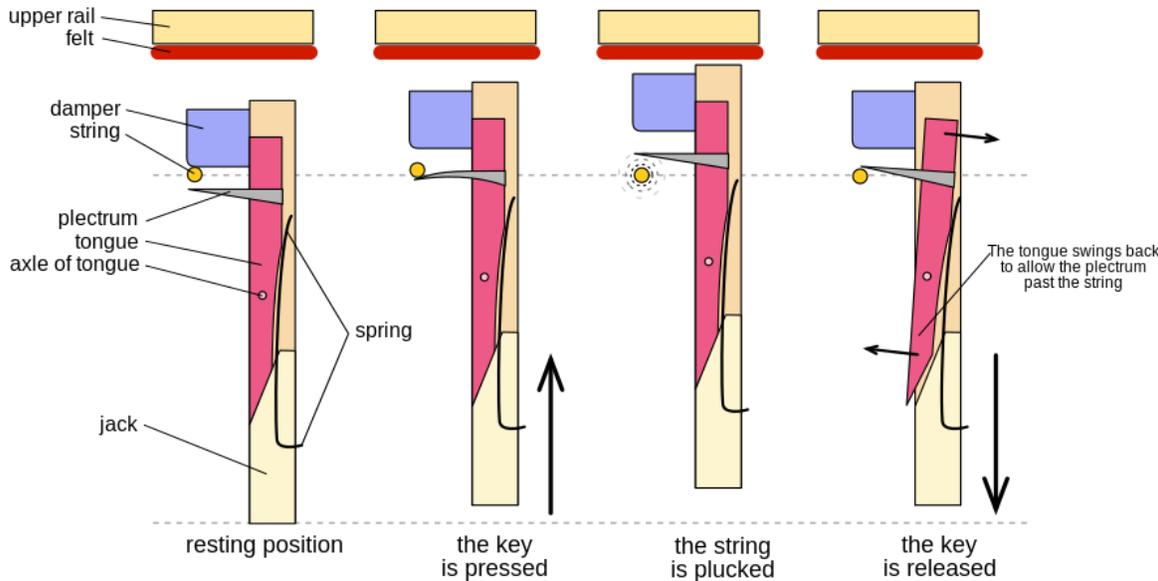
Clavecín histórico y clavecín Pleyel.

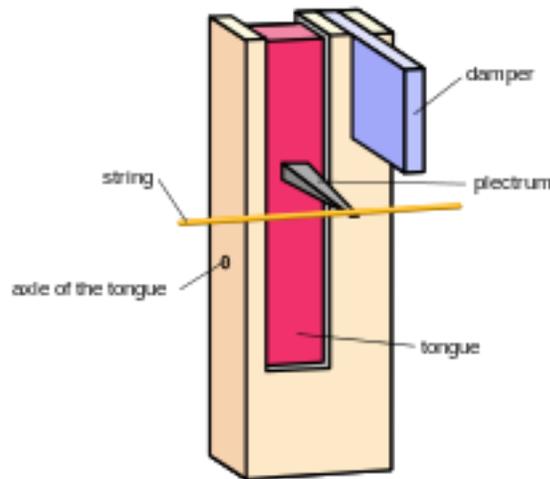
Es importante hacer notar las diferencias entre los clavecines históricos y los del siglo XX. Los clavecines históricos o contruidos a la manera histórica, se basan en planos originales de clavecines barrocos. Arnold Dolmetsch, intérprete y musicólogo francés, quien vivió y trabajó en Inglaterra la mayor parte de su vida, se dedicó a la investigación sobre música antigua y a la construcción de instrumentos según los modelos y planos antiguos. Su libro *The Interpretation of the Music of the XVIIth and XVIIIth Centuries* (Londres, 1915) acerca de la interpretación musical de los siglos XVII y XVIII fincó las bases para el Movimiento de la Interpretación Históricamente Informada.



El clavecín histórico o construido a la manera histórica es un instrumento de cuerda punteada, cuyo mecanismo básico consiste en tañer una cuerda por medio de una pequeña púa hecha con pluma de ave llamada plectro, que está fijo en una lengüeta movible y que está en la parte superior de una pieza de madera llamada saltador. El saltador se eleva cuando la tecla es pulsada; cuando la cuerda es tañida, el plectro se repliega por medio de la lengüeta movible y el saltador vuelve a su lugar original. El clavecín cuenta con varios juegos de cuerdas llamados registros, que al igual que los registros de órgano pueden ser de ocho pies (8´) que produce el sonido en la misma octava de la tecla que se pulsa y

el de cuatro pies (4') que es de una octava más aguda. Puede tener uno o dos teclados también llamados manuales, que se pueden acoplar, es decir, los dos suenan al mismo tiempo y de este modo se activan dos o tres juegos de cuerdas (8'+8'+4'). Algunos clavecines también tienen un registro al que se le llama "de laúd" que consiste en unos pequeños apagadores de gamuza que hacen que el sonido sea más suave, semejante al de un laúd.





[1]

En el clave Pleyel los plectros son de cuero, lo que permite que al ser pulsados con más fuerza y velocidad las repeticiones de la misma nota sean más precisas, además de poder hacer cambios sutiles de dinámicas. El mueble era muy parecido al del piano, pero con dos manuales; así como el registro añadido de 16' que poseía una sonoridad más grave (una octava abajo). El cambio de registros de los diferentes juegos de cuerdas por medio de pedales, permitía que se pudieran cambiar con mucha facilidad y sin necesidad de quitar las manos del teclado, lo cual resulta mucho más práctico que en el clavecín histórico donde generalmente este cambio se hace a través de palancas ubicadas cerca de los manuales.

Esta tendencia de construcción de clavecines prevaleció por más de medio siglo, no sólo en Francia sino también en Alemania, donde se construyeron instrumentos parecidos, de las marcas *Wittmayer*, *Neupert*, entre otras, fabricados

en serie y algunos de los cuales contaban con elementos más modernos en su mecanismo, como plectros de plástico, tornillos, saltadores de metal y algunos incluso con un sistema de amplificación integrado como en los clavecines Neupert.





Las composiciones creadas en esta época son, en su mayoría, pensadas para estos clavecines, pero a medida que las investigaciones y el movimiento de interpretación históricamente informada fue adquiriendo fuerza, los clavecines históricos reemplazaron a los clavecines modernos y al Pleyel, y los compositores e intérpretes se inclinaron por el mecanismo más suave y preciso que genera un sonido claro y mayor resonancia que el de los instrumentos construidos a la manera histórica.

Dada la diferencia entre ambos clavecines, tanto en su construcción como en la técnica de interpretación, se deriva una gran problemática al abordar un repertorio escrito para un instrumento (el clavecín Pleyel, que hoy en día resulta de muy difícil acceso en México) con otro instrumento (el clavecín histórico que ahora se encuentra con mayor facilidad, sobre todo en las escuelas de música). En este punto el intérprete debe explorar las diversas posibilidades al tocar estas obras concebidas para un clavecín moderno, en un instrumento construido a la manera histórica, lo cual no es tarea fácil. Ésta es una de las principales razones por las que este repertorio, compuesto en los primeros 70 años del s. XX no se aborda, debido a la poca o nula existencia del tipo de instrumentos para los que fue concebido.

El clavecín en México en los siglos XX y XXI.

De la misma forma que en Europa, el renacimiento del clavecín durante el siglo XX en México se debe en gran medida a un proceso creativo compartido entre compositores e intérpretes. La mayoría de obras mexicanas para clavecín en el siglo XX han sido escritas para ser interpretadas en clavecines contruidos a la manera histórica, con excepción de la *Sonata para clavecín y guitarra* de Manuel M. Ponce, que fue escrita presumiblemente para un clavecín Pleyel, por las anotaciones de dinámica escritas en el manuscrito de la partitura.

Dentro de la historia del clavecín en México, es imprescindible la labor de la maestra Luisa Durón, quien inspiró obras que le dedicaron compositores como Blas Galindo y Gerhart Münch. Al regresar de Holanda -en donde estudió con uno de los pioneros del rescate del clavecín histórico, el maestro Gustav Leonhardt-, además de su labor de concertista se dedicó a la enseñanza, formando clavecinistas sobresalientes como Eunice Padilla, Norma García, Miguel Cicero, Lucero Enríquez, Emma Gómez, Raúl Moncada, Santiago Álvarez.

Los intérpretes han impulsado de manera importante la difusión y creación de nuevas obras para este instrumento y la clavecinista mexicana Águeda González es un claro ejemplo de ello. Ha comisionado varias obras a compositores mexicanos entre los que destacan Georgina Derbez, Hugo Rosales, Ernesto García de León, Lucía Álvarez, Jorge Torres Sáenz y Horacio Uribe. La maestra Águeda incursionó en la música contemporánea desde hace 30 años y acerca de ello comenta:

No me parece un agravio ni un insulto utilizar al clavecín con música de hoy. Es algo que depende de las características de cada intérprete, hay a quienes les funciona tocar música del siglo XII, pero también a quienes nos funciona tocar música del siglo XXI, en mi caso representa un bello respiro ir de un repertorio a otro.

De igual manera compositores como Graciela Agudelo, Salvador Torre, Luis Jaime Cortés y Ernesto García de León han dedicado obra a la clavecinista Lidia Guerberof.

La fusión de lo antiguo y lo contemporáneo hacen del clavecín un instrumento capaz de expresar el sentir del mundo actual, en él, tradición y vanguardia se mezclan para crear un espacio sonoro multifacético.

Obras para clavecín de compositores mexicanos.

La primera obra para clavecín en el siglo XX en México es La *Sonata para clavecín y guitarra* escrita por Manuel M Ponce en 1926 durante su estancia en París y se encuentra en el género de música de cámara. El lenguaje musical de esta sonata escapa al estilo francés del siglo XIX, característico en mucha de la música de Ponce; sus rasgos armónicos son más cercanos a Paul Dukas, mezclados magistralmente con armonías de reminiscencia antigua. Por su rango de octavas, en donde abarca notas que normalmente no tiene un clavecín histórico, además de las indicaciones de dinámicas que sólo pueden hacer los clavecines modernos, es muy probable que haya sido escrita para un clavecín Pleyel u otro modelo parecido.

Otros compositores de nuestro país también se han interesado en el clavecín, como es el caso de Joaquín Gutiérrez Heras, Manuel Enríquez, Manuel de Elías, Federico Ibarra, Julio estrada, Mario Stern, Marcela Rodríguez, Hilda Paredes, Ana Lara, Luis Jaime Cortez, Juan Trigos, Salvador Rodríguez, Hebert Vázquez, Hugo González, entre otros.

Interacción compositor-intérprete.

El intérprete de música contemporánea se enfrenta constantemente a complejidades propias de cada pieza, ya sea técnicas, de escritura e interpretativas, por lo cual la interacción o comunicación directa con el compositor cuando ésta es posible, resulta invaluable.

Como parte importante de este proyecto que ha buscado difundir y generar repertorio para este instrumento, está la formación de varios grupos de cámara: el dúo de guitarra y clavecín *In-pulso cordi*, al lado del guitarrista Vladimir Ibarra, el dueto de voz y clavecín con la soprano Teresa Navarro, el cuarteto *Ión* con Monserrat García Campos en el oboe, David Ramírez en la flauta, Lino Mendoza en el contrabajo; y el dueto de percusión y clavecín con Marco Antonio Peralta y Josefina Hernández López en el clavecín, para los que varios compositores mexicanos han escrito y dedicado obra.

Durante el periodo de investigación de la maestría y posteriormente, se ha originado nuevo repertorio, como muestra del trabajo conjunto entre compositores e intérpretes. Con los ensambles mencionados se han estrenado varias obras como *Paisaje Rojo*, *Capricho*, *Arquitectura sonora*, *Principio del Agua*, *Canciones zapotecas*, *Suite Barroca*, etc., en las que se han aplicado algunas investigaciones y experiencias desarrolladas durante la maestría, dando como resultado no sólo un aporte documental y científico sino también musical e interpretativo.

Cinco piezas para clavecín de compositores mexicanos del s. XXI.

Capricho. Sergio Aguilar Aguirre

Para clavecín.

Esta obra fue compuesta en la Ciudad de México en el año 2010.

Fecha y lugar del estreno: Facultad de Música. Universidad Nacional Autónoma de México. Ciudad de México, 2010

Intérprete: Josefina Hernández

Notas al programa:

Se transcriben las palabras del compositor.

Capricho fue la primera obra que compuse para clavecín. Mis obras para este instrumento han sido un poco eclécticas, sobre todo porque varias han sido escritas con base en las escalas que he diseñado.

Para mí el diseño de escalas es la antesala de la armonía porque se necesita una escala para poder construir acordes, si yo planeo la armonía de la pieza desde el diseño de mi escala, estoy sentando las bases de mis posibilidades para componer. Primeramente hice una escala con 12 notas, después hice escalas para teclados superpuestos. Hasta ahora he diseñado 4 escalas para teclados superpuestos con las que he compuesto varias obras. El hecho de haber explorado varias afinaciones me hace ver el espectro de posibilidades que da la afinación.

Creo que el *Capricho* fue la obra con más musicalidad debido a que fue una obra que yo mismo toqué y porque el resultado musical es más cálido cuando es tocado por un intérprete que cuando lo toca un secuenciador. A veces recorro al secuenciador para desarrollar mis materiales y normalmente el resultado es bueno en la parte estética y experimental, pero en el aspecto de la interpretación no lo es, porque en el afán de desarrollar tu material musical y de buscar posibilidades, cruzas la línea de lo posible en el sentido interpretativo.

Elementos técnicos y compositivos de la obra:

El término afinación en sentido estricto se refiere a ajustar cada nota a su propia frecuencia. De esta forma solo hay dos afinaciones: la pitagórica, que tiene quintas justas; y la afinación justa, con quintas y terceras justas (Goldáraz Gaínza, 2004).

La afinación justa tiene intervalos puros o naturales: octava $2/1$, quinta $3/2$, tercera mayor $5/4$. La forma en la que el compositor pide afinar el clavecín en esta pieza, basándose en el temperamento igual, es por medio de cents, que es la centésima parte de un semitono en el temperamento igual. En un afinador moderno se puede encontrar fácilmente el movimiento de los cents y por lo tanto la afinación se basa en esta medida.

En esta pieza el clavecín debe estar afinado con afinación justa en la y las notas deben moverse con respecto al temperamento igual y basadas en cents de la siguiente manera:

A=0, A#= +5, B= +4, C= -3, C#= -13, D= -29, D#= -48, E= +2, F= +40, G= -31, G#= -12

Cuando el compositor cursaba la maestría, su búsqueda se dirigió hacia la afinación y la microtonalidad. En ese momento descubrió al clavecín como instrumento ideal y comenzó una colaboración entre intérprete y compositor que dio origen a varias piezas para clavecín.

Experiencia como intérprete:

El *Capricho* es una pieza que explora nuevas sonoridades en el clavecín debido al tipo de afinación que utiliza. Los armónicos producidos generan atmósferas sonoras no comunes en el resto del repertorio para este instrumento. Los arpeggios y la disposición de los acordes están escritos de tal manera que la afinación ejerce una especie de centro que no podría llamarse propiamente tonal, sin embargo tiene la característica de generar una estabilidad sonora. La afinación significó un nuevo enfoque desde el punto de vista interpretativo y esto abrió paso a la búsqueda de otros tipos de expresión en el instrumento, como improvisación con técnicas extendidas, amplificación, interacción con medios electrónicos etc. Logísticamente hablando, el montaje de una obra con afinación particular representó un reto, pues ésta no podía ser modificada fácilmente para poder interpretar otro estilo de música en el mismo instrumento. Como intérprete de clavecín estos proyectos que incluyen nuevas posibilidades sonoras me confirman que el instrumento aún tiene mucho que aportar a la música de nuestro tiempo.

Conclusiones:

El tema de la afinación es un aspecto que no ha sido muy ampliamente explotado por los compositores mexicanos en el repertorio contemporáneo para clavecín, sin embargo existen muchas posibilidades para ser exploradas en este ámbito. El proceso de las piezas implicó desde un principio la colaboración de ambas partes (compositor e intérprete) en aspectos teóricos y prácticos del instrumento, de las escalas, de la diversidad de temperamentos históricos y recursos interpretativos de obras del siglo XX para clavecín.

Es muy importante señalar que la directriz del trabajo del compositor está orientada a un resurgimiento del instrumento a través de la afinación y a lo largo de los años ha escrito varias piezas para clavecín que se estrenarán en un futuro próximo. En orden cronológico, las obras que Sergio Aguilar ha compuesto para clavecín son: el *Capricho*, estrenado en 2010; las piezas a 4 manos *Arquitectura Sonora y Fuga*, *Canon y Rock*, estrenadas en 2011 en el examen para obtener el grado de maestría; posteriormente fue compuesta la pieza *Bells*, basada en el poema de Edgar Allan Poe del mismo nombre. A partir de ahí surgieron otras obras que se generaron en un sentido más experimental: *Transiciones* y la *Sonata Anacrónica*, además de la pieza de clavecín y electroacústica *Estudio*, *Armonía*, *Timbre*, en donde se utilizan armónicos naturales.

Paisaje Rojo, Francisco Javier García Ledesma

Para guitarra, clavecín y multimedia.

Dedicada a Vladimir Ibarra y Josefina Hernández.

Esta obra fue compuesta en Guanajuato en el año 2012.

Fecha y lugar del estreno: Escuela de Artes Escénicas, Visuales y Música de la Universidad de Guanajuato. México 2012.

Intérpretes: Vladimir Ibarra, guitarra; Josefina Hernández, clavecín.

Notas al programa:

Se transcriben las palabras del compositor:

La historia de esta obra comenzó en 2002 cuando un trío de guitarristas me encargó una pieza. Sin embargo el grupo que originalmente me había encargado la obra se desintegró al poco tiempo y en 2012 el guitarrista Vladimir Ibarra me invitó a participar en un proyecto multidisciplinario para su programa de Maestría en

Interpretación en la UNAM. Se trataba de realizar un performance que incluyera música para guitarra y clavecín para el dueto que formaba con Josefina Hernández y que se mezclara con fotografía y video en tiempo real.

Por esos años había leído con gran interés un reporte de la NASA en el que informaban que había *amartizado* con éxito la sonda que transportaba al astromóvil *Curiosity*, con la misión de explorar el planeta rojo y que la sonda estaba enviando datos y fotografías de la superficie marciana casi en tiempo real. Fue ahí que decidí transcribir y completar la pieza que tenía para el terceto de guitarras, transformándolo en una obra para guitarra y clavecín y, tras la colaboración con el diseñador y fotógrafo Rodrigo García Morán, quien realizó el video con las fotografías de Marte proporcionados por la NASA, surgió la obra *Paisaje Rojo*.

Elementos técnicos y compositivos de la obra:

Cada movimiento describe un momento en el desarrollo de la misión espacial *Curiosity*. El primer movimiento expresa los inicios del proyecto y las vicisitudes para llegar a salvo a Marte. El segundo movimiento describe el paisaje de la superficie del planeta Marte, con sus tonalidades rojizas y el entorno solitario e inhóspito. El último movimiento es una alusión a los avances científicos y tecnológicos que han permitido al hombre explorar el universo.

Paisaje Rojo musicalmente hablando, fue creada a partir de la nota mi. En el primer movimiento el trino sobre esta nota es el detonador de la pieza, de él se desprende la nota fa, aparece la quinta de mi (si) y se presenta la quinta de fa (do). Estas cuatro notas (mi, fa, si, do) construyen el tema principal de la obra, que después deriva hacia otras células melódicas que se generan a partir de los intervalos cromáticos del tetracordio original. La estructura formal consiste en la adición de siete partes contrastantes en textura homofónica con breves pasajes contrapuntísticos.

El segundo movimiento se basa en las mismas alturas que el primero pero la nota más importante es *fa#* que surge de la variación de *fa*. Su estructura formal es binaria, y la parte A hace reminiscencia a un *recitativo* que contrasta con la parte B que es más rítmica y está construida sobre una escala de tonos enteros a partir del ya mencionado *fa#* acompañada de un *ostinato* de la nota *mi* en octavas.

En el tercer movimiento se contraponen el material de los dos primeros. En la parte A destaca un tema construido sobre *sib* y *mib*, es decir, se usan dos notas del tetracorde original pero descendidas medio tono. Este tema se construye por medio de disminuciones rítmicas y escalas modales ascendentes. La parte B presenta bloques de armonías modales sobre *lab* y *sib*. Al final del movimiento se retoma el tema principal del primer movimiento de la pieza que contrasta con una célula cromática en semicorcheas. En este sentido las distancias de los intervalos y alturas de las notas están estrechamente relacionadas al desarrollo de lo que se aprecia en las imágenes y todo debe estar perfectamente coordinado.

Experiencia como intérprete:

El primer reto en la interpretación de esta obra fue la necesidad de una absoluta sincronía entre la música y elementos multimedia, lo cual implicó una gran dificultad, pues era fundamental no perder la expresividad musical mientras se cuidaba la sincronización temporal. Al ser la guitarra y el clavecín instrumentos de la misma familia, sus sonoridades se fundieron en este dueto, dando como resultado un “mega instrumento” con timbres que se complementan.

Esta obra, que fue pensada en un principio para terceto de guitarras, hace una reminiscencia, desde un punto de vista personal, a las trío sonatas de Bach,

que fueron pensadas originalmente para órgano, pero se transformaron en sonatas para un instrumento solista y clave obligado; en este caso la primera guitarra se mantiene pero las otras dos son retomadas por el clavecín. El compositor menciona que fue un reto adaptar la obra porque, en primer lugar, la guitarra es transpositora y va más hacia el registro grave y había que ajustar esas alturas a la altura del clavecín. El otro reto fue el manejo de las dinámicas y es en este punto donde la habilidad y musicalidad de ambos intérpretes resultó un elemento muy importante.

En cuanto a sonoridad y timbre se refiere, idealmente esta pieza requiere un clavecín de estilo francés, con dos teclados, que responda muy bien a la sonoridad de la guitarra, además del elemento contrastante que proveen ambos manuales y el registro de laúd.

Conclusiones:

Trabajar con imagen generó un gran interés por parte de los intérpretes en la multidisciplina y en nuevos proyectos que incluyen varias manifestaciones artísticas, posteriormente al estreno de esta obra, se realizó un concierto en la Ciudad Universitaria de la UNAM donde se hizo una improvisación en tiempo real con base en un poema visual del artista Carlos Irigoyen. El génesis de la obra *Paisaje Rojo*, ya en su versión para clavecín y guitarra, fue el resultado de la búsqueda de nuevo repertorio por parte de los integrantes del dueto *In-pulso cordi*, cuyo quehacer interpretativo se centra en el repertorio de los siglos XX y XXI para esta dotación instrumental. Debido a los diferentes lugares de residencia de los intérpretes y el compositor (Ciudad de México-Guanajuato) la colaboración

cercana no fue posible y la obra fue presentada en su totalidad a los intérpretes cuando estaba terminada; sin embargo el amplio conocimiento del Dr. Francisco Javier García Ledesma sobre los instrumentos de cuerda punteada, dio como resultado una pieza que contiene elementos que se fusionan perfectamente entre ambos instrumentos.

La interacción con el compositor después de esta primera obra ha sido continua y está en proceso una obra para clavecín y percusiones que se estrenará próximamente.

Ascenso a la Montaña Misteriosa Francisco Cortés Álvarez

Para clavecín, marimba y set de multipercusión (marimba, platillo suspendido, claves)

Dedicada a Josefina Hernández

Esta obra fue compuesta en Indiana, USA en el año 2014 y revisada en 2020.

Fecha y lugar del estreno: no ha sido estrenada en México

Pre-estreno: Jacobs School of Music, Bloomington Indiana University. USA. Año 2014

Intérpretes en el pre-estreno: Chaojeng Yu, clavecín; Cy Miessler, percusión.

Notas al programa:

La obra está inspirada en un cuento de Edgar Allan Poe llamado "A Tail of the Ragged Mountains". La historia habla de una montaña que, si bien es muy hermosa, también es un poco aterradora; se describe como una soledad absolutamente virgen y una niebla especialmente densa. También describe las alucinaciones surrealistas de Bedloe, un hombre que habita cerca de la montaña y que por medio de una especie de hipnosis, trata de curar sus migrañas y tiene una serie de visiones muy extrañas mientras camina por la montaña, después de un desayuno fuerte que incluía café y morfina.

Elementos técnicos y compositivos de la obra:

La pieza contrasta dos tipos de elementos, el primero representado por arpeggios rápidos en un tiempo lento, los cuales evocan las montañas, la niebla, el misterio y el esfuerzo físico de escalar la montaña; el segundo elemento, representado en un *scherzo* rápido y enérgico, evocando las alucinaciones provocadas por la morfina. La idea de la pieza es recrear una atmósfera muy misteriosa, bastante oscura e intranquila de la cual se generan ciertos gestos que funcionan como apariciones que nunca son completamente claras y a veces resultan un poco inciertas.

La marimba aparece como un elemento que enfatiza la sonoridad del clavecín, pero generando un diálogo entre ambos instrumentos, en otros momentos de la obra, la marimba fue utilizada más en su sentido rítmico, sobre todo al final de la pieza.

Experiencia como intérprete:

Desde el punto de vista interpretativo, en un primer acercamiento, la pieza es bastante compleja, contiene cambios de compás, tempos y registros que dan como resultado una sensación sonora como de brumas, sombras o algo no determinado que hace reminiscencia al poema sobre la cual se basa; algunos acordes y los armónicos que genera el clavecín cuando se tocan *clusters* o arpeggios con muchas notas que a veces van ligados y otras se tocan con una articulación rápida, sugieren estados de ánimo confusos. En esta pieza resulta indispensable una técnica clavecinística depurada, debido a la rapidez de los giros melódicos y a los muchos contrastes que aparecen en la pieza, tanto de articulación y dinámica, como de carácter.

La afinación también es un tema a resaltar en esta dotación porque el clavecín, si es transpositor, puede tocarse en 440 Hz (La) pero algunas veces las marimbas están afinadas en 442Hz y eso puede resultar un problema.

Esta obra también fue complicada en cuanto a ensamble se refiere, los cambios de compás y figuras rítmicas en ambos instrumentos requieren mucha precisión en el pulso, existen momentos donde ambos instrumentos dependen mucho el uno del otro y otras veces siguen caminos separados y distantes. No obstante, cuando las sonoridades convergen, generan atmósferas tímbricas etéreas y algunas veces caóticas que nos sugieren los efectos de la morfina y el café que menciona Edgar Allan Poe en su relato.

Con lo anterior, lo ideal es que se use un clavecín de doble teclado y con dos registros de 8', un registro de 4' y registro de laúd para poder generar 3 niveles de intensidad en la pieza; también es importante que el clavecín tenga la mayor sonoridad posible y que sea capaz de generar atmósferas más densas y más tenebrosas como el título de la pieza lo indica.

Conclusiones:

La personalidad musical del compositor se ve muy reflejada en esta obra, que exige mucha precisión rítmica y dominio de la técnica de cada instrumento. También en el ámbito interpretativo y de ensamble, sin duda esta pieza representó un gran reto. El génesis de la obra se dio por la búsqueda del compositor de sonoridades distintas a las que había trabajado previamente con otras dotaciones. El trabajo a distancia fue complicado porque la obra se desarrolló dentro del contexto de la estancia de doctorado del compositor en la Universidad de Bloomington Indiana en Estados Unidos. Sin embargo en las visitas del Dr.

Francisco Cortés a México hubo varias sesiones de trabajo con el clavecín, que era el instrumento menos conocido por el compositor, lo cual fue de gran ayuda para despejar diversas dudas en cuanto a recursos tímbricos, mecanismo del clavecín, balance entre percusiones y clavecín, etc. Las dificultades de balance también se hicieron presentes, por ello el compositor sugirió algún tipo de amplificación para el clavecín.

En 2020 se hizo una segunda revisión de la pieza en donde se hicieron ligeros cambios que aportaron mejor fluidez en el discurso musical.

Con el fin de contribuir a que el público pueda conocer diversas corrientes estilísticas dentro de la música, es muy importante que los intérpretes incluyan obras contemporáneas en sus recitales, tomando en cuenta que existe una pluralidad de estilos y formas de expresión artística.

Salsa Lachrymae Emil Rzajev Lomelí

Para clavecín y marimba.

Dedicada a Josefina Hernández y Marco Antonio Peralta.

Esta obra fue compuesta en la Ciudad de México entre los años 2015-2017.

Fecha y lugar del estreno: Facultad de Música. Universidad Nacional Autónoma de México. Año 2017.

Intérpretes: Emil Rzajev, clavecín; Gabriela Pérez, marimba.

Notas al programa:

Transcripción de las palabras del autor.*

Los primeros bocetos fueron escritos en Coyoacán, entre los años 2015 y 2017. La obra fue comisionada por Josefina Hernández y Marco Antonio Peralta a quienes está dedicada la pieza.

El origen de esta obra proviene de las danzas antiguas y formas barrocas improvisatorias, como la Pavana, la Folía y la Chacona, que están basadas en una secuencia armónica. La *Pavana Lachrimae* es una derivación de *Flow my Tears* de John Dowland, una pieza que tiene una estructura de Pavana de principios del s. XVII en Inglaterra y que en su tiempo fue muy popular. Muchos compositores de la época escribieron diferencias o glosas sobre esta pieza, entonces yo quise hacer algo equiparable a las variaciones de la *Pavana Lachrimae* con la salsa *Llorarás* de Oscar de León, porque tenía proyectos de escribir una salsa para clavecín, aunque resultaba, de primera mano, un poco paradójico tocar este género en un instrumento como éste. Lo que quiero promover con mi trabajo es una mayor horizontalidad de distintas expresiones musicales y hacer una aproximación a la música de diversas formas y crear nexos entre ellas. En esta pieza, quise resaltar el carácter festivo de la marimba y por tal motivo había pensado en que para lograr este efecto lo ideal sería utilizar la marimba chiapaneca. Me encantaría escuchar una versión de mi pieza en un instrumento de este tipo, por ese timbre característico que le dan las membranas llamadas “cachimba” y los resonadores en forma de prisma. A mi parecer, la marimba de concierto es muy seria, además que la afinación en temperamento igual le resta ese sabor “bullanguero” que la pieza amerita. La obra es un *pastiche* que combina varios elementos, en algunos momentos se reconoce un patrón armónico y un esbozo de la melodía de *Llorarás* porque está inspirada en esas dos temáticas. Lo que une ambas piezas es el tema del llanto y las lágrimas como una expresión de las emociones.

Elementos técnicos y compositivos de la obra:

En esta pieza encontramos la coexistencia de dos instrumentos que no suelen convivir frecuentemente en la escena. La *Salsa Lachrymae* tiene varias secciones con motivos bastante contrastantes: una primera parte a manera de introducción en el estilo barroco, que da pie a la improvisación y ornamentación en la parte del clavecín, seguida de un solo muy libre de marimba; la siguiente sección es mucho más rítmica, intercalando partes de clavecín solo y posteriormente encontramos patrones rítmicos en el clavecín que se entrelazan con la melodía de la marimba sobre la progresión armónica de la pieza *Llorarás*. La última sección tiene una

marcada influencia rítmica y melódica de este género. La obra tiene reminiscencias de la pavana o de una obertura francesa. Sin embargo, en el resultado final se aprecian los contrastes entre estas formas musicales barrocas, con elementos de la música popular.

Experiencia como intérprete:

En la *Salsa Lachrymae* ambos instrumentos son protagonistas, con partes en donde se da libertad a los intérpretes para improvisar, esto es un elemento en común tanto en el estilo barroco como en el género de la salsa. Ambos instrumentos tienen la libertad de improvisar y eso hace que los intérpretes tengan más complicidad al estar pendientes del material musical que la otra parte está generando y a su vez complementar y también proponer.

Esta pieza fue revisada por el Doctor Iván Manzanilla, profesor del área de percusiones en la Universidad de Guanajuato, quien dio varias directrices técnicas para la interpretación de esta pieza. El Dr. Manzanilla, al conocer el repertorio barroco, nos dirigió en bastantes aspectos de interpretación como ensamble, sobre todo al mencionar que la marimba debía, de cierta forma, fusionarse con el clavecín a manera de otro teclado con rasgos característicos y estilísticos de música antigua en pasajes específicos que así lo requerían, contrastando con otros que resultaban más rítmicos. También hizo observaciones técnicas, como cambio de baquetas, o el uso de un mayor número de baquetas para resolver algunos pasajes complejos de la obra.

Uno de los retos más importantes al que nos enfrentamos al abordar esta pieza fue el balance entre marimba y clavecín, tomando en cuenta que la pieza es

un diálogo en donde se intercalan líneas melódicas, armónicas y de acompañamiento entre ambos instrumentos; al tener el clave en el registro más grave sin amplificación, su sonido se ve opacado en relación con el de la marimba, que es más brillante. En el estreno de la obra sí hubo amplificación del clavecín sin embargo el sonido de la marimba sobrepasaba la clave. En un segundo concierto no hubo amplificación, sin embargo se escuchó más balanceado debido al cambio de marimba.

Existen varios tipos de marimbas de concierto y las diferencias radican en el material con las que están construidas, en especial la madera. Las marimbas de concierto generalmente tienen una sonoridad más brillante y un volumen mayor, debido al tamaño de los resonadores y de las teclas, así como del número de octavas. La diferencia entre una marimba de concierto con una marimba de la marca Musser, con la cual se interpretó la pieza en un segundo concierto, radica en que esta última tiene una extensión menor y teclas y resonadores de menor tamaño, lo que la hace más adecuada para esta obra en cuestión de balance. Sin embargo, las marimbas al igual que los clavecines, tienen un sonido distinto cada una, dependiendo de las condiciones de uso y conservación y es tarea del intérprete encontrar la que más se adecúe a sus necesidades.

El clavecín que se usó fue un instrumento de dos teclados, con tres juegos de cuerdas que al combinarse (8'+8'+4') dan como resultado mayor sonoridad; sin embargo, la postura del compositor al respecto de los clavecines es que, está bien tocar la pieza con el instrumento que se tenga a la mano, porque es muy complicado contar con una marimba y un clavecín y no es el objetivo pedir ciertas especificaciones que compliquen la interpretación de la obra.

Conclusiones:

Como ya se mencionó, esta pieza tiene secciones que dan cabida a la improvisación y me parece muy importante la oportunidad que se ofrece al intérprete de ser co-creador de la obra al poder añadir elementos musicales propios. A pesar de lo lejano que pudiera parecer, los intérpretes de instrumentos antiguos tienen una gran afinidad con estos procesos creativos de la música nueva, en el sentido de la exploración y experimentación en el repertorio que se aborda. Al considerarse el compositor también intérprete, se enfrentó a la dificultad de transcribir lo que improvisaba de una manera puntual debido a que sería muy intrincado para el intérprete leer y darle significado a un tejido armónico melódico tan complejo que resulta de la improvisación.

Como ensamble, esperamos en un futuro contar con una marimba chiapaneca para la interpretación de esta pieza y poder experimentar tanto nosotros como intérpretes, como el público, la sonoridad para la cual fue concebida en un principio. También como ensamble estamos conscientes de las dificultades logísticas de esta dotación y muchas veces estos aspectos condicionan la difusión de una obra, ocasionando que no se interprete y que el público tenga poco o nulo contacto con ella.

Canciones zapotecas Jimena Palma de Gyvés

Para soprano y clavecín

- I. Guendagutti (La muerte)
- II. Mixtuca (el gato)
- III. Dxisi ca (El silencio)
- IV. Diidxaza (El zapoteco)

Esta obra fue compuesta en la Ciudad de México y el Estado de México en el año 2019.

Fecha y lugar del estreno: Facultad de Música de la UNAM dentro del Festival “Aires Nacionales”, 2019.

Intérpretes: Teresa Navarro, soprano; Josefina Hernández, clavecín.

Notas al programa:

Transcripción de las palabras de la autora.

El proyecto de esta obra surgió como parte de un programa de becarios de la Facultad de Música de la UNAM. Se trató de un ciclo de canciones para soprano y clavecín con texto en zapoteco del Istmo de Juchitán. Aunque las obras se pensaron desde un principio para voz y clavecín, también existe una versión para voz y piano.

Este ciclo de canciones tiene diferentes temáticas y están conectadas por el idioma zapoteco. Los textos los escribí en español y pedí a Ezequiel Nushpia, amigo de la familia, que hiciera las traducciones al zapoteco. En cada región de Oaxaca existen diferencias lingüísticas, está el zapoteco del Valle, el zapoteco de la sierra, el zapoteco de Juchitán, entre otras variantes y hay cosas de la pronunciación que cambian dependiendo de la región.

El clavecín es un instrumento muy nuevo para los habitantes de esa región y esa fue una de las grandes motivaciones que me inspiraron para componer estas canciones, porque creo que es bueno unir algo regional, como lo es el idioma, junto con un elemento que es muy lejano, como es el caso del clavecín. Al provenir de una familia del Istmo considero como deber, reafirmar mis raíces en un ámbito musical académico.

Elementos técnicos y compositivos de la obra:

Se transcribe el texto de las canciones en zapoteco y su traducción al español.

I. ***Guendagutti***

Guendagutti

Guendagutti,
guda' guyûbu' naa
ti naa nadxie' lii
ti raccaladxé' lii
ti cayutti guendaranaxhî naa
Guendagutti
huabeza' lii
ne quiredandou
biyubi naa,
biyubi naa Guendagutti
ti ndani nou
ma' rabe' chua'

La muerte

Muerte
ven a buscarme
que yo te quiero
que yo te anhele
que muero de amor
muerte
te espero
y tu no vienes
búscame
búscame muerte
que entre tus brazos
ya quiero estar

II. *Mixtu'ca*

Mixtu'ca

Mixtu' ni cunda' chi
ne ca guielú siaa
cabeza lii ra riegu' yoo
ra siyaba guela'

Ngueca ne nueca rinaba' diidxa'
ne xquendaruyadxii
guela ne guela
ngueca runi

Riguundu' mixtu'
ne lii quipe rie' nu'
ni caame gabime lii ne xquendanaxime

Rie mixtu'
Ribiguetta' xti guela
ngueca rinaba diidxa
ngueca ne nueca

Mixtu' ni cunda' chi'
ne ca guielú siaa
cabeza lii ra riegu' yoo
ra siyaba guela'

El Gato

El gato que observa
con ojos azules
te espera en la puerta
al anochecer

La misma pregunta
con su mirada
noche tras noche
vuelve a hacer

El gato entristece
pues tu no comprendes
lo que dulcemente te intenta decir

El gato se marcha
regresa otra noche
la misma pregunta
vuelve a repetir

El gato que observa
con ojos azules
te espera en la puerta
al anochecer

III. ***Dxisi ca***

Dxisi ca

Binadiaga, binadiaga dxisi ca
Dxisi ca ruunda'
Dxisi ca rugua' ridxi

Ruundani ca guenda rietenala'dxi
Ni qui racaladxé' gusianda'
Dxa guenda rixzubinaa' sisi ni bizaqui'
guidi laade'
Ti guendaruya' sica bituguie' ni binitte' nia
guidubi xquendabiane'

Dxisi ca ruunda' ni laalu'
Dxisi ca rugua'ru ridxi

Dxisi ca rusietenala' dxi ni naa
Ndani dxisi pe'nga zanaxhiee lii

El Silencio

Escucha, escucha al silencio
el silencio canta
el silencio grita

Canta los recuerdos
que no quiero olvidar
Aquella sigilosa caricia que quemó mi
piel
La tierna mirada que embriagó mi ser

El silencio canta tu nombre
el silencio grita otra vez

El silencio me recuerda
que en silencio te amaré

IV. ***Diidxaza***

Diidxaza

Diidxaza qui zatti
Ziassa nabani guira' dxi
Zabani binni
Lu guendaruzani' xtiidxa'
Diidxaza zabani ru'

Dxi gâlle ti ba'duhuini'
Dxi guiûnda' ti diidxa' riunda'
Dxi qui gusiândalu'
Diidxaza nga laani'
Diidxaza nga lii

El Zapoteco

El zapoteco no morirá

despertará cada día

despertará la gente

ante el brillo de su lengua

el zapoteco vivirá

Cuando nazca un niño

cuando se cante una canción

cuando no olvides

que el zapoteco

el zapoteco eres tú

La compositora mencionó que adaptar el texto a la música fue complicado porque hay palabras que son mucho más largas en zapoteco que en español, y las palabras debían ajustarse a la música. Otra dificultad fue trabajar en la cuestión vocal, porque el significado de una palabra puede cambiar si el acento está en diferente sílaba. En otras ocasiones algunas letras tienen más peso y duración que otras, por ejemplo, en la primera canción, que es la de la muerte, hay un *staccato* en la sílaba donde la palabra lleva un acento, para que el sonido se corte. Este tipo de detalles debían tratarse con mucho cuidado para respetar el idioma zapoteco.

Desde su perspectiva, escribir para el clavecín fue un reto, porque en la mayoría de los casos, los compositores no tienen la posibilidad de un acercamiento a este instrumento.

Experiencia como intérprete:

Uno de los aspectos más importantes de estas piezas es la unión entre una lengua mexicana, que tiene que ver con nuestras raíces, con el clavecín como instrumento europeo. El texto en zapoteco implica una acentuación específica que

no es exclusiva del texto, sino también se traslada a las frases instrumentales y esto es un aspecto muy importante de ensamble. El significado del texto y el poder escucharlo en voz de una persona que habla zapoteco, brindó nuevos elementos interpretativos que desembocaron en una mejor comprensión y asimilación de la obra.

Conclusiones:

Interpretar estas piezas significó mucho desde el ámbito musical y cultural; la fusión entre dos conceptos, visiones y formas de ver la música tan distantes y lograr que el resultado sea tan integral, que el idioma fluya tan naturalmente entre sonoridades ajenas, pero que contrastan de tal manera que generan una totalidad con una sonoridad única.

Estas piezas también en el aspecto compositivo conformaron un doble reto: el manejo del idioma, como se mencionó antes y el conocimiento acerca del instrumento. Muchas veces los compositores suponen que hay mucha dificultad en escribir una pieza para clavecín porque piensan que, a menos que se acerquen a un clavecinista, es muy difícil saber los detalles de la técnica de este instrumento y sus posibilidades. Ayudó mucho a la compositora escuchar y tocar un clavecín, para que tuviera claros aspectos como su mecanismo, su manera de producir sonidos y también una forma de escritura que fuera más idiomática para el clave, además de tomar en cuenta que la técnica del clavecín es muy diferente a la del piano, lo que adquiere mayor sentido cuando se tiene un instrumento cerca y un intérprete que explique todos estos aspectos.

Compositor e intérprete coinciden en que debe existir una mayor cooperación entre ambas partes, aunque también resulta innegable el hecho de que hay muy pocos clavecinistas interesados en la música contemporánea debido a que la mayoría de ellos se dedican a la música antigua y prefieren este repertorio.

Entrevistas a los compositores¹

Francisco Cortés Álvarez (México, 1983)

El Doctor Francisco Cortés Álvarez es uno de los compositores más importantes en la escena nacional e internacional. Ha sido ganador de varios premios nacionales e internacionales de composición; sus obras han sido interpretadas y grabadas por importantes orquestas, solistas y grupos de cámara de México y el mundo.

Trayectoria artística.

Desde muy temprana edad inició su educación musical, ingresó al ciclo propedéutico en la Escuela Nacional de Música de la Universidad Nacional Autónoma de México y posteriormente cursó la Licenciatura en Composición en la misma Institución. Al concluir la licenciatura, realizó estudios de maestría en la Universidad de Bloomington, Indiana y más tarde, continuó con el doctorado. Desde 2016 es académico de la Facultad de Música de la Universidad Nacional Autónoma de México y de la Universidad Panamericana.

1.-¿En su amplia trayectoria como compositor, ha habido algunas transformaciones en las directrices de su estilo compositivo?

Definitivamente sí. Creo que el estilo nunca queda 100% definido. En mi caso trato de que cada pieza sea una búsqueda nueva; hay diferentes influencias y

¹ Las entrevistas fueron editadas para dar mayor claridad al ensayo.

momentos, trato de no hacer dos piezas iguales y quedarme en un área de confort.

2. Hablemos específicamente de su pieza “Ascenso a la montaña Tenebrosa”. ¿Dónde fue compuesta?

Esta obra la hice mientras estaba en Indiana, en Estados Unidos. Una vez que la terminé en abril de 2014, se hizo un preestreno en el contexto de mi examen de doctorado, interpretada por dos alumnos de la Universidad, en 2014. A partir de ese momento hice una revisión y tú (Josefina Hernández) realizarás el estreno oficial.

La obra está inspirada en un cuento de Edgar Allan Poe que es sobre una montaña, que si bien es muy hermosa, también es un poco aterradora; en ese contexto un personaje tiene una serie de alucinaciones que rayan en lo surrealista. La idea de la pieza es una atmósfera muy misteriosa, bastante oscura e intranquila de la cual se generan ciertos gestos que funcionan como apariciones y nunca son completamente claras y a veces resultan un poco inciertas.

Fue muy interesante escribir esta obra, es la única obra que he hecho para clavecín. Me gustaría que no fuera la última, espero tener la posibilidad de componer más para clavecín y ciertamente el diálogo entre clavecín y marimba es interesante, porque son dos instrumentos verdaderamente diferentes, idealmente la pieza está pensada para clavecín amplificado por cuestiones de balance entre ambos instrumentos.

3.- ¿Cuáles fueron las influencias que lo acercaron al clavecín?

En gran parte el intérprete, en este caso tú (Josefina Hernández), porque te vi tocar y me mostraste varias piezas del repertorio para clavecín. Al momento de escribir la pieza trabajé mucho con sonidos de sintetizador para evocar el timbre y también usé el piano pero sin usar pedal.

4.- ¿Hubo un contacto directo con el instrumento durante el proceso de composición de la obra?

No, siempre el acceso a los clavecines ha sido un tema complicado para aquel que no es clavecinista, eso es algo que en general pasa mucho porque los instrumentos son muy delicados. Volviendo a la influencia tuya, recuerdo que pude estar en contacto con un clavecín y me mostraste lo que podía hacer, sus recursos, etcétera, y eso fue bastante útil.

5.- Además de no tener completo acceso al clavecín, ¿a qué otros retos se enfrentó al componer esta pieza?

El tema de la logística fue toda una aventura, porque si hay dos departamentos que no están diseñados para coordinarse, es el departamento de Música Antigua y el de Percusiones. Por otro lado está el tema de la afinación, en el primer ensayo, la marimba estaba en 442 y el clavecín estaba en 415 y en el concierto la marimba estaba en 442 y el clave en 440.

7.- Antes de eso, ¿había contemplado esos problemas acerca de la afinación? Porque efectivamente esa cuestión es todo un tema, sobre todo en esta dotación.

Efectivamente no lo había considerado, además de esto, también fue difícil conseguir instrumentistas que pudieran tocar la obra.

8.- Entonces, ¿en esta combinación lo ideal es que el clave sea afinado en 442 y en temperamento igual?

Lo ideal sí, pero no sé si sea viable, pero justamente como los timbres son muy diferentes, yo no noté que hubiera alguna diferencia molesta con el clave afinado en 440, porque se sienten como dos elementos independientes.

9.- ¿Prefiere algún tipo de clavecín?

Creo que ese punto puede tratarse ampliamente con el intérprete, estoy abierto a sugerencias de modelos de clavecines que se adecúen al estilo de la obra y que cuente con los registros y recursos que pudieran funcionar mejor para la pieza.

10.- Amplificación del clavecín en la pieza, ¿sí o no?

Definitivamente sí, porque la amplificación automáticamente le va a dar mucha más libertad al percusionista en cuanto a dinámicas se refiere y también más oportunidad de escuchar en el ensamble lo que está pasando con el clavecín; si bien no es obligatoria, es ampliamente sugerida.

12.- ¿ Estaría interesado en seguir componiendo para clave?

Claro que sí, considero esta pieza como la primera de varias que quiero componer para el instrumento.

Emil Rzajev (México, 1991)

Emil Rzajev es compositor, clavecinista y multi-instrumentista con formación en la Facultad de Música de la Universidad Nacional Autónoma de México. Como compositor e intérprete, ha incursionado en diversos estilos musicales, desde la música antigua hasta la música folklórica de México y diferentes partes del mundo.

Trayectoria Artística

En palabras del compositor:

Me gusta concebirme como músico en un sentido amplio de la palabra, no sólo como intérprete o como compositor, incluso esas dos palabras últimamente siento que no me definen, porque disfruto mucho la ambigüedad que cabe en el músico.

Empecé a estudiar piano a los 7 años, en clases privadas, después en el Centro cultural Ollin Yoliztli y llegué a la Facultad de Música de la UNAM pensando estudiar órgano, pero descubrí el clavecín. Me titulé en 2017 bajo la asesoría de Salvador Rodríguez Lara y en mi examen de titulación fue el estreno de la *Salsa Lachrymae*.

Actualmente estudio la maestría en Etnomusicología en la UNAM y mi proyecto versa sobre los músicos mexicanos que se han interesado en la música del pasado, sobre lo novohispano, lo barroco en México y cómo se liga con músicas vivas del folklore de nuestro país.

1.- Las directrices como músico siempre han estado ligadas a lo antiguo, a la creación y ahora en el posgrado, ¿es una convergencia de estos intereses?

Ahora lo que quiero promover con mi trabajo es una mayor horizontalidad de distintas expresiones musicales, creo que puede haber una aproximación a la

música de diversas formas y se pueden tender nexos entre ellas. También trato de recuperar mis raíces del país de Azerbaiyán, y si bien no es notorio en la pieza para marimba y clavecín, hay otras piezas que sí se nutren de ese panorama sonoro que también tengo presente en mi memoria.

2.- ¿Dónde fue compuesta la obra *Salsa Lachrymae*?

Los primeros bocetos fueron escritos en Coyoacán, entre los años 2015 y 2017. Yo ya tenía proyectos de escribir una salsa para clavecín, aunque resulte de primera mano un poco paradójico tocar salsa en un clavecín. También escribí esta obra para ustedes (Marco Antonio Peralta y Josefina Hernández a quienes está dedicada la pieza) como regalo, so pretexto de su matrimonio y su proyecto artístico.

El título tiene que ver con varios juegos semióticos que disfruto mucho, tiene que ver con la salsa *Llorarás* de Oscar de León, una de mis piezas favoritas y de la cual me gusta mucho el patrón armónico y la *Pavana Lachrymae*.

3.-¿Cuándo fue el estreno de la obra?

El 24 de junio 2017 en la sala Xochipilli de la Facultad de Música de la UNAM. Conmigo (Emil Rzajev) en el clavecín y Gabriela Pérez en la marimba.

4.-¿En qué momento de su carrera decidió escribir para clavecín y cuántas piezas para este instrumento están en su catálogo?

Como tal no llevo un catálogo y varias de ellas no están escritas, pero he de decir que el clavecín y la voz son los medios con los que me siento más cómodo para

hacer música, para improvisar desde que empecé a tocar clavecín, cuando tenía como 9 años y mis primeras obras son de esa época y son para clavecín, son de un estilo más bien improvisatorio y la realidad es que pocos compositores se interesan en este instrumento y me alegra encontrar a otros compositores que, al igual que yo, tienen este interés en este instrumento que a veces es considerado como “bicho raro” y disfruto mucho escuchar otras ópticas desde donde otros compositores ven al clavecín. Creo que tengo aproximadamente 20 obras y mi sello distintivo es, creo yo, la convergencia del son y de las formas antiguas en mi música, sobre todo la de clavecín.

5.-¿Esta pieza es la primera en su catálogo escrita para clavecín y percusiones?

Sí, es la primera que involucra esta dotación, es algo que había postergado mucho pero siempre había querido hacer, y con el paso del tiempo me he dado cuenta que quizá hay cosas que escribiría distinto, en cuanto a la percusión se refiere y hay otras cosas en donde tengo algunas dudas porque me parece que no fui muy idiomático con la marimba, porque el tratamiento que usé fue más bien pensado con relación al piano y es muy importante saber cómo vivieron los intérpretes el proceso al abordar mi obra, porque cuando yo la interpreto, me tomo muchas libertades en ese momento, de cambiar cosas o improvisar otras, pero del lado de los intérpretes no sé cómo se haya vivido; en general cuando revisábamos la partitura me dijeron que sí se podía tocar lo que yo había escrito, pero ya al estar trabajándola sobre la marcha noté que ciertos pasajes resultaban complicados.

En esta pieza mi entendimiento del clavecín si estaba a la par de mi madurez como músico, pero cabe mencionar que la parte de la percusión no es una obra de madurez sino una obra de primera aproximación, y me quedo con el deseo de escribir más cosas para esta dotación y algunas otras para percusión sola.

6.- En cuanto al clavecín, ¿tiene preferencia por algún modelo en especial?

Ciertamente siento que una dificultad en la pieza es poner a la marimba como solista y que el clave lleve una parte de acompañamiento, porque el balance en este sentido es muy complicado, al tener el clave en el registro grave sin amplificación, en relación a la marimba se pierde por completo. Me fascina el timbre de los clavecines italianos con una construcción ligera pero brillante y con un ataque muy punzante y que decrece pronto y es mi ideal de sonoridad festiva. Sin embargo para esta pieza funcionó muy bien tener los dos juegos de cuerdas (8'+8'+4') porque le da mayor sonoridad. En el estreno de la obra sí hubo amplificación y aún así se notó que la marimba sobrepasaba al clave aun así. Cuando ustedes la tocaron no hubo amplificación y se escuchaba balanceado.

8.- En cuanto a la logística, en su opinión ¿fue difícil?

Fue terrible, creo que es una dotación complicada, en cuanto a que es difícil que ambos instrumentos estén en un mismo lugar para poder hacer ensayos y eso es un fuerte disuasor para que los intérpretes quieran tocar esta obra; creo que ese es un gran desafío porque son instrumentos que involucran grandes problemas de logística.

9.- A pesar de estas dificultades ¿estaría interesado en seguir componiendo para esta dotación?

Sí claro, a sabiendas de que es una dotación que involucra muchos privilegios, es decir, que este tipo de obra necesita ser interpretada en un conservatorio o centro cultural que cuente con los instrumentos y un espacio adecuado para que pueda llevarse a cabo.

Para finalizar me gustaría mencionar que, aunque resulte sorprendente, con quienes más cercano me he sentido para trabajar mi propia música nueva es con los intérpretes de música antigua, porque creo que compartimos un lenguaje, una apertura y una búsqueda de ideas y con quienes tengo una mayor facilidad de diálogo por haber pertenecido a ese gremio desde hace muchos años. Me gustaría concluir esta entrevista con la frase: “Música antigua o música nueva, lo que queremos es hacer música”.

Sergio Aguilar (Tepic, Nayarit, 1975)

El doctor Sergio Aguilar y yo nos conocimos en el posgrado de la Facultad de Música de la Universidad Nacional Autónoma de México, donde surgieron, a partir del conocimiento de nuestros proyectos, varias piezas para clavecín y de las cuales estaremos platicando en esta entrevista. Comenta:

Desde el seno familiar mi primer acercamiento fue a la música popular. Estudié arquitectura en la ciudad de México e ingresé al taller de guitarra a los 18 años, compuse un par de piezas para este instrumento y con ese material hice mi examen a nivel propedéutico en el área de composición e ingresé a la Facultad de Música de la UNAM.

1.-¿En qué momento de su carrera decidió escribir para clavecín?

Fue algo fortuito y básicamente desde que te conocí, en la maestría, mi búsqueda fue hacia la afinación. Después, en el doctorado, empecé a acuñar la microtonalidad, y a corto y mediano plazo me veo trabajando con clavecín.

En el ámbito mexicano, Mauricio Rodríguez, hizo una pieza para clavecín en cuartos de tono, afinó los dos teclados en cuartos de tono, igual que el piano de la academia Sibelius; entonces esos son los antecedentes que tengo antes de que yo empezara a trabajar. Decidí que mi obra fuera interpretada por un clavecinista, porque me interesa esa calidez que da la interpretación y el sonido acústico.

2.-¿Cuántas piezas ha escrito para clavecín y en cuántos tipos de afinación?

En orden cronológico compuse primero el *Capriccio*, después las piezas a 4 manos que se estrenaron en la maestría: *Arquitectura Sonora y Fuga*, *Canon* y *Rock*.

En el doctorado también hice la pieza de *Bells* que me parece, es la más propositiva, es una pieza basada en el poema de Edgar Allan Poe, en esa época yo estaba investigando los sonidos intrafónicos y la estructura armónica de las campanas y descubrí que con ciertas combinaciones de notas, se pueden hacer acordes que suenen como campanas. Esta obra me parece muy equilibrada porque empareja la parte creativa, artística y lúdica con la investigación.

Hice otras obras con un sentido más experimental, en las que resultaron 3 piezas más para clavecín solo. También compuse la pieza de clavecín y electroacústica que es la única de este género en mi catálogo. La parte electrónica es muy sencilla pero tiene un papel protagónico, es una pieza muy intuitiva,

porque las resoluciones armónicas suenan muy tonales a pesar de estar trabajando con armónicos muy lejanos del espectro armónico. Pienso que los compositores deberíamos buscar un equilibrio entre lo intelectual, la pasión y lo humano y que debería ser el objetivo más allá de la complejidad.

3.- ¿Seguirá componiendo para clavecín?

Como te comentaba no veo otro futuro en mi música. Siento que estoy en una etapa inicial de esta investigación, que el proyecto da para el resto de mi vida, no sé cuánto voy a vivir, pero en este momento inicial quiero trabajar solo para clavecín, quiero que sea tocada por intérpretes y quiero seguir explorando con el timbre de este instrumento. Y mi última etapa de la investigación sería trabajar con sonidos sintéticos diseñados por mí, ese sería un último paso que alcanzo a ver en estas metodologías y este sistema que estoy empleando.

Para que la música sea posible se necesitan tres elementos, un laudero, un compositor y un intérprete y no es posible hacer música sin alguno de los tres. Si no te hubiera conocido, quizá hubiera optado por otras cosas, a mí lo que me deja una esperanza es que mi música se conozca y se toque en el clavecín.

Francisco Javier García Ledesma (Cuerámaro, Guanajuato, 1966)

El Doctor Ledesma obtuvo la licenciatura en composición en el Conservatorio Nacional de Música de la Ciudad de México, titulado de la Maestría en Ciencias de la Educación y en el 2018 el Doctorado en la Universidad Autónoma de Madrid, España, en el ámbito de Estudios Artísticos, Literarios y de la Cultura con calificación sobresaliente *Cum Laude*.

Trayectoria Artística

Su principal actividad es la creativa, como compositor, la cual está vinculada a la docencia, además de la actividad de investigación como profesor de tiempo completo e investigador y coordinador del área de composición del Departamento de Música de la Universidad de Guanajuato.

1.- Dr. Ledesma, ¿En qué momento de su carrera decidió escribir para clavecín?

En el 2012 el guitarrista Vladimir Ibarra se acercó a mí, comentando que estaba tocando en dueto con una clavecinista (Josefina Hernández) y me preguntó si yo tenía algo para clavecín y guitarra. Quiero acotar que esta obra no fue escrita originalmente para clavecín y guitarra. Yo tenía una idea de escribir para clavecín desde que en España, cuando yo estudiaba el doctorado, analizamos el *Concierto para Clavecín y Cinco instrumentos* de Manuel de Falla y algo que me llamó mucho la atención, fue que un instrumento antiguo era insertado dentro de un lenguaje contemporáneo.

2.- Me podría comentar, ¿cuáles fueron los retos a los que se enfrentó cuando estaba en el proceso de composición de su obra?

El primer reto fue adaptar las tres guitarras a la dotación de guitarra y clavecín, sí me costó trabajo porque, en primer lugar, la guitarra es transpositora y había que ajustar esas alturas al clavecín. El otro reto es el manejo de las dinámicas, porque la responsabilidad de ello se traslada principalmente a la guitarra, claro que teniendo a Vladimir como guitarrista, eso queda resuelto automáticamente debido

a su gran calidad interpretativa. Me parece que ambos hacen una gran mancuerna.

3.- Muchas gracias Doctor. Me gustaría saber ¿qué elementos sonoros decidió explorar en este ensamble?

Sobre todo las resonancias, toda esa atmósfera que se va desprendiendo del clavecín, se prestaba muy bien con el proyecto multidisciplinario, esta manera de evocar sonoramente los paisajes de Marte.

4.-¿Hubo alguna influencia de los intérpretes en el proceso de su obra?

Así es, creo que Vladimir llegó en el momento justo, cuando yo desde tiempo atrás estaba interesado en el clavecín.

5.- Doctor, ¿es importante para usted el modelo del clavecín que se utiliza para su obra?

Claro que sí, aquí en la UG tenemos dos tipos de clavecines, el clavecín del maestro Gijs de Graaf sobre un modelo histórico no funcionaba bien, sin embargo creo que en el Newpert funcionó muy bien la pieza.

6.-Ya para concluir esta entrevista Doctor, ¿estaría interesado en seguir escribiendo para clavecín?

Pero claro que sí, es un gran instrumento con posibilidades enormes y que para la música contemporánea abre un abanico de posibilidades. Tengo anotada una obra pendiente que voy a escribir para tí (Josefina Hernández) por cierto.

Jimena Palma de Gyvés (Ciudad de México, 1993)

Agradezco la entrevista que me brinda la compositora Jimena Palma, alumna de la Licenciatura en Composición de la Facultad de Música de la Universidad Nacional Autónoma de México bajo la cátedra del Dr. Francisco Cortés Álvarez.

1.- Jimena ¿En qué momento de tu carrera decidiste escribir para clavecín?

La verdad es que es difícil pensar escribir para clavecín de la nada, porque para empezar, en la Facultad de Música nosotros los instrumentistas o compositores no tenemos la posibilidad de tener un acercamiento a este instrumento, debido a que son instrumentos muy delicados y necesitan un cuidado especial. También al componer una pieza de clavecín puede ser muy difícil que sea interpretada por un clavecinista, afortunadamente te conozco (Josefina Hernández) y el hecho que te intereses en la música contemporánea y en el repertorio nuevo fue una gran motivación para componer esta obra para clavecín.

2.-Entonces dentro de tus influencias extramusicales que te acercaron al instrumento ¿podríamos hablar del intérprete como detonante de repertorio?

Sí claro, además del hecho evidente que casi no hay música mexicana para clavecín y para este ensamble de voz y clavecín dentro del ámbito contemporáneo existen pocas obras.

3.- Hablando de las canciones, el texto que está en zapoteco, ¿tú lo escribiste también?

Sí, el texto yo lo hice en español y de ahí pedí a un amigo de la familia, que se llama Ezequiel Nushpia que hiciera la traducción al zapoteco. Mi familia es de Juchitán de Zaragoza Oaxaca donde se habla una variante del zapoteco. Preferí escribir los textos, porque de esa manera no hay problemas de derechos de autor y además porque es más interesante hacer este tipo de textos con propias palabras.

4.- ¿Cuando escuchaste por primera vez tus textos en otro idioma, ¿fue lo que esperabas? Sonoramente ¿qué impresión te dio?

El traductor las grabó y así las escuché por primera vez. Hay palabras que a mí todavía me costaba pronunciar y al escucharlas ya podía oír el texto con la pronunciación correcta. En cuanto a la rítmica sí fue complicado, porque hay palabras que son mucho más largas en zapoteco que en español, y de repente tenía que hacer que eso encajara en la música. Lo más complicado para mí fue trabajar en la cuestión vocal.

5.- También tengo entendido que son las primeras canciones en idioma zapoteco que hay dentro del ámbito académico.

Así es, hay mucha música popular en zapoteco, pero dentro del ámbito académico sí son las primeras canciones en zapoteco y además con clavecín.

6.- ¿Cómo salvaste este reto de conjuntar elementos tan opuestos?

La verdad el proyecto empezó por la beca que otorga la escuela donde los beneficiarios del programa son cantantes, pianistas y compositores. Las dos primeras canciones se presentaron con piano porque no tuvimos un clavecín para la presentación.

7.- ¿Entonces hay una primera versión para voz y piano?

En realidad siempre se pensaron para voz y clavecín, más bien por cuestiones de logística y que no tuvimos acceso a un clavecín, se tocaron en piano.

8.-¿Qué elementos del clavecín fueron novedosos o complicados en el proceso de tu obra?

Hay rasgos musicales que pueden llevarse a cabo sin problema en el piano pero para el clave no funcionan muy bien, aún así creo que no fueron cuestiones insalvables y se pudieron solucionar.

En este aspecto me ayudó muchísimo haber podido escuchar y tocar un clavecín y lo que tú como intérprete me compartiste en esa sesión de exploración del clave, no sólo en cuanto al mecanismo, sino también en una forma de escritura que fuera más idiomática para este instrumento, Fue un reto pero no fue tan complicado porque tuve mucha ayuda de parte del intérprete.

9.- Podríamos decir que en tu opinión, ¿El poco repertorio mexicano que existe para este instrumento se debe en alguna medida a la poca accesibilidad que existe para que los compositores conozcan un clavecín?

Yo creo que sí, porque a menos que te acerques a un clavecinista, es muy difícil que sepas los detalles de cómo se toca un clavecín y sus posibilidades. Creo que sí debe existir una mayor cooperación entre intérpretes y compositores en ese sentido y también resulta innegable el hecho de que hay muy pocos clavecinistas interesados en la música contemporánea porque la mayoría de ellos se dedican más a la música antigua. Yo no he conocido otro clavecinista que se interese en la música de compositores contemporáneos y que además anime a los compositores a que escriban para este instrumento. Entonces si juntas la falta de interés de los clavecinistas con la falta de conocimiento del compositor el resultado es el poco repertorio que hay para este instrumento y el lugar que tiene hasta ahora.

10.- La última pregunta y no por eso la menos importante, ¿estarías dispuesta a seguir componiendo para clavecín?

El resultado sonoro me gustó mucho, el compromiso de los intérpretes fueron determinantes también y con todo gusto seguiré componiendo para clave.

Conclusiones

Mi acercamiento a la música para clavecín de los siglos XX y XXI se origina en el contexto de una búsqueda de repertorio que fuera poco conocido para el público en general y que resultara de alguna manera innovador. En ese entonces mis intereses no iban más allá de la música del periodo barroco, pero en cuanto comenzaron a surgir varios nombres tan relevantes como György Ligeti, Luciano Berio, Iannis Xenakis dentro de los compositores que habían escrito para clavecín, consideré que esas obras debían ser escuchadas por el público ya que algunas de ellas, no han sido estrenadas en México. La incógnita de saber el porqué no habían sido interpretadas, me llevó a investigar un poco más acerca de su contexto histórico y estilístico.

En cuanto a la música para clavecín de los siglos XX y XXI de compositores mexicanos, fue una grata sorpresa descubrir un amplio listado de obras que superó mis primeras expectativas. Fue cuando surgió el deseo de interpretar y también, de alguna manera, ampliar dicho repertorio y sobre todo ponerlo en contacto con el público. Seguí así los pasos de dos clavecinistas muy importantes en México, la maestra Lidia Guerberof y la maestra Águeda González, quienes han interpretado música ya escrita para el clavecín, pero además han comisionado obra a compositores mexicanos contemporáneos, generando así más repertorio para el instrumento.

En este camino, uno de los grandes obstáculos a los que me enfrenté en mi búsqueda del repertorio de música mexicana para clavecín, fue la escasa información en libros impresos, revistas especializadas, archivos y grabaciones

existentes, además del hecho que la mayoría de las obras no han sido editadas, por lo cual fue absolutamente indispensable, en la medida de lo posible, acudir directamente a los compositores.

Esta situación, que en un principio fue una desventaja, se convirtió en una oportunidad para conocer más música mexicana para clavecín y a compositores interesados en este instrumento. Las charlas tan reveladoras, el contacto directo con los compositores que revelaban detalles de las piezas y que generosamente me confiaron su obra y me animaron a continuar con mi proyecto, han sido una de las experiencias más invaluable en mi carrera como intérprete.

Compositores mexicanos como Marcela Rodríguez, Lucía Álvarez, Mario Stern, Georgina Derbez, amablemente me compartieron su valioso tiempo y me explicaron el proceso creativo de sus obras y detalles interpretativos que enriquecieron mi acercamiento y forma de abordar este repertorio.

En este camino me encontré con diversos estilos, personalidades y técnicas compositivas. Distintas formas de acercamiento al instrumento, algunas desde una perspectiva antigua y otras muy vanguardistas, pero cada una de ellas con un sello distintivo de su autor, que encontró en el clavecín un medio de expresión.

Este trabajo muestra el papel del intérprete como participante activo en el proceso creativo, algunas veces desde los inicios de la obra y otras cuando la labor del compositor fue concluida y comenzaba la labor del intérprete al descifrar no sólo la escritura musical, sino también lo que el autor quiso comunicar a través de las posibilidades sonoras del clavecín, solo o en conjunto con otros instrumentos. Al ser parte del proceso creativo de una obra, se logra un flujo de

ideas que culmina en un mejor entendimiento y uso de los recursos instrumentales, interpretativos y compositivos.

Como trabajo en conjunto y desde una perspectiva de intérprete, creo que es importante desde un principio, en la medida de lo posible, mostrar los aspectos técnicos del instrumento a los compositores, porque muy pocas veces tienen la oportunidad de conocer a fondo sus características y posibilidades, esto evita que haya expectativas erróneas del instrumento por parte del compositor.

Mi propuesta es que, tanto compositores como clavecinistas, tuvieran la oportunidad de tomar algún seminario o taller donde se expusieran aspectos tanto históricos como musicales del repertorio para clavecín de los siglos XX y XXI, así como una aproximación de los intérpretes a las obras de esta época y donde también los compositores pudieran expresar dudas acerca del instrumento y su repertorio. De esta forma tendrían una mejor perspectiva, tanto compositores como intérpretes y esto generaría un mayor aprovechamiento de los recursos del clavecín y un mejor entendimiento del repertorio.

El lugar del clavecín en el repertorio contemporáneo ha sido en gran medida un resultado en conjunto de creadores e intérpretes. Con todos estos elementos instrumentales y todos estos procesos creativos entre ambos, se refuerza la vigencia del clavecín en el siglo XXI.

Como reflexión final quiero agradecer a todos los compositores que me han tomado en cuenta en sus procesos creativos y a quienes amablemente me han dedicado obra; muchas gracias por hacer que el clavecín siga hablando, por todo el interés que mostraron desde un principio en el instrumento y sus recursos

expresivos, por tomar en cuenta mis sugerencias como intérprete y por haber confiado en mí para interpretar y difundir su obra.

Al Dr. Francisco Javier García Ledesma, Dr. Francisco Cortés Álvarez, Dr. Sergio Aguilar Aguirre, Dr. Roberto Morales Manzanares, a Emil Rzajev Lomelí, Jimena Palma de Gyvés, Jean Angelus Pichardo, Galo Ortiz, Carlos Irigoyen; que tan amablemente me han dedicado obra y me han considerado para interpretar sus piezas musicales, infinitas gracias.

A la Dra. Eunice Padilla mi admiración, respeto y profundo agradecimiento por este acompañamiento desde mis inicios en el bajo continuo, hasta encontrar este camino de la música contemporánea para clavecín.

Bibliografía

ADORNO, Theodor, *Filosofía de la Nueva Música*. Traducción de Alfredo Brotons Muñoz. Madrid, Akal, 2006.

BACH, Bach, Carl Philipp, *Essay on the True Art of Playing Keyboard Instruments*. Translated and edited by William J. Mitchell. New York, W.W. Norton & Company, Inc., 1949.

BARRÓN CORVERA, Jorge, *Escritos en torno a la música mexicana*, México, Universidad Autónoma de Zacatecas / Miguel Ángel Porrua librero-editor, 2014.

BENÍTEZ DÁVILA, Mónica Francisca, coord. *Comunidades y contextos en las teorías y prácticas artísticas contemporáneas*, México, Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Lerma / Juan Pablos Editor, 2015.

CARREDANO, Consuelo, *Ediciones Mexicanas de Música. Historia y Catálogo*, México, Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical Carlos Chávez, 1994.

_____. *Joaquín Gutiérrez Heras: La poética de la libertad*, México, Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical Carlos Chávez, 2000.

DE MIGUEL, Katia, "Bachtrack top ten: harpsichord", en *Bachtrack*. 27 de febrero de 2020.

<https://bachtrack.com/playlist-keyboard-month-harpsichord-works-february-2020> Consultado el 15 de febrero 2020

DÍAZ CERVANTES, Emilio *et al.*, *Ponce, genio de México. Vida y época (1882-1948)*. 2 vols, México, Instituto de Cultura del Estado de Durango, 2013.

DIBELIUS, Ulrich, *La música contemporánea a partir de 1945*. Traducción Isabel García Adánez. Madrid, Akal, 2004.

DOLMETSCH, Arnold, *The Interpretation of the Music of the 17th and 18th Centuries*, London, Novello and Co., 1915.

FERNÁNDEZ-CID, Antonio, *La Música Española en el Siglo XX*, Madrid, Publicaciones de la Fundación Juan March, 1973.

GARCÍA, Elvira, "Cinco compositoras mexicanas" en *Pauta: cuadernos de Teoría y Crítica Musical*, no. 62 (abril-junio 1997) pp. 57-78.

GARCÍA BONILLA, Roberto, *Visiones sonoras*, México, siglo xxi editores/ Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2001.

GOLDÁRAZ GAÍNZA, J. Javier, *Afinación y temperamentos históricos*. Madrid, Alianza Editorial, 1992.

Heterofonía: Revista de investigación musical, no. 118-119, enero-diciembre 1998. Dedicado a: Manuel M. Ponce, a 50 años de su muerte.

ISPHORDING, Goska. "The modern harpsichord and its potencial" en *Bachtrack*. 13 de febrero de 2020

<https://bachtrack.com/guest-articlecontemporary-harpsichord-goska-isphording-february-2020>. Consultado el 15 de febrero 2020

LANDOWSKA, Wanda, *Renaissance du Clavecin au XXe siècle*, París, La Bibliothèque des introuvables, 2005.

LAWSON, Colin y Robin Stowell, *La interpretación histórica de la música*. Traducción de Luis Gago. Madrid, Alianza Editorial, 2005.

LESTER, Joel, *Enfoques analíticos de la música del siglo XX*. Traducción de Alfredo Brotons Muñoz y Antonio Gómez Schneekloth. Madrid, Akal, 2005.

LÓPEZ MORENO, Roberto, *Crónica de la Música de México*, Buenos Aires, Grupo Editorial Lumen, 2001.

MALMSTRÖM, Dan, *Introducción a la Música Mexicana del Siglo XX*, México, Fondo de Cultura Económica, 1977. (Breviarios)

MARCO, Tomás, *Pensamiento musical y siglo XX*, Madrid, Fundación Autor, 2002.

MIRANDA, Ricardo y Aurelio Tello, (coords.), *La música en los siglos XIX y XX*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2013 [Colección El patrimonio histórico y cultural de México(1810-2010)] t. IV

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

MÜENCH, Gerhart. "Música y Pintura" en *Pauta: cuadernos de Teoría y Crítica Musical*, no. 43 (julio-septiembre 1992) pp. 31-34.

RINK, John (edit.), *La interpretación musical*. Traducción de Bárbara Zitman. Madrid, Alianza Editorial, 2006.

SALVETTI, Guido, *Historia de la Música. El Siglo XX*. 12 vols., Sociedad Italiana de Musicología, México, Turner, 1999.

SARAVIA, Marina, "De claves y mujeres" en *GénEros*, Asociación Colimense de Universitarias, Universidad de Colima, Centro Universitario de Estudios de Género, Año 4, no. 11, febrero de 1997.

SCHOTT, Howard, *Playing the Harpsichord*, New York, Dover, 2002.

_____. "Wanda Landowska: A centenary appraisal" en *Early Music*, Volume 7, Issue 4, October 1979, pp. 467-472.

SOLER, Josep, "Viejas formas en un nuevo lenguaje" en *Pauta: cuadernos de Teoría y Crítica Musical*, no. 63 (julio-septiembre 1997) pp. 23-35.

SOTO MILLÁN, Eduardo (comp.), *Diccionario de Compositores Mexicanos de Música de Concierto*, 2 vols, México D.F., Sociedad de Autores y Compositores de Música / Fondo de Cultura Económica, 1996.

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.

ZANKEL LINDORFF, Joyce, *Contemporary harpsichord music: Issues for composers and performer*. Tesis doctoral, Nueva York, Julliard School, 1982.

Discografía

GONZÁLEZ, Águeda, *XX-XXI: Música mexicana para clavecín*. Quindecim recordings / Fondo Nacional para la Cultura y las Artes, 2006. CD

GUERBEROF HAHN, Lidia, *Clavecín contemporáneo mexicano* Fondo Nacional para la Cultura y las Artes, 1996. CD

LÓPEZ RAMOS, Manuel, *Testimonio de un guitarrista*, vol .1, Luzam 2004. CD

LÓPEZ, Sayil y Álvaro Olín, *Tañer Pulsando: Música original para guitarra y clavecín*. Tempus / Fondo Nacional para la Cultura y las Artes, 2016. CD