

**El Clarinete en la Música de Cámara Contemporánea a Través de Repertorio de  
Compositoras Latinoamericanas**

**Angie Daniela Rincón Padilla**

**Trabajo de Grado Para Optar el Título de Licenciada en Música**

**Directora:**

**Tracy Russel**

**Doctora en Oboe**

**Universidad Industrial de Santander**

**Facultad de Ciencias Humanas**

**Programa de Licenciatura en Música**

**Bucaramanga**

**2018**

**DEDICATORIA**

A todas las mujeres y hombres dedicados al arte.

A las compositoras de esta investigación que con tanta música llenan el universo.

A don Felipe por ser ejemplo de un hombre trabajador, respetuoso, prudente y de muy buen humor.

A mi familia por lo cultivado.

A mi profesor Gustavo Adolfo Mantilla por su pasión hacia el clarinete y ser el mejor profesor siempre.

Al amor que no puede faltar.

A Dios por permanecer y ser fuerza.

## **AGRADECIMIENTOS**

A mis amigas por ser mis ángeles terrenales, tan incondicionales y brillantes.

A las compositoras por su interés, por su entereza y su sabiduría.

A mis maestras (os) durante mi carrera dentro y fuera del aula de clase por tanta paciencia, apoyo y enseñanza.

A mi familia.

Reconocimiento especial a: Dora Estella Nieto y Javier Rodríguez  
funcionarios de la Biblioteca Nacional de Colombia en Bogotá.

A la vida que me bendice de gran manera.

**Tabla de contenido**

Introducción.....	11
1. Planteamiento problema.....	12
1.1 Antecedente del problema.....	13
1.2 Problema de investigación.....	14
1.3 Supuesto de investigación.....	15
1.4 Justificación de la investigación.....	16
1.5 Limitaciones y delimitaciones.....	17
2. Objetivos.....	18
2.1 Objetivo general.....	18
2.2 Objetivos específicos.....	18
3. Marco teórico.....	19
3.1 La música de cámara.....	19
3.2 Un mundo contemporáneo concebido por compositoras latinoamericanas.....	22
3.3 Mujer en la música.....	27
3.4 El clarinete y la mujer.....	28
4. Metodología.....	29
4.1 Método de investigación.....	29

4.2 Población.....	30
4.3 Primera fase: planificación y recopilación de información.....	30
4.4 Segunda fase: selección y ejecución de información recolectada.....	31
4.5 Tercera fase: realización del documento final, montaje y sustentación.....	32
5. Resultados.....	32
5.1 Análisis de la obra de las compositoras.....	40
6. Conclusiones.....	43
Referencias Bibliográficas.....	45
Apéndices.....	47

**Lista de apéndices**

Apéndice A. Biografía de la compositora Diana Arismendi- Venezuela.....	47
Apéndice B. Biografía de la compositora Clara Petrozzi- Perú.....	48
Apéndice C. Biografía de la compositora Gabriela Ortiz- México.....	50
Apéndice D. Biografía de la compositora Jacqueline Nova- Colombia.....	51
Apéndice E. Consentimiento informado para las entrevistas.....	56
Apéndice F. Transcripción entrevista compositora de Venezuela.....	58
Apéndice G. Transcripción entrevista compositora de Perú.....	63
Apéndice H. Transcripción entrevista compositora de México.....	65
Apéndice I. Transcripción entrevista compositora de Colombia.....	67
Apéndice J. Partitura “Dos espacios” de Diana Arismendi.....	70
Apéndice K. Partitura “Dúo” de Clara Petrozzi.....	77
Apéndice L. Partitura “Divertimento” de Gabriela Ortiz.....	81
Apéndice M. Partitura “Preludio cromático” de Jacqueline Nova.....	88
Apéndice N. Partitura “Preludio Cromático” de Jacqueline Nova, adaptada a: Oboe, Clarinete Bb y Clarinete bajo. Instrumentación disponible en la escuela de Artes Música.....	92

## RESUMEN

**TÍTULO:** EL CLARINETE EN LA MÚSICA CÁMARA CONTEMPORÁNEA A TRAVÉS DE REPERTORIO DE COMpositoras LATINOAMERICANAS\*

**AUTORA:** ANGIE DANIELA RINCÓN PADILLA\*\*

**PALABRAS CLAVE:** MUJER, COMpositora, MÚSICA CONTEMPORÁNEA, CLARINETE, LATINOAMERICA, HISTORIA, MÚSICA DE CÁMARA.

### DESCRIPCIÓN:

El presente trabajo de investigación expone vida y obra de cuatro compositoras seleccionadas de México, Venezuela, Colombia y Perú, conociendo su desarrollo artístico en el contexto sociopolítico y la función de su música para la sociedad actual, a través de entrevistas mediante el modelo psicológico AFI (análisis fenomenológico interpretativo) que estudia al individuo de acuerdo con sus experiencias personales vividas, en este caso las compositoras. Además, mediante un recital se conocerán sus ideas sobre la utilidad técnica del clarinete en el formato de música de cámara contemporánea.

En las entrevistas semiestructuradas que, inician con tres interrogantes, se abordan temas como: desde el punto de vista del género, el desarrollo de la mujer compositora en Latinoamérica, la razón de la participación del clarinete en su música y la función de su música a nivel sociopolítico; coincidiendo la mayoría en sentir el mismo trato en comparación con hombres y que no deja de ser un trabajo difícil para todos. Asimismo, la razón de elegir el clarinete, a parte de su popularidad cultural, se debe a su magnífica riqueza sonora que lo hace un instrumento agradecido para el compositor. Finalmente, es indispensable que toda labor artística esté en conversación con el mundo que lo rodea, así se hace necesaria la manifestación, por tal motivo el arte y la investigación es una buena herramienta para construir país y sociedad.

Por otro lado, la metodología fue de un enfoque cualitativo mediante al modelo psicológico AFI utilizado para la recolección de datos, entrevistas, adquisición de partituras y análisis de resultados; permitiendo concluir que hoy día el apoyo y conocimiento de música escrita por mujeres tiene un mayor interés por ser buscado e interpretado, que aún falta mucha música por conocer, tan valiosa para el desarrollo artístico como para el humano de todo individuo que converse con el arte.

---

\* Trabajo de Grado

\*\* Facultad Ciencias Humanas. Escuela de Artes Música. Directora: Tracy Russell, Doctora en Oboe.

**ABSTRACT**

**TITLE:** THE CLARINET IN CONTEMPORARY CHAMBER MUSIC THROUGH A  
REPERTOIRE OF LATIN AMERICAN WOMEN COMPOSERS\*

**AUTHOR:** ANGIE DANIELA RINCÓN PADILLA\*\*

**KEYWORDS:** WOMAN, COMPOSER, CONTEMPORARY MUSIC, CLARINET, LATIN  
AMERICAN, HISTORY, CHAMBER MUSIC.

**DESCRIPTION:**

This thesis is a qualitative study centered on investigating the works of four women composers from Mexico, Venezuela, Colombia and Peru. It focuses on their artistic development in its socio-political context and the function of their music in today's society. Information was obtained through a series of interviews using the psychological method Interpretative Phenomenological Analysis (IPA) that gathers information from individuals according to their personal experiences. Additionally, works by the composers will be performed in a recital.

The semistructured interviews began with three questions and themes covered include: the development of women composers in Latin America taking into account a gender point of view; reasons for including the clarinet in their compositions and the function of their music on a socio-political level. The majority of composers coincided in feeling that they were treated similarly to male composers, that composition is a difficult field for anyone; the choice of the clarinet apart from its cultural popularity is its magnificent rich sound, which makes it an agreeable instrument for the composer. Finally, it is essential that all artistic work take place in conversation with the world that surrounds it, in which it is necessary to manifest, for this reason art and research can be useful tools in constructing a country and society.

The methodology was a qualitative approach using the psychological model AFI for data collection, interviews, score acquisition and analysis of the results; leading to the conclusion that today the support for and knowledge of music written by women is increasingly sought out and interpreted, that there are many works written by women that have yet to be performed and recognized and that definitely, these works are important additions to artistic development in Latin America and the world.

---

\* Trabajo de Grado

\*\* Facultad Ciencias Humanas. Escuela de Artes Música. Directora: Tracy Russell, Doctora en Oboe.

## **Introducción**

Este trabajo de grado inicia abordando un breve recorrido histórico de la música de cámara y de ahí la participación de la mujer, desde ser instrumentista, compositora y/o musa; trasladando este panorama de la mujer en la música al territorio latinoamericano actual mediante la selección de cuatro compositoras de: Colombia, Perú, Venezuela y México. De cada compositora se conocerá su estilo musical mediante un recital de sus obras y una entrevista que expone su opinión sobre el clarinete y la razón de su elección como instrumento solista en sus composiciones, teniendo en cuenta la popularidad de dicho instrumento en Colombia. Se dará a conocer del rol de su música en el escenario sociopolítico, sobre su experiencia y desarrollo artístico en el ámbito laboral desde su condición como mujer; toda la información recogida de estos ítems puntuales se llevará a cabo mediante una entrevista semiestructura basada en el modelo psicológico AFI (Análisis Fenomenológico Interpretativo) que analiza los puntos de convergencia entre las respuestas dadas por las compositoras para así determinar un resultado en común.

Por otro lado, este proyecto de grado expone al clarinete en diversos formatos de cámara del que varía su instrumentación, tales como: solista, dúo (clarinete y piano), trío (clarinete, oboe y fagot) y cuarteto de clarinetes (clarinete: piccolo, dos soprano y uno bajo), de esta forma, la finalidad del concierto es mostrar las distintas extensiones técnicas de cada obra de acuerdo a las indicaciones de su compositora, también la de proponer este repertorio en el pensum de materias y en la biblioteca de la Escuela de Artes Música, específicamente para la Licenciatura en Música de la Universidad Industrial de Santander, Bucaramanga; de igual modo, motivar la inclusión y participación de la indagación e interpretación del variado material compositivo de mujeres compositoras alrededor del mundo y de nuestra región.

## 1. Planteamiento del problema

En este momento de la historia el rol de la mujer y, específicamente su desempeño artístico, es libre, además, se da sin distinción alguna en comparación con el hombre, salvo que en Colombia la situación es muy variada, es decir, sigue siendo un espacio en el que solamente una minoría ha logrado posicionarse desde diversos campos de acción del oficio, tales como: la docencia, la composición, la investigación, la directriz de orquestas – bandas, coros y como instrumentistas; aun así se siguen hallando vacíos en relación al porcentaje de mujeres con el de hombres, quienes logran la obtención de estas plazas laborales en la música. Para ilustrar, actualmente en Latinoamérica, la composición y la mujer cuentan con escenarios reconocidos dentro y fuera de la academia, trasladando este avance a la Escuela de Artes y Música, de la Universidad Industrial de Santander, no posee lo mínimo para constituirse como un espacio apto para dar a conocer el trabajo musical de las compositoras.

Igualmente, en el proceso de este proyecto de investigación, se busca exponer su desarrollo artístico por medio del formato de una entrevista y un recital para conocer la sonoridad característica de la llamada música contemporánea y la versatilidad del clarinete en diversos formatos, con el fin de dejar las obras de esta investigación como sugerencia para profesores y estudiantes de la Escuela de Artes y Música, de la UIS (Universidad Industrial de Santander); De igual forma, crear un foco de estudio en el oficio compositivo de la mujer tanto de Latinoamérica como de Bucaramanga y así promover apoyo a compositoras que, por iniciativa propia o presión social, se han mantenido silenciadas sus obras y aún no han sido conocidas por el público.

### **1.1 Antecedentes del problema**

A lo largo de la historia, la participación de la mujer en la música no ha sido factible, lo que refuerza el motivo de esta investigación, como el hecho que sea difícil y casi una travesía lograr la inclusión del material compositivo por mujeres. Cabe destacar, la importancia de contar con este conocimiento en la formación académica y sociopolítica del individuo artístico.

Por consiguiente, existen documentos que referencian nombres de mujeres que, a lo largo de la historia, gestionaron la difusión de su música, así como la dificultad de desempeñarse en distintos cargos, particularmente en *Mujeres en la música en Colombia el género en los géneros* (Triana, Quintana y otras, 2012), un libro que aborda testimonios de mujeres dedicadas a la música, también reflexiones sobre distintos aspectos culturales que influyen en el desenvolvimiento artístico de la mujer en Colombia y los prototipos socialmente aceptados para llevar a cabo cargos laborales. Otro libro con una base de datos amplia, es *La mujer en dos mil años de historia en la música* (Alarcón, 2000), este libro recopila la información de la mujer desde su posición de musa hasta el momento de ejercer el arte fortuitamente; paralelamente, en la Biblioteca, de la Universidad Industrial de Santander, reposa el proyecto de grado “Monografía de compositoras latinoamericanas de música erudita del siglo XX, sus enfoques técnicos y estéticos” (Celis, 2003) esta es una recopilación de la vida y obra de mujeres compositoras colombianas y de Latinoamérica, en su introducción la autora, Jacqueline Celis, reflexiona desde su rol como estudiante en relación con no haber recibido material de mujeres compositoras en ninguna materia de la carrera, despertando su curiosidad por indagar al respecto, no obstante, todo esto hace 15 años y hoy por hoy la situación sigue vigente. Cabe mencionar que el Conservatorio de Música y Danza, Trinity Laban, en Londres lanza en marzo del presente año “Venus Blazing” un proyecto

de trabajo mancomunado entre docentes y estudiantes en el que recopilamos composiciones de mujeres de distinto formato y género musical, para ser interpretado por estudiantes de nivel avanzado en una temporada de conciertos durante el año curso. Se trata de música de mujeres compositoras ya fallecidas y de estudiantes pertenecientes al campus académico “hay tanto por oír: música para todos los instrumentos y voces, música en todos los géneros imaginables, música para reír y bailar, música para hacernos pensar y hacernos sentir. Es hora de que escuchemos algunas voces diferentes” (Conservatorio de música y danza Trinity Laban, 2018).

Se hace evidente que la música por mujeres está siendo aclamada y es necesario conocer su modo de concebir la composición. De hecho, en el contexto sociopolítico se ha albergado el desarrollo en el hogar, la sociedad y, especialmente, las artes de la mujer; sin embargo, aún es poca la música oficialmente publicada, grabada y enseñada. Por otro lado, es alentador que actualmente la sociedad se una con el ánimo de gestionar, revivir e interpretar música de mujeres compositoras de todo el mundo.

### **1.2 Problema de Investigación**

Se evidencia en el proceso de formación musical un vacío de conocimiento y adquisición de material compositivo de autoría femenina, siendo de vital importancia en la formación del individuo y del artista. De esta manera, la práctica instrumental de música de cámara contemporánea se concibe intermitente, es decir, algunos de los profesores, invitan a su práctica, de la misma forma, no todos los estudiantes llegan a conocer y menos a entender la música del siglo XX. En consecuencia, este trabajo de grado pretende sugerir las obras de algunas

compositoras latinoamericanas conocidas internacionalmente, así como su repertorio, que se caracteriza por un sonido e interpretación que somete al músico a una exploración consigo mismo, con su entorno y con el clarinete.

De cada una de las compositoras seleccionadas se conocerán sus reflexiones sobre su desenvolvimiento como mujer en la música, con base en las experiencias personales; mediante unas entrevistas semiestructuradas a través del modelo psicológico: Análisis Fenomenológico Interpretativo. Como medio para analizar la información proporcionada por cada compositora alusiva a su reflexión de posicionarse como compositora en la industria, la importancia del clarinete en la obra seleccionada y el significado o aporte de su música en el ámbito socio político.

### **1.3 Supuesto de investigación**

A partir de los anteriores objetivos el supuesto de investigación es el siguiente: reconocimiento del material musical de mujeres compositoras de Latinoamérica que actualmente aún no está exigido oficialmente en diversos centros de formación artística, ignorando la importancia en la formación de individuos y artistas, así como el conocimiento de estas obras y específicamente composiciones de música de cámara del siglo XX con el clarinete como protagonista.

En esta investigación cualitativa, el tratamiento de los datos se llevó a cabo mediante el modelo psicológico nombrado anteriormente, el análisis de la información suministrada por cada compositora y la obtención de resultados, básicamente saber en qué concuerdan las respuestas de

las compositoras, gracias a las mismas preguntas que se les hicieron en las entrevistas. Esto para enriquecer la educación musical y potencializar el rol de la mujer en la música y arte en general.

#### **1.4 Justificación de la investigación**

La importancia de esta investigación radica en la poca práctica de la música de compositoras latinoamericanas y de ahí se desprende no solo este documento escrito, sino el repertorio (partituras) para cuatro formatos diferentes de música de cámara contemporánea con el clarinete como protagonista, tales como: “Divertimento para clarinete solo”, de la compositora Gabriela Ortiz, de México, “Dúo para clarinete y piano”, de la compositora Clara Petrozzi, de Perú, “Preludio cromático trío para clarinete, fagot y oboe”, de la compositora Jacqueline Nova, de Colombia y “Dos espacios para cuarteto de clarinetes (piccolo, dos sopranos y clarinete bajo)”, de la compositora Diana Arismendi, de Venezuela.

Con este trabajo se busca afirmar la importancia de la música de cámara en el proceso de formación de la persona en música y la significancia de conocer el lenguaje musical desde la visión de la mujer compositora, así que, aparte de exponer la vida y obra de cada compositora, se anexa al documento la entrevista y su análisis, de esta manera conocer a modo íntimo la reflexión de cada una de ellas sobre ¿cómo es ser mujer en la música de Latinoamérica?, ¿cuál es el motivo de la elección e importancia del clarinete en sus obras? Y ¿qué responsabilidad tiene su música o que hacer artístico frente a las distintas situaciones sociopolíticas? Por tal motivo, este documento es pertinente para toda generación como incentivo para investigar y apoyar la música de cámara contemporánea de mujeres compositoras de Latinoamérica.

### **1.5 Limitaciones y delimitaciones**

Las limitaciones para llevar a cabo esta investigación son de carácter cultural, en un primer lugar, por los antecedentes en la misma área, sin embargo, desde un enfoque masculino, de allí surgió un extenso repertorio –sobre su material bibliográfico–, de fácil adquisición en la web y en las bibliotecas. De ahí surgió una pregunta detonante: ¿qué están haciendo las mujeres en la música? Y así se especificó la consulta, dando lugar a la aparición de uno o dos nombres de mujeres de Cuba, Costa Rica, Argentina y Uruguay. Por consiguiente, el aspecto cultural se hizo notar debido a que docentes de la carrera y estudiantes cuestionaron la necesidad de mostrar la música de mujeres, según algunos docentes “eso” (la investigación sobre la producción intelectual femenina) se interpreta como una forma de “llamar la atención” por parte de la mujer, dejando al hombre como antagonista. No obstante, lo anterior no corresponde a los objetivos ni a las intenciones de este trabajo de grado; en segunda instancia, la limitación cultural a causa de la falta de información –tanto en bibliotecas como en Internet–, esta es la evidencia más tangible preocupante.

En cuanto a las delimitaciones, se puede hablar del tiempo que se tardó en lograr acceder a cada una de las compositoras por factores como: la diferencia horaria, agendas laborales muy ocupadas, a pesar de la prontitud en responder los correos. Como caso curioso, dos compositoras cubanas con una hoja de vida ejemplar y con material para clarinete en música de cámara fue desalentador no lograr el mínimo contacto con ellas; también cabe recalcar que la mayoría de estas compositoras pertenecen a una era digital distinta y no es constante en ellas el uso de ciertos dispositivos electrónicos o redes sociales, en comparación a los jóvenes de hoy día, influyendo a gran escala en una investigación de este tipo que pretende recolectar datos de diversas culturas fuera de la ubicación geográfica del lugar de residencia, es decir, lejos de Colombia.

## **2. Objetivos**

### **2.1 Objetivo General**

Resaltar la obra de cuatro compositoras latinoamericanas del siglo XX por medio de entrevistas y un recital de sus obras para grupo de música de cámara.

### **2.2 Objetivos Específicos**

- Realizar entrevistas a cuatro compositoras a través del modelo psicológico AFI (Análisis Fenomenológico Interpretativo).
- Interpretar cuatro piezas, una por cada compositora, en distintos formatos de cámara de no más de cuatro integrantes.
- Destacar el papel del clarinete en la música de cámara contemporánea en distinto formato instrumental.

### 3. MARCO TEÓRICO

#### 3.1 La música de cámara

La música de cámara es un formato instrumental conformado por dos o más instrumentos de distinta o misma familia, como cuarteto de clarinetes, cuarteto de cuerdas, quinteto de maderas, etc. A continuación se planteará un breve recorrido de su procedencia y establecimiento dentro de los estándares de formación musical en la academia. En sus inicios, la música de cámara se dio como un servicio de entretenimiento remunerado en las reuniones de la alta sociedad, en estas se contrataba músicos para que amenizaran el momento y acompañaran musicalmente la velada.

Beltrando-Partier (1996) describe estas situaciones:

En las grandes mansiones la tarea de los músicos es fatigosa. Son múltiples las situaciones que requieren su presencia [...] todo ello por un salario escaso y una posición social poco envidiable. En las cortes reales gozan una situación más favorable. (p. 460)

La situación del compositor tiene las mismas dependencias, solamente que con más reconocimiento y consideración, por ende, al conocer el contexto y el público a quien se dirige, puede cumplir con los encargos. Estas tendencias musicales privadas y netamente burguesas se abren al público en general gracias a los conciertos donde cada asistente pagaba su entrada, esto dio una oportunidad tanto a los músicos de conocerse como a los compositores para exportar su música (Beltrando- Patier, 1996, p. 460).

Similarmente, el Barroco contribuyó a la popularización y fabricación de varios instrumentos; además, anticipó la evolución de varios de ellos, tales como: la flauta travesa y el *chalmereau* conocido actualmente como clarinete. Estas intervenciones con su diseño contribuyeron a conseguir una entonación más precisa, y posteriormente, a ampliar el número de tonalidades posibles, “los instrumentos de viento, cuya afinación era a menudo bastante aleatoria, experimentarán transformaciones profundas” (Beltrando-Patier, 1996, p. 473).

En los instrumentos se halla una variedad sonora debido a los distintos timbres, el registro y el poder de unirse melódicamente entre sí; desde un formato pequeño en el que la melodía y/o voz principal, hasta cada instrumento que participe en el formato; entonces se presenta en un orden jerarquizado, como las voces de un coro: soprano, contralto, tenor y bajo. Gracias a estos grupos de cámara fueron abriendo un portafolio de posibilidades entre los mismos instrumentos para crear “bandas” que reunían instrumentos de una misma familia (Beltrando-Partier, 1996):

El ejemplo más famoso es el de la Gran Banda de los veinticuatro violines parisiense, para luego adentrados en el siglo XVII la orquesta francesa se base en la conformación de quintetos de cuerdas a la que eventualmente le añade instrumentos de viento madera y más tarde, la participación de algunos de viento metal. (p. 475)

Es el Clasicismo la época de oro de la música de cámara, en especial se recuerda a Mozart con un extenso portafolio de composiciones para cuartetos, dúos (como sonatas) y tríos. Exponiendo el estilo característico de la época: elegante y de orden melódico muy estructurado,

una sonoridad que invita a ser contemplada y los más cercanos al entendimiento musical pueden vaticinar los puntos de auge de la pieza. De hecho Lawson (1996) dice:

Los primeros encuentros de Mozart con el clarinete fueron fugaces, tuvo su encuentro con el clarinete durante su visita a Londres en 1764 y el primer uso que le dio al instrumento en su propia música fue en el *Divertimento k113*, escrito en noviembre de 1771. (p.31)

Su maduración compositiva para el clarinete se dio con el transcurso del tiempo y la consolidó al conocer en Viena al clarinetista Anton Stadler, el afecto y trato cercano entre el instrumentista y el compositor fue detonante para el clarinete, porque de ello surgió mucha música, como “*El trío para clarinete K498* que fue escrito para la pianista Francesca Von Jacquin y debió ejecutarse en la casa de la familia, con la participación de Stadler y Mozart” (Lawson, 1996, p.41). Después de este encuentro musical, la motivación creadora de Mozart hacía con el clarinete no se detuvo. Por ejemplo, a Stadler dedicaría su concierto para clarinete “porque la obra fue escrita para un nuevo clarinete especialmente desarrollado para Stadler” (Lawson, 1996, p.14), generando un buen tiempo para el clarinete y su escuela venidera.

Es, de hecho, una fortuna para la posteridad que Mozart haya encontrado a un virtuoso como Stadler, que Viena estuviese al frente de la manufactura del clarinete y que el instrumento mismo se encontrase en un estado de desarrollo técnico. (p.13)

El clarinetista Stadler también componía y fue de los primeros que escribió repertorio, en específico para clarinete solo y ensambles de viento, tal y como lo registra la compilación realizada

por Albert Rice para *Clarinete solo, dúo, corno di bassetto y sexteto para instrumentos de viento* (Lawson, 1996, p.117). De hecho, en esta época:

La música desde entonces ligada a la vida cotidiana de un determinado instrumento modelo de sociedad, se desgaja de ella para convertirse en un placer ocasional materializado en el concierto. No podemos dejar de mirar con cierta nostalgia el período clásico, edad de oro de la música. (Beltrando- Partier, 1996, p.532)

Cabe mencionar que en el clasicismo gracias al descubrimiento y aporte de la imprenta, se garantizó la difusión de toda creación para ser hoy día replicada.

### **3.2 Un mundo contemporáneo concebido por compositoras latinoamericanas.**

Adentrados en el siglo XX, específicamente por la década de los sesenta, la música de los compositores de ese momento es abanderada como “Obra abierta” defendida por P. Boulez, Stockhausen, Berio o Pousseur y formulada por Umberto Eco como *Opera aperta* en 1962. “El principio en el que se basa la “Obra abierta” es obra en movimiento, que se desarrolla cada vez según posibilidades diferentes y exige la complicidad entre el compositor y el intérprete, así como la del público” (Beltrando-Patier, 1996, p.726). Los compositores e instrumentistas de esta época rompen esquemas sonoros establecidos por tradición ante el público.

Según Velia Nieto (2008) en su artículo “La forma abierta en la música del siglo XX” para el programa de Maestría y Doctorado en Música, Escuela Nacional, UNAM:

En este siglo se desarrollan dos tendencias principales respecto a la notación musical y al intérprete. Por una parte, el posicionamiento de los compositores que asumen la creación total de la obra y, así, anotan meticulosamente todos los símbolos correspondientes a la escritura musical; en este caso el compositor determina la obra y espera del intérprete la realización correcta de esta simbología, como sucede en la tradición. Por otra parte, la tendencia contraria, conforme a la cual el compositor no asume la totalidad de la creación musical y busca compartir esta experiencia con el intérprete o incluso con el espectador. En este caso el creador no persigue una notación precisa, sino una diferente que deje al intérprete la responsabilidad de una parte de la composición. Estamos ante el caso de una obra indeterminada. El compositor recupera así el interés por la espontaneidad de la improvisación. (p.192)

De esta manera se entiende el proceso creativo y de puesta en escena de la música contemporánea como un trabajo mancomunado entre instrumentista y compositor.

En este recorrido es bien conocida la producción musical de la compositora venezolana Diana Arismendi, en una de sus obras “Dos espacios” para cuarteto de clarinetes, menciona la siguiente acotación: “un espectáculo visual, musical y “espacial” de allí su nombre”. (Arismendi, 2003), indicando a los músicos al inicio de la obra ubicarse en puntos diferentes del auditorio, según ella, el concierto no se debe concebir jerárquicamente, siendo el escenario un muro entre los intérpretes con el público, sino que se trata de habitar y relacionar la música con todo, el primer movimiento es la exploración del lugar, el camino para llegar al segundo movimiento donde los

músicos y el público finalizan. A esta mujer venezolana creadora no le basta el sonido, sino que sus obras también se valen de textos suyos o del célebre escritor Jorge Luis Borges como apoyo para su opinión y posición política.

El avance musical en este siglo se entreteje y desarrolla bajo todos los sucesos que lo albergan, desde políticos hasta tecnológicos. De esta manera es el uso del computador (entre otros) hoy día un dispositivo que apoya la creación, como demuestra Jacqueline Nova: “el compositor hoy sabe cómo se puede comportar el sonido, el ruido; sabe cómo sacar provecho de un radio, de un grabador, de un micrófono, de un parlante. Utiliza el laboratorio de música electrónica. Utiliza el computador” (González, Rodríguez, 2002, p. 48), este es un ejemplo de cómo su discurso, distinto de la música, visualiza a Colombia frente a las posibilidades explorativas con el sonido.

Estaba convencida en innovar, Jacqueline Nova “nacida en Bélgica en 1935 a los pocos meses de nacida con su familia decidieron regresar a Colombia y se instalaron en Bucaramanga en 1958 inició sus estudios universitarios” (Guy Nova, 2002, p.29). De hecho, su obra “Preludio cromático”, con participación del clarinete, fue compuesta en su época como estudiante (Romano, 2017).

El compositor debe estar en conversación con el mundo y a la vanguardia, su catálogo no se limita en los instrumentos musicales convencionales, sino que converge con el ambiente y la cotidianidad. Por ende, ese mundo debe estar presente en su música. El espacio habla y los elementos que habitan en él también y la mujer en la música puede dirigir y componer, de hecho,

a su regreso de Argentina Jacqueline Nova lucha por obtener un lugar para crear e impartir los conocimientos sobre la música electroacústica, contó con el apoyo y gestión de Olav Roots, director del conservatorio de la Universidad Nacional, lastimosamente no se logró concretar dicho lugar. Asimismo, Jacqueline Nova, mujer santandereana que figura como pilar importante en el desarrollo de la música de cámara y electrónica de Colombia, de ayer y de hoy, deja para futuro una extensa biblioteca de obras desde su estancia en Colombia como estudiante de la Universidad Nacional y su tiempo de estudio en el conservatorio Di Tella en Argentina, como legado a los programas de formación musical actuales.

En este siglo los compositores aportan aspectos novedosos en la música al público, un público que todavía está bloqueado y adormecido en la lectura auditiva del lenguaje musical actual, Paul Dukas dice: “se ha clamado contra la violación continua de las reglas, cuando en realidad sólo se trataba de la genial extensión de los principios” (Beltrando- Patier, 1996, p. 729) Lo anterior aún son signos de la apreciación frente a lo nuevo: música servida a un público bloqueado y no preparado.

El compositor actual es un agente investigativo de las diversas corrientes sonoras, riqueza de nuestros territorios, de la aceptación de nuestras costumbres, ascendencias indígenas y campesinas en las cuales convive la textura, la imagen y la palabra con la música.

Describe Velia Nieto (2008) en su artículo *La forma abierta en la música del siglo XX* para el programa de Maestría y Doctorado en Música, Escuela Nacional, UNAM:

Los nuevos sonidos y la idea de apertura en la música implican cambios sustanciales en la escritura musical. El compositor se plantea la forma de escribir los ruidos, el nuevo timbre instrumental, la nueva temporalidad, la indeterminación. La notación de la música aleatoria depende del grado de control que desea ejercer el compositor, es decir del grado de libertad que quiera dispensar al intérprete, creando los nuevos símbolos acordes con los componentes musicales que desea hacer flexibles: la altura, la duración y la estructura. Surgen nuevos símbolos como una alternativa de la escritura tradicional, en particular como consecuencia de la nueva comunicación compositor-intérprete. (p. 201)

Por otro lado, la compositora Clara Petrozzi, de Perú, Dice en la entrevista: “debe darse el Boom latinoamericano de los compositores” (C. Petrozzi, video llamada, 8 de septiembre de 2017) nuestro modo de ser difiere del europeo y del anglosajón, además la audiencia extranjera, cuando se refiere a la música de Latinoamérica la asocian siempre con el Folklor, lo cual es positivo. No obstante, lo que estas compositoras hacen, es música contemporánea erudita con influencias en ritmos y melodías de géneros populares de su región. El mundo está expectante de las grandes sinfónicas del mundo, y más que estas tengan en su repertorio más compositores de Latinoamérica, en especial el trabajo musical de las mujeres como la augura Clara Petrozzi, quien es violista en un grupo de cámara contemporáneo, a su vez compositora y reconoce el fuerte impacto del trabajo de sus colegas féminas de la música, también manifiesta no sentirse excluida o limitada de ejercer su profesión por ser mujer.

### 3.3 La mujer en la música

La sociedad se reusa a olvidar la presencia de distintas mujeres en la música, quienes a través de la historia han marcado un precedente, entre ellas la venezolana Teresa Carreño, niña prodigio de la música quien a su vez gestó una escuela pianística y compañía. O como el hijo mayor de Mendelssohn, Félix que tras la muerte de su padre velaba por el cuidado de su hermana menor, Fanny Mendelssohn, una precoz compositora y pianista desde los trece años, muy destacada que se regocijó bajo la sombra de su hermano, puesto que él no la reconocía, en su lugar condenaba y juzgaba toda su creación musical. Durante su crianza, su padre le refería sobre la música algo de “adorno” debido a que distraía a la mujer de sus verdaderas ocupaciones, las del hogar...O como la concertista de Polonia María Aghate Szymanowska quien perdió su matrimonio porque ella deseaba seguir su carrera y su compañero se oponía (Alarcón, 2000).

Esto evidencia que no es un mito el precio a pagar por ser mujer, quizás los anteriores casos sean mujeres de la alta sociedad, con acceso a la educación y comodidad económica, o también hay mujeres que logran ejercer la profesión musical, como lo menciona en una entrevista la docente Luz Helena Gómez, profesora de cuerdas de Marinilla, Antioquia “[...]yo creo que he podido dedicarme a la música a nivel profesional porque soy soltera y no tengo hijos, de lo contrario estaría cambiando pañales, haciendo comida, sin tener tiempo para practicar y dar clases” (Quintana, 2012, p. 70); inclusive está marcado el género en los instrumentos: en un coro la mayoría de integrantes son mujeres, en la sección de bronce de una orquesta y banda la mayoría son hombres (Quintana, 2012, p.67), de esta manera se expone el caso en el Chocó donde existe la chirimía –instrumento y formato musical del pacífico–, donde la mayoría de sus integrantes son hombres, por ende todos los instrumentos los consideran masculinos; de igual forma, se encuentra

el caso de una niña que quiere tocar clarinete en una chirimía y en respuesta a su deseo se encuentra con comentarios de sus mismas amigas quienes la tildan de “machorra” (Velásquez, 2012, p.124), esto evidencia cómo entre las mismas mujeres nos sesgamos el camino.

### 3.4 El clarinete y la mujer

De mujeres clarinetistas insignes hay que iniciar con la mención de Sabine Meyer, de Alemania, por su ardua trayectoria, quien desde muy joven se enamoró del sonido de este instrumento bajo la enseñanza de Karl Leister, clarinetista dentro de los más importantes del siglo XX; ella ha interpretado a grandes compositores y una extensa producción discográfica de música de cámara con el clarinete como protagonista. Por otro lado, se encuentra Sharon Kam, quien ha demostrado una fructífera carrera, entre ello se destaca “haber grabado todas las obras para clarinete del compositor polaco Kryvstof Penderecki (famoso por sus obras atonales) y su interpretación del emblemático concierto para clarinete de Mozart en clarinete di Bassetto” (Clariperú).

También se exalta el rol de la fallecida Pamela Weston, interprete, profesora y escritora, dejando una extensa biblioteca, en ella se encuentran títulos como: *Clarinet virtuosi of the past* (1971), *More clarinet virtuosi of the past* (1977), *Clarinet virtuosi of today* (1989), *Yesterday's clarinetists*. Además, ha publicado varios artículos de sumo interés para los clarinetistas (Clariperú). De manera similar, en el camino de Latinoamérica se suma la clarinetista y flautista cubana Niurka, de Cuba, ella:

Ha representado a Cuba en la Mozart Woche en Salzburgo en 2015, y en festivales en Ecuador, Brasil, México, Reino Unido, Francia, entre otros donde ha realizado

conciertos y clases magistrales, su colaboración como solista y como integrante de diversos formatos de música de cámara la ha llevado a presentarse prestigiosas salas en México, Austria, República Dominicana, Argentina, Alemania, España, Chile, Francia, China, Inglaterra, Italia, Brasil, Paraguay, Ecuador, Bolivia, Colombia, Uruguay y Estados Unidos. (Nirka Gonzáles, Biografía, página oficial de la artista)

#### **4. Metodología**

En este capítulo se hablará de todo el proceso de realización de esta investigación como trabajo de grado para la obtención del título como licenciado en música; se compartirá el procedimiento mediante tres fases, tales como: planificación y recopilación de información, selección y ejecución de información ejecutada y, por último, realización del documento final, montaje y sustentación.

##### **4.1 Método de investigación**

Se plantea desarrollar una investigación cualitativa, por medio de un instrumento de recolección de información, específicamente la entrevista semiestructurada, posteriormente se procede al análisis de estas para obtener unos resultados que den respuestas, preguntas o nuevas perspectivas en este proyecto. El uso de AFI (análisis fenomenológico interpretativo) –método cualitativo que se enfoca en estudiar al individuo desde su interpretación personal de la experiencia vivida respecto a algo–, es un método comúnmente usado en psicología, a través de entrevistas, en este caso, fueron entrevistas semiestructuradas de preguntas abiertas, algunas iniciaron con un solo interrogante y de ahí se desglosó la conversación. El desarrollo de esta metodología siguió los parámetros del siguiente procedimiento:

-Recopilación de datos: convocatoria de participantes, entrevista semiestructurada y transcripción de esta.

-Análisis: análisis de las respuestas, palabras clave.

-Resultados: narrar los temas que surgieron apoyado por citas extraídas de los participantes en la entrevista.

Este modelo psicológico se basa en los fundamentos teóricos de la Fenomenología, Hermenéutica e Ideografía. Asimismo, en las distinciones cualitativas del significado o significancia que el individuo interpreta de su vida diaria, del mundo que lo rodea y de lo que ha vivido desde su experiencia.

## **4.2 Población**

El grupo humano con el que se llevó a cabo el estudio investigativo fueron compositoras con títulos profesionales en música, extensa práctica en el campo musical y con experiencias distintas frente a su desarrollo y posicionamiento en la industria de la música.

## **4.3 Primera fase: planificación y recopilación de información**

En este inicio como eje central se procedió a dar con el contacto de las compositoras seleccionadas, cada una de distinto país mediante correo electrónico pidiéndole la realización de la entrevista y la solicitud de permiso para interpretar su obra, en el caso de la compositora Jacqueline Nova como está fallecida se entrevistó a la compositora Ana Romano, quien es reconocida a nivel nacional e

internacional por ser quien ha hecho la investigación más exhaustiva y concreta sobre la vida y obra de la maestra Jacqueline Nova, por lo tanto, se pondrá en conocimiento la biografía de las dos compositoras.

De esta manera, transcurre la consulta de videos y audios de la obra dada por cada compositora, lectura de investigaciones sobre el rol de la mujer en la música, trabajos de grado sobre la música de cámara, música del siglo XX, artículos y entrevistas afines sobre la música por mujeres compositoras de Latinoamérica, con el fin de enriquecer el marco teórico y diseñar las preguntas de las entrevistas.

#### **4.4 Segunda fase: selección y ejecución de información recolectada**

En simultáneo con la obra dada por cada compositora se pide a cada una de ellas acotaciones específicas frente a la interpretación de cada pieza musical y explicación sobre la notación musical hallada en la partitura. En cuanto a las entrevistas, no bastó con una sola, a todas las compositoras (a excepción de una) se requirió dos sesiones de entrevistas por escrito y videollamada para esclarecer la información suministrada por cada una.

Asimismo, se realizaron viajes a la Biblioteca Nacional, en Bogotá, para realizar una búsqueda de información como complemento a la ya recolectada y de la autorización para la partitura “Preludio cromático” de Jacqueline Nova, debido a ajustes de las directivas de la biblioteca, puesto que no prestaban el material en físico, como consecuencia se hizo necesaria la

espera de un determinado tiempo prudente para la digitalización y, finalmente, obtenerla vía correo electrónico. Posteriormente, se procedió a la convocatoria de músicos para los distintos formatos instrumentales que requiere el repertorio, y en simultáneo un análisis a cada una de las obras a interpretar en la sustentación del proyecto de grado final.

#### **4.5 Tercera fase: realización del documento final, montaje y sustentación**

En esta última parte se entrega como evidencia el proyecto escrito, y se realizan los ensayos con los músicos seleccionados para los formatos instrumentales que requieren las obras, con un ajuste en la instrumentación para la obra “Preludio Cromático”, original para clarinete en A, oboe y Fagot, a falta del clarinete en A se reemplaza por el clarinete en Bb y el fagot se reemplaza por el clarinete bajo.

### **5. Resultados**

Después de conocer las respuestas y puntos de vista suministrados por cada compositora, se procedió al análisis de estas en conformidad a lo hallado en las entrevistas. El primer interrogante era: desde el punto de vista del género ¿cómo ha sido para usted ser compositora en Latinoamérica? Con esta pregunta, se quería esclarecer el aspecto cultural de los latinos y cómo ese factor habría de influenciar el desarrollo personal y musical de la mujer, al respecto la mayoría de las compositoras advirtieron no sentir diferencias ni en trato, ni en adquisición de oportunidades y tampoco diferencias salariales, específicamente las compositoras Diana Arismendi (Venezuela), Clara Petrozzi (Perú) y Gabriela Ortiz (México) concuerdan que el proceso y la complejidad del oficio se da en igual escala tanto para hombre como mujeres.

Por otro lado, la compositora Ana Romano (Colombia) difiere diciendo: “hay que insistir más para que el trabajo pueda ser más visible...en otras partes del mundo el trabajo de la mujer siempre ha sido invisibilizado” (A. Romano, video llamada, 1 de septiembre de 2017), incluso comparte que socialmente se ha creado un prototipo donde se deduce que “el compositor es un personaje que tiene características de genio, dios, claramente un hombre blanco, un hombre heterosexual, entonces lamentablemente esa idea persiste en las escuelas de música, la mayoría de sus estudiantes son hombres” (A. Romano, video llamada, 1 de septiembre de 2017), aspecto que actualmente persiste.

A lo anterior se añade “el género ya no significa un obstáculo para estudiar música en América latina. Pero entre otras carreras, hay todavía menos mujeres estudiando composición y dirección” (C. Petrozzi, video llamada, 8 de septiembre de 2017), de acuerdo a lo anterior, de parte de la compositora peruana, se revela que, si bien no hay una relevancia en cuanto al género para participar en la música, sí sigue siendo una minoría las que participan en este. Por consiguiente, es resultado de los obstáculos que la mujer tiene, infortunadamente, gracias a la sociedad a lo largo del tiempo. Cabe destacar que Clara Petrozzi realizó sus estudios de composición en Finlandia, del cual menciona “es uno de los países en los que ya es más generalizado que haya compositoras” (C. Petrozzi, videollamada, 8 de septiembre de 2017); esto ha favorecido su desarrollo en el oficio de la composición y su práctica instrumental con su ensamble de música de cámara “Aurinko”.

Por otro lado, “el terreno ya de por sí complicado lo es sí se es mujer, algunas estadísticas son muy reveladoras en otros países, por ejemplo, Kaija Saariaho es la segunda mujer en tener una ópera programada en el met” (G. Ortiz, correo electrónico, 6 de marzo de 2018), quien menciona en la entrevista la maestra Gabriela Ortiz de México, en unión con lo mencionado por la compositora Clara Petrozzi, la compositora Kaija Saariaho es de Finlandia, creando así un punto de referencia –Finlandia– como un ejemplo a seguir en el apoyo a la labor de la mujer en la música.

De esta manera, se entiende que actualmente la sociedad está más dispuesta a conocer e interpretar la música de mujeres compositoras, pero aún falta más apoyo de las organizaciones gubernamentales y centros académicos que avalen esta práctica desde la ciencia, la enseñanza y así ofrecer mejores garantías laborales y escenarios que trasciendan su contexto aledaño.

Por otra parte, lo revelado en las cuatro entrevistas se distingue que no todas llegaron al campo de la composición de manera directa, además sigue siendo una situación común que en el aula de composición las mujeres son una minoría en contraste con los hombres. Paralelamente, al comparar la cantidad de hombres en un aula de pedagogía de la música, o al revisar la lista de directoras y directores, distintos campos de acción donde en su mayoría permea la presencia del hombre; agregando a esto el factor cultural donde la mujer está en servicio del hogar, del esposo y los hijos, connotación cultural aún vigente, así que conocer la vida y obra de estas compositoras es un claro ejemplo y punto referencia para mujeres y hombres dedicados a la música para reconocer la presión social que durante siglos la mujer, poco a poco, se ha abierto camino.

La vida del compositor o académico, o clásico como quieran llamarlo es muy difícil” manifiesta Diana Arismendi al comparar la situación entre hombre y mujeres compositores, resalta a México como un país pionero en cuanto al respeto, apoyo a los compositores y garantías laborales que ofrece, dice “son contratos de investigación, pero en creación de uno a tres a años se les paga un sueldo equivalente a un buen cargo de Universidad a cambio te comprometes con “x” número de obras con ciertas características durante esos años. (D. Arismendi, video llamada, 10 de julio de 2017)

Siendo esto un espacio favorable y progreso para la música y creadores.

El segundo interrogante, decía: ¿qué significado o aporte representa para su música la participación del clarinete? Se planteó esta pregunta teniendo en cuenta la popularidad de dicho instrumento en Colombia, a lo que respondieron: es dinámico, versátil, ágil y de un registro sonoro agradecido con el compositor, estas fueron descripciones en común entre las cuatro entrevistadas, refiriéndose al clarinete; por tal motivo, lo hace un instrumento predilecto para escribir e imprescindible para explorar. Igualmente, algo en común hallado fue que las compositoras optaron por el clarinete por sugerencia de su profesor de composición de aquel entonces en su etapa de estudiante.

En esta parte de la entrevista, a parte de hacer mención general del clarinete que, es un instrumento opcional para explorar compositivamente, es también su peso cultural en Latinoamérica, puesto que es un instrumento popular dentro y fuera del contexto académico. En

cuanto al aspecto popular, se refiere a su amplia escuela clarinetística, gran número de bandas, extenso repertorio de todo género y estilo para ser interpretado, por tal motivo, el clarinete es insignia en la música popular y erudita.

De cada obra a interpretar, se indagó su razón de existir dentro del catálogo musical de cada compositora y se encontró en común que la mayoría de obras a interpretar fueron escritas en el período de estudiantes, como se mencionó anteriormente, en el caso de Clara Petrozzi, de Perú con su obra “Dúo” para clarinete y piano, “mi primera obra fue un dúo para clarinete y piano a sugerencia del profesor del curso, Harri Vuori, precisamente por ser el clarinete tan versátil” (C. Petrozzi, video llamada, 8 de septiembre de 2017); muy similar con la compositora Gabriela Ortiz, de México con su obra “Divertimento” para clarinete solo, “en aquel entonces Mario había explorado mucho las técnicas extendidas para los instrumentos de viento y creo que esa fue una influencia importante al escribir esta obra, en aquel momento la pieza fue escrita a petición de Lavista” (G. Ortiz, correo electrónico, 6 de marzo de 2018).

Otra obra que se interpretará, en el recital de sustentación de este proyecto de grado, es “Preludio Cromático” de la compositora Jacqueline Nova de Colombia (quien ya falleció), esta obra se obtuvo por medio del testimonio de la compositora Ana Romano, ardua investigadora de la vida y obra de Jacqueline Nova, ella comparte esta pieza para clarinete, fagot y oboe, escrita en la época de estudiante de música en la Universidad Nacional de Colombia. En cambio, la compositora Diana Arismendi de Venezuela escribió su obra “Dos espacios” en 1989 para cuarteto de clarinetes por la devoción que manifiesta por el clarinete, “allí estaba muy influenciada por

Stokhauseen y la música electrónica estudiando el fenómeno de la espacialidad en la música [...] El clarinete lo tiene todo” (D. Arismendi, video llamada, 10 de julio de 2017). El clarinete resulta ser un instrumento muy apropiado para explorar, expresar para estas compositoras y demás compositoras (res) fuera de esta investigación, este figura como un instrumento esencial para trabajar.

La elección del formato instrumental se planteó claramente desde el inicio del proyecto y resultó agradable coincidir con el catálogo de obras de cada compositora, donde cada una tenía una obra para clarinete con distinto número de instrumentos, expandiendo así la variedad de formatos, de sonido del clarinete y de grupo de cámara. En esencia, es lo que se busca mostrar en cuanto practicidad del clarinete y con el trabajo colectivo entre diversos instrumentos.

Un punto sustancial de esta investigación es dar a conocer la ganancia académica y humana para aquel quien en su estudio incluye a su práctica instrumental la música de cámara y, en especial, música contemporánea con su respectiva investigación; porque teniendo en cuenta las respuesta e indicaciones pedidas a cada compositora sobre su obra escogida para el recital, recalcan la plena entrega y gozo del músico al momento de tocarla, así como el aprovechar toda la virtud sonora que posee el clarinete, este es de los argumentos fuertes que abandera la música contemporánea: la validación de todo previamente estudiado, el replanteamiento de la labor del instrumentista, es decir, él mismo se aísla de la acción de obediencia absoluta, en su lugar, se le pide gozar plenamente la obra.

De esta manera, como lo mencionado sobre la relevancia del estudio de la música de cámara contemporánea en el proceso de formación, el factor, de conocer e interpretar la música de mujeres compositoras, es transgredir costumbres sociales y políticas que influyen no solo el profesional de la música sino en el ciudadano para el mundo. En otro orden de cosas, el tercer interrogante que transportó la entrevista al plano social, coincidió con el rol del oficio de la composición, de la música e incluso el arte en general con la sociedad: ¿qué respuesta o rol tiene su música contemporánea en el ámbito social y político?

La compositora Diana Arismendi de Venezuela plantea la música como “el lenguaje más abstracto dentro de las artes” (D. Arismendi, video llamada, 10 de julio de 2017), pero no es impedimento para manifestarse a través de la música, ella propone como importante estar en contacto, comunicar y opinar frente a lo que la rodea en su cotidianidad, en aquel momento Venezuela presentaba una de sus crisis más fuertes a nivel social, causa de un inconformismo hacia el gobierno actual. Por ejemplo, Diana Arismendi agrega textos en sus obras, para reforzar el mensaje como en su obra “They clame” para contrabajo solo, días antes al lanzamiento, el solista decide interpretarla sin decir los textos, a lo que la maestra responde “si hay formas de expresarse más allá de la música en lo social y en lo político” (D. Arismendi, video llamada, julio 10 2017).

Esta compositora motiva a la necesidad de ser artistas creadores, de manifestarse ante lo que sucede, que no se puede ser ajeno a situaciones como las políticas vividas en Venezuela que, afectan a la persona desde su ordinario rol como ciudadano que, sale a hacer mercado, a protestar. También se revela el desarrollo de una mujer compositora en el siglo XXI donde compone con el

afán de estar recibiendo a cada hora la noticia de estudiantes muertos, situaciones así influyen y tienen replica en la composición, en la persona, en el arte.

Por otro lado, en la entrevista con la compositora Gabriela Ortiz complementa diciendo que “el compositor refleja su momento histórico y en ese sentido creo que la música adquiere una postura social y política, aunque su lenguaje es abstracto” (G. Ortiz, correo electrónico, 6 de marzo de 2018), de ahí surge que una obra dice mucho, por ende estremece al público a no ser un pueblo sin memoria. Clara Petrozzi comparte “tiene el papel de sensibilizar a la persona ante el mundo, ante sí mismo y los demás. Tiene un rol catártico y es una vía para expresar emociones y compartirlas” (C. Petrozzi, video llamada, 8 de septiembre de 2017) y para la compositora de Colombia “la música no es un acto aislado, la música la hacemos personas y vivimos en un contexto y en ese sentido la música refleja ese contexto” (A. Romano, video llamada, 1 de septiembre de 2017).

Es alentador, para quien lea este documento, el conocer de primera mano las entrevistas, la vida y obra de cada una, mediante las entrevistas se logra un acercamiento casi íntimo de lo que han vivido y experimentado en todo el proceso del maravilloso mundo de la música. Además, algo que justifica la exitosa carrera musical de estas compositoras es que de las cuatro entrevistadas, solo una (Diana Arismendi) es madre, así que converger la realidad de ser mujer, dedicarse a la música y tener una familia son factores fuertes que algunas consideran que no va de la mano estas tres condiciones. Así como los casos de la maestra Diana Arismendi, de Venezuela, la proclamada

directora mexicana Allondra de la Parra y profesoras de la escuela de música de la UIS, son evidencia que se puede ejercer todo, salvo algunas discrepancias que no dejan de faltar en el oficio.

De esta manera, se entiende que la música no es un arte aislado de quienes la hacen y donde la hacen, son individuos y por ende conviven, están sujetos a distintos factores sociales y políticos, se es necesario manifestarse, se hace inevitable aportar desde el oficio dando respuesta, opinión, creando e interpretando y que aún es minoría la participación de mujeres en la música en todo el mundo. Enriquecer la sociedad atendiendo a lo que en ella sucede, que la composición y el arte, bien sea como aliado u oposición, pero que sea tenido en cuenta, que sea una voz y que sea un recurso imperioso en la construcción como personas.

## **5.1 Análisis de la obra de las compositoras.**

### **“Divertimento” de Gabriela Ortiz (México)**

-Compuesta en 1986.

-Instrumentación: Clarinete Si bemol.

-Forma: Libre, Se divide en tres partes, y estas convergen en tres indicaciones de tempo durante la obra: tempo I (♩ =95), tempo II (♩ =55) y tempo III (♩=132).

-Tempo I: explotación de las facilidades rítmicas y de registro del clarinete.

-Tempo II: sección melódica.

-Tempo III: combinación de patrones rítmicos y melódicos, final.

-Esta obra tiene varios cambios de medida de compás, tales como: 9/8- 6/8- 8/8- 2/4- 3/8- 3/4- 11/8- 5/8- 4/4- 7/8. Evidencia una característica de la música contemporánea su variación de métrica y ritmo dentro de ella.

-Se encuentra la aplicación del microtonalismo mediante la indicación de una flecha hacia arriba (↑) y hacia abajo (↓), es una acotación de parte de la compositora para subir o bajar un cuarto de tono la nota indicada. Una propuesta que consiste en alterar la afinación del instrumento y de ello, crear una característica distinta en el sonido.

-Uso de multifónicos es la sonoridad de dos o más sonidos a partir de la digitación de uno.

-Esta obra es una exploración profunda de la tesitura (registro) del clarinete.

- Una obra que lleve como título “Divertimento” o “Preludio” etcétera, de alguna manera hace alusión a prácticas- como: géneros- del pasado.

### **“Preludio Cromático” de Jacqueline Nova (Colombia)**

-Instrumentación original: Oboe, Clarinete A y Fagot, por aspectos recursivos el clarinete en La se interpretará por Clarinete Si bemol y el Fagot por el Clarinete bajo, a causa de la ausencia de dichos instrumentos en la escuela de artes música.

-Métrica establecida: 4/4

-Muestra texturas contrapuntísticas en cuatro al diálogo de las voces, específicamente, contrapunto imitativo, de esta manera alusivo a prácticas barrocas solo que a modo atonal.

-Pasajes melódicos por grados conjuntos que se dan cromáticamente.

-Utilización de figuras rítmicas regulares.

- Predomina en la línea melódica la utilización de determinados intervalos.

### **“Dúo” de Clara Petrozzi (Perú)**

-Compuesta en 1999.

-Instrumentación: Clarinete Si bemol y Piano

-Forma: Libre, dividida en cinco secciones (A-B-C-D-E).

-Sección A: acordes usados en función una sonoridad diferencia a la de los acordes triádicos, se forman entre cuartas, segundas y closters abiertos. La textura sonora del piano se asemeja a un coral.

-Sección B: Entre clarinete y piano gestos rítmicos repetitivos, los acordes vuelven al final y contrapuntísticos.

-Sección C: retoma elementos de la sección A, en esta sección se explora tímbricamente por microtonos a través de: multifónicos, frullato, Glissando y vibrato. Lo principal de esta sección es el color del clarinete.

-Sección D: se vuelve a la exploración rítmica y microtonal, retoma gestos de la sección B.

-Sección E: libertad al clarinete en ritmo, aparición de notas escritas sin plica dentro de un compás siendo aleatorio su ritmo, libertad de improvisación al interprete, final.

-Esta obra tiene varios cambios de compás, entre: 1/4, 2/4, 3/4 y 4/4 ninguno está escrito en la partitura.

### **“Dos espacios” de Diana Arismendi (Venezuela).**

- Compuesta entre los años 1988 y 1989

-Armonía: tradicional, prevalencia de 4 y 5 justa y aumentada, evita el triádico tradicional.

-Esta composición se centra en el performance, se interpreta fuera del escenario pone a la obra en función del espacio donde se va a llevar a cabo mediante desplazamientos.

-En la partitura se haya una tabla de convenciones con unas acotaciones: e1 (apoyatura), e2 (trino y notas stacatto), e3 (escala) y e4 (arpegio) todas estas mencionadas en el transcurso de la obra para ser utilizadas libremente, excepto e3, es el elemento más fijo.

-Forma: libre, dividida en cinco secciones (A, B, C, D, E).

- Parte A: figuras rítmicas imitativas para crear efecto sonoro.

-Parte B: cambia el gesto de arpeggios por frullato, espacialidad: los músicos empiezan a desplazarse dentro del lugar mientras tocan, en su escritura el calderón que aparece es en función del movimiento de los músicos.

-Parte C: espacialidad y aleatoriedad en la utilización del tiempo y la rítmica dentro de los parámetros establecidos por la compositora. El tiempo pasa de medirse con metrónomo, a medirse con cronómetro.

-Parte D: notas escritas en la partitura sin plica dentro de un compás siendo aleatorio su duración y ritmo. Aparición de notas con un círculo (°) en la parte superior del neuma de la nota indicando que deben sonar armónicos.

- Parte E: recapitulación de todo lo que sucedió y finaliza con un trino contabilizado en segundos.

## 6. Conclusiones

La evidencia que se demostró anteriormente permite declarar que la participación de la mujer en la música y en el arte en general es de gran valor y una fuerte influencia en la sociedad de hoy día, la mayoría es testigo del duro camino trazado por la mujer en al ámbito social y político. De esta manera, su música y creación es ahora considerado seriamente dentro y fuera del contexto académico. Tener claro la utilidad de la práctica de la música de cámara en el proceso de formación, refuerza en el músico su confianza en buscar su identidad sonora e interpretativa, la música contemporánea no es un lenguaje aislado, como se le ha considera a lo largo de la historia; al contrario, es la extensión de todos los conceptos técnicos y gramaticales establecidos, es el trabajo mancomunado entre interprete y compositor, teniendo en cuenta los otros elementos alternos que ofrece el contexto en el que se participa.

Tiene sentido en la formación como licenciados en música acudir a la investigación, más ahora un momento donde todo ocurre y se comunica rápido por todos los dispositivos tecnológicos que nos apremian, pero también el reconocimiento en la práctica de otras áreas, tales como el teatro, la danza, la pintura, entre otros, que complementan o enriquecen la labor en la música, de esta forma, al tenerse en cuenta y conociendo las biografías de las compositoras, la práctica musical se extiende desde sonidos fuera de lo común a innovación del performance al momento de presentar ante el público.

Que sea tenido en cuenta en todas las materias que se abordan a lo largo de la carrera el variado material compositivo de distintas mujeres de Latinoamérica, del mundo, de nuestra región y más importante aún, de La Escuela de Artes y Música donde se expande el mundo creativo del docente, del estudiante y del melómano; Por supuesto, sin el ánimo de crear una lucha de géneros, sino por la motivación de mostrar otros aires de la música concebidos desde la mujer como lo que se experimentó en la organización de la gala de conciertos que varias compañeras llevaron a cabo, pasando casi desapercibidas, posteriormente, en una de sus versiones con otras compañeras de la carrera se tomó la vocería y se le llamó “Manos de mujer”, espacio para mujeres en la música, contando con el apoyo de directivos de la Universidad desde docentes, administrativos y estudiantes, esto permitió que se realizaran una serie de presentaciones en el importante auditorio Luis A. Calvo con toda la silletería ocupada, pero en el desarrollo de este concierto se presentaron discrepancias por parte de docentes y colegas estudiantes, alegando ser una iniciativa innecesaria; es una experiencia valiosa y aún necesaria en todo campo académico. Además, que surja en la comunidad el interés y el compromiso por extender todas sus capacidades y conocer tanta música

que toca a nuestra puerta para ser interpretada, convencer al público de la importancia de la participación de las artes en la sociedad.

### Referencias Bibliográficas

Alarcón, O. (2000). *La mujer en dos mil años de historia de la música*. Bogotá D.C.: Editorial Kimpres Ltda.

Beltrando-Patier, M. (1997). *Historia de la música, la música occidental desde la edad media hasta nuestros días*. Madrid: Editorial Espasa Calpe, S.A.

González, N. (29 de mayo, 2017) Biografía Niurka González Núñez. Habana: *Niurka González Núñez, flauta y clarinete*, recuperado de <http://www.niurkagonzalez.com/es/biografia>

Lawson, C. (2014). *Mozart concierto para clarinete*. Popayán: Universidad del Cauca.  
Traducción Andrés Ramírez Villarraga.

Mazzini, M. (2005- 2011). Biografías Sharon Kam. Lima: *Clariperú*, recuperado de [http://www.clariperu.org/Biografia\\_Kam.html](http://www.clariperu.org/Biografia_Kam.html)

\_\_\_\_\_. (20 de septiembre, 2009) Falleció Pamela Weston. Lima: *Clariperú*, recuperado de <http://blog.clariperu.org/2009/09/fallecio-pamela-weston.html>

Nieto, V. (2008). “La forma abierta en la música del siglo XX”. Ciudad de México D.F.: *Anales del instituto de investigaciones estéticas*, recuperado de <http://www.analesiie.unam.mx/index.php/analesiie/article/view/2264/2652>

Quinta, A, Benavides, C. (2012). *Mujeres en la música en Colombia: el género de los géneros*. Bogotá D.C.: Editorial Pontificia Universidad Javeriana.

Smith, J, Flowers, P, Larkin, M. (2009). *Interpretative Phenomenological Analysis: Theory, Method and Research*. Londres: London SAGE Publications Ltd.

Romano, A. (2002, diciembre). “Jacqueline Nova recorrido biográfico”. Bogotá: *a contratiempo* 12, 12, (12), p. 29.

Romano, A. (2002, diciembre). “Concerto”. Bogotá: *a contratiempo* 12, 12, (12), p. 48.

## Apéndices

### Apéndice A. Biografía de la compositora Diana Arismendi - Venezuela

Ha desarrollado a través de treinta años, una intensa carrera dedicada a la creación, la docencia y la gerencia cultural enfocada fundamentalmente en la música contemporánea y la música latinoamericana. Es Profesora Titular de Composición y Directora de Cultura de la Universidad Simón Bolívar donde ha desempeñado por más de 20 años diferentes responsabilidades académicas y Directora Ejecutiva del Festival Latinoamericano de Música desde 1996.

“Diplôme de Compositon” (1984), “Diplôme de Fin d’etudes” (teóricos) en 1985 y “1er Prix d” Analyse” y “Diplôme Superieur de Composition”, de” L’Ecole Normale de Musique Alfred Cortot” de Paris en 1986, siendo la única mujer en obtener éste en los últimos diez años, además de ser la más joven de la promoción. Con la prestigiosa beca PRA de la Organización de Estados Americanos (OEA) realizó estudios de postgrado en “The Catholic University of América” en la ciudad de Washington, DC. donde obtuvo en 1992 un “Master in Music” (MM) en Composición y Música Latinoamericana, y un “Doctor on Musical Arts” (DMA) en Composición en mayo de 1994. Durante este período realizó una intensa actividad de investigación en el “Centro de Altos Estudios Musicales Latinoamericanos” de dicha universidad.

Nacida en Caracas en 1962, comenzó, a muy corta edad su educación musical en la Escuela de Música “Prudencio Esaá” donde estudiara solfeo, piano, historia de la música y armonía, esta última con el Maestro Inocente Carreño, quien fuera su mentor y desde entonces su amigo- época en la que descubriría su vocación de compositora. Más adelante estudia en el Conservatorio “Juan José Landaeta” las asignaturas de música de cámara, contrapunto, fuga, música contemporánea y composición con Antonio Mastrogiovanni y música electroacústica con Eduardo Kusnir.

Paralelamente realiza estudios de música de cámara y de análisis, con el compositor uruguayo Héctor Tosar, en el entonces “Instituto Simón Bolívar” de la Orquesta Nacional Juvenil.

### **Apéndice B. Biografía de la compositora Clara Petrozzi- Perú.**

Es violista, Profesora de violín y viola, compositora y musicóloga. Nació en Lima, donde inició sus estudios de violín con Dee Martz. En Quito, Ecuador, los continuó con Mario Ortiz y Egon Fellig. A su regreso a Lima estudió con Yolanda Kronberger y Manuel Díaz. Participó como violinista en la orquesta juvenil de la Camerata de Lima y en el Trío Petrozzi.

Luego de sus estudios escolares Clara estudió unos años arquitectura en la Universidad Ricardo Palma y paralelamente siguió cursos de especialización en pedagogía Suzuki con Marilyn O’Boyle. Desde entonces ha trabajado como profesora Suzuki de violín y viola, continuando su entrenamiento en Finlandia con Jyrki Pietilä, Marja Olamaa y Hannele Lehto y graduándose como profesora de violín de la Asociación Suzuki de Europa en el 2005.

A fines de los años 80 Clara Petrozzi empezó a estudiar viola y a participar como violista en varias agrupaciones, entre ellas el Cuarteto Pro arte y conjuntos de la Camerata de Lima: el Taller de Música de Cámara, la Orquesta de Solistas y el Taller de Violas, que ella misma dirigió. Luego de presentarse como solista en la temporada de verano de la Orquesta Sinfónica Nacional en 1989, Clara viajó a Finlandia para continuar sus estudios de viola. En Finlandia sus profesores fueron Jouko Mansnerus (1990-1996) y Atso Lehto (2012-2014).

El interés por la música peruana la llevó a estudiar musicología en la Universidad de Helsinki, completando su doctorado en el 2009 con una tesis sobre la música orquestal peruana. Además de intérprete y musicóloga, Clara ha recibido clases de composición de Harri Vuori y de

Rafael Junchaya en Finlandia y ha escrito y estrenado algunas obras de música de cámara. Desde el año 2009 Clara Petrozzi es directora artística y miembro de Aurinko, agrupación de formación flexible dedicada exclusivamente al repertorio latinoamericano. Aurinko ha estrenado gran número de obras latinoamericanas en Finlandia, desde obras barrocas hasta estrenos absolutos escritos para Aurinko. Entre ellos, Clara Petrozzi ha estrenado obras para viola y para viola y piano de Fiestas, Guerra-Peixe, Junchaya y varias obras de cámara.

Aurinko ha realizado numerosos conciertos en Helsinki, Finlandia, organizado conferencias y cursos para niños y en el 2015 viajó a Manizales, Colombia, donde presentó tres conciertos de música de cámara latinoamericana. En agosto del 2016 realizará una gira de conciertos y clases en las ciudades de Arequipa y Lima en Perú.

Desde enero del 2016 Clara Petrozzi colabora con su esposo Jordy Valderrama en proyectos de mimo, títeres y teatro de sombras como parte de Transeúntes Teatro de Títeres. Clara y Jordy se han presentado con un dúo de mimo y viola en Punch Night Fever (Lavaklubi, Teatro Nacional de Finlandia), en Mamuska Klubi en el Centro Cultural Caisa de Helsinki y en el festival Katos de Helsinki. Han presentado espectáculos de títeres de sombras en el Centro Cultural Caisa, en la galería Forum Box de Helsinki, en Arkadia International Bookshop y en el centro cultural Taidetehdas de la ciudad de Porvoo, Finlandia. Su espectáculo de títeres *Neilikka ja Kaneli* se presentó en residencias de ancianos en Helsinki y en el Centro Cultural Caisa. Además han enseñado cursos de títeres para niños. También se presentaron en el espectáculo Sirkus navetalla en Lohilammen taidenavetta, Sammatti, Finlandia en 2016 y 2017. Clara Petrozzi ha compuesto parte de la música de estos proyectos y para la puesta en escena de la obra *Los intereses creados* de Jacinto Benavente, dirigida por Jordy Vaderrama en Helsinki en abril de 2017.

### **Apéndice C. Biografía de la compositora Gabriela Ortiz- México.**

Nominada al Grammy dos veces consecutivas, acreedora del premio de nacional de Artes y Literatura 2016 y miembro de número de la Academia de Artes y Letras es considerada como uno de los más importantes compositores de su generación. Ha colaborado y recibido encargos de diversos festivales e instituciones internacionales, tales como: Orquesta Filarmónica de los Angeles, BBC scottish symphony orchestra, Malbo Symphony Orchestra, South West Chamber Music, The Royal Liverpool Philharmonic Orchestra, Orquesta Simón Bolívar, Kronos Quartet, Amadinda Percussion Quartet, Percussion Claviers de Lyon, cuarteto latinoamericano, kroumata, Onix, San Francisco contemporary music players, y reconocido solistas y directores dentro de los cuales destacan: Dawn Upshaw, Gustavo Dudamel, Alejandro Escuer, Sarah Leonard, Esa- Pekka Salonen, Carlos Miguel Prieto, Zoltan Kocsis, Pierre Amoyal, Gisèle Ben Dor, Elim Chan entre muchos otros. Gabriela Ortiz es la primera compositora mexicana en ingresar como miembro número a la academia de Artes y es también la primera mexicana en su especialidad en ganar el premio Nacional de Artes y Literatura máximo galardón que el gobierno de México otorga a sus creadores. A lo largo de su amplia trayectoria ha sido acreedora de diversos premios tales como: John Simón Guggenheim Memorial Foundation Fellowship (2004), Distinción Universidad Nacional (2004), 1er lugar en el concurso Nacional “Silvestre Revueltas” Música Nueva Fin de Milenio (2000), 1er lugar en el concurso de composición “Alicia Urreta” (1988), entrega de la medalla Mozart reconocimiento que otorga la Embajada de Austria junto con la Fundación Cultural Domecq (1997), reconocimiento de la unión Mexicana de Cronistas de Teatro y Música (1998), la beca de estímulo a Jóvenes Creadores del Fondo Nacional para la Cultura y las artes en México, apoyos de la Ford Foundation, Inroads a program of Arts International, The Multi- Arts Production Fund of the Rockefeller Foundation (1997), y US- México Fund for culture (2000-

2002). Su trabajo ha sido difundido en transmisiones de radio de diversos países, así como grabaciones en CD, DVD y publicaciones. Su ópera únicamente la verdad: la verdadera historia de camelia la Tejana fue seleccionada por el Festival de México y la compañía Nacional de opera para inaugurar el Festival de México en el 2010. Esta producción obtuvo el premio de Las Lunas del Auditorio al mejor espectáculo de música clásica. En 2013 únicamente la verdad fue presentada por Long Beach Opera, en los Angeles, California, con excelentes críticas del LA Times y Opera News. En 2014 esta ópera obtiene la nominación al Grammy Latino como mejor obra de música clásica contemporánea. Su obra Elegia de su disco Aroma Foliado son Southwest Chamber Music obtuvo una nominación como mejor obra de música clásica dentro de Los Grammys Latinos de 2013. Recientemente en 2017 recibe su segundo encargo para escribir Téenek- Invenciones de Territorio para la Filarmónica de Los Angeles y su director artístico Gustavo Dudamel. Es profesora de tiempo completo en la facultad de Música de la UNAM. Su música ha sido publicada por Ediciones Mexicanas de Música de la UNAM. Su música ha sido publicada por Ediciones Mexicanas de Música. Arla Music y Schott Music.

#### **Apéndice D. Biografía de la compositora Jacqueline Nova**

Jacqueline Nova (Gante, Bélgica 1935-Bogotá, Colombia 1975) desarrolló su vida artística entre 1963 y 1974, una breve y muy intensa carrera cuyo legado sonoro aún no terminamos de descubrir. Es recurrente la mención de Nova como la figura que dio inicio a la música electroacústica en Colombia. Sin embargo, la dimensión de sus contribuciones no debe circunscribirse solo a este campo, pues sus aportes pioneros se extienden a diversos capítulos en la historia artística colombiana.

Los 11 años de actividad compositiva de Nova fueron marcados por tres momentos.

El primero podemos enmarcarlo entre 1964 y 1967, periodo en el que cursó estudios de composición en el Conservatorio de Música de la Universidad Nacional, dentro de la clase del compositor Fabio González-Zuleta. Desde las obras elaboradas en esta primera etapa es posible encontrar asomos de indagaciones que posteriormente se afianzarán y se manifestarán de manera más evidente. De este periodo se pueden destacar obras como *Transiciones*, para piano (1964-1965), en la cual se observa el interés por la exploración tímbrica; *12 móviles*, para conjunto de cámara (1965) o *Metamorfosis III*, para orquesta (1966), obras en las que tempranamente manifiesta la preocupación por el componente espacial –que más adelante se concretará contundentemente en el medio electroacústico-; *Uerjayas. Invocación a los dioses*, para soprano, coro masculino y orquesta (1966-1967) obra en la que se advierte el interés por las músicas y las cosmogonías indígenas; *De las hojas secas del verano*, para voz y piano (1967) en la que se deja oír la integración de la voz como un instrumento más y no solo como una excusa para decir un texto.

La obra *12 móviles* marcó un punto de quiebre en la vida artística de Nova pues en el año 1966 ganó el Premio Obra para Orquesta de Cámara otorgado por el III Festival de Música de Caracas. Este galardón, no solo le representó un primer reconocimiento público ante la comunidad musical, sino que al haber participado en el evento tuvo la oportunidad de entablar contacto directo con compositora/es de América Latina y participar en las discusiones del momento. Gracias a la publicación de la obra por parte de la OEA en 1967 (bajo el título *12 móviles para conjunto de cámara*) se abrió una oportunidad de divulgación de esa pieza musical y, de sus obras acústicas, ésta es quizás una de las que más se ha interpretado en diferentes lugares del mundo. Con ocasión de los festejos por el premio, Nova manifestó en una entrevista: “Mi concepto estético sobre ella

es que es música por música. No describo nada y mucho menos doy mensaje. Lo único es que está comprometida con la época”.

Jacqueline Nova vivió en Buenos Aires como becaria del Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales (CLAEM), del Instituto Torcuato di Tella, entre 1967-1968, periodo que sitúa el segundo momento importante en su vida artística. Allí, la compositora contó con el ambiente propicio para crear dentro de los lenguajes vanguardistas y se encontró con un laboratorio dotado con tecnología de punta que animó sus indagaciones en este terreno, algo que no era posible en la Colombia de entonces. La estancia en Argentina fue un momento de capital importancia en la vida de Nova pues allí encontró espacios para explorar y materializar muchas de las indagaciones que habían asomado en los años previos en Colombia.

Vivió en un medio hostil al cambio, hostil al debate y la discusión, hostil a su ser mujer autónoma en un terreno dominado por hombres, hostil a su condición lesbiana. Al parecer, fue esa hostilidad la que impulsó los lazos fuertes que Nova estableció con artistas de otras áreas (plásticas, teatro, cine, literatura). Sobrevivió en un medio hostil y, en soledad, emprendió hazañas que hoy la hacen pionera, muy seguramente sin habérselo propuesto, solo como resultado del compromiso, la entrega y la pasión de una creadora con su sociedad. Jacqueline Nova murió en Bogotá, de cáncer de huesos, en 1975. Su trágica y temprana muerte no solo truncó una carrera en plena fuerza creativa, sino que afectó de manera directa el desarrollo de la música electroacústica en el país: tras su muerte hubo un gran silencio de más de una década en la creación musical con medios electrónicos en el país. Y si bien esto podría explicarse por la carencia de infraestructura para la creación de un espacio con los requerimientos de un estudio, quizás la razón más importante es que sus compañeros de generación (todos hombres) no tuvieron interés en profundizar en la creación con estos medios.

### **Apéndice E. Biografía de la compositora Ana Romano.**

Compositora y artista sonora. Sus intereses creativos le han permitido trabajar los medios acústicos y electroacústicos, así como la participación en proyectos interdisciplinarios de danza contemporánea, videodanza, *performance*, artes vivas y medios audiovisuales. También, suele compartir espacios colaborativos de improvisación con artistas nacionales y de otros países.

Sus obras se han presentado en festivales y espacios diversos en Colombia, Argentina, Australia, Bolivia, Brasil, Canadá, Cuba, Chile, China, Ecuador, España, Estados Unidos, Francia, Inglaterra, Italia, México, Perú, Rusia, Suiza y Uruguay. Ha recibido distinciones nacionales e internacionales (Alemania, Holanda, Italia) y ha sido artista en residencia en el Centro Mexicano para la Música y las Artes Sonoras (CMMAS). Ha recibido comisiones por parte de diversas instituciones nacionales (IDARTES, Museo Nacional, Teatro Colón, Festival Universitario de Danza Contemporánea) e internacionales (CMMAS, Festival Tsonami-Argentina). Sus obras han sido publicadas en soportes físicos en Colombia, Ecuador, México, Inglaterra, Rusia y por la Red de Arte Sonoro Latinoamericano. En medios virtuales cuenta con un gran número de publicaciones en Colombia y fuera del país. Sus investigaciones musicológicas han sido publicadas por el Banco de la República, IDARTES, Universidad Javeriana y Ministerio de Cultura.

Su actividad pedagógica se ha desarrollado ampliamente en espacios formales y no formales a nivel infantil, juvenil y universitario. Ha sido docente en la Universidad de los Andes, Universidad Central, Universidad El Bosque. También, ha sido invitada como conferencista, curadora, tallerista y jurado por diferentes instituciones académicas y culturales dentro y fuera de Colombia.

Sus principales intereses investigativos se centran en la compositora Jacqueline Nova,

pionera de la música electroacústica en Colombia, y en el paisaje sonoro y la escucha. Su interés en la documentación la ha llevado a realizar textos para diferentes medios, así como la producción de variadas publicaciones (CDs/Multimedia, revistas, sitios web).

Entre 2004-2005 fue coordinadora del ‘Colón Electrónico. Ciclo de eventos sonoros y visuales contemporáneos’, programa desarrollado por el Teatro Colón entre el 2002 y 2006.

Actualmente es docente en la Universidad El Bosque. Es directora del Festival ‘En tiempo real’, espacio dedicado a las manifestaciones artísticas que dentro de su realización involucran el diálogo entre el sonido y el uso de tecnologías. Es co-fundadora y co-coordinadora general de MICROCIRCUITOS Plataforma Digital Regional (conformada por Argentina, Colombia, Costa Rica, Ecuador, México, Uruguay y Venezuela).

Desarrolla su labor artística y docente en conciertos y actividades como charlas o talleres en eventos nacionales e internacionales.

## Apéndice E. Consentimiento informado para las entrevistas

### UNIVERSIDAD INDUSTRIAL DE SANTANDER CONSENTIMIENTO INFORMADO PARA PARTICIPAR EN UNA INVESTIGACIÓN

**NOMBRE DEL PROYECTO:** El Clarinete en la Música de Cámara Contemporánea a través de repertorio de Compositoras Latinoamericanas.

Usted está invitado a participar en un proyecto conducido por Angie Daniela Rincón Padilla de la Escuela de Música de la Universidad Industrial de Santander. Este proyecto es parte del trabajo de una tesis de pregrado bajo la dirección de la Dra. Tracy Russell.

#### **PROPÓSITO DEL PROYECTO**

El propósito de este proyecto es exponer el trabajo musical de diversas compositoras latinoamericanas a través de unas entrevistas y recital de su repertorio.

#### **PROCEDIMIENTOS**

Se seleccionaron cuatro compositoras de los siguientes países de Latinoamérica: Colombia, Venezuela, México y Perú.

- Las participantes en el estudio responderán en una entrevista vía Skype (Video llamada). El tiempo de duración esperado es de una hora.
- Durante la entrevista habrá una tercera persona con el entrevistador grabando con una cámara la video llamada.
- Las compositoras podrían ser contactadas posteriormente si es necesario para otra entrevista a través del mismo medio.

#### **CONFIDENCIALIDAD**

Su participación en este proyecto no es anónima. Su nombre puede ser publicado con los resultados del estudio. Este proyecto tiene como objetivo cumplir con los requerimientos de tesis de grado en el programa de Licenciatura en música.

#### **BENEFICIOS**

Aunque usted no se beneficie económicamente pues no habrá ninguna remuneración por su participación, su información puede ayudar a enriquecer el pensón de materias y banco de partituras de la escuela de música de la Universidad Industrial de Santander. También

a profesores, estudiantes, investigadores y público en general a entender y conocer el trabajo de la mujer de América Latina en la música del siglo XX y XXI.

**DECLARACIÓN DE PUBLICAR**

Los resultados de este proyecto pueden ser publicados en revistas profesionales o científicas. También es posible que se use para propósitos educacionales o profesionales.

Si usted tiene preguntas se puede contactar con Angie Rincón (+57) 314 407 8225 o al correo electrónico [Clarinetall.1224@gmail.com](mailto:Clarinetall.1224@gmail.com) . También se puede contactar con la Dra. Tracy Russell, la profesora directora al correo electrónico [usecherussell@yahoo.com](mailto:usecherussell@yahoo.com) .

Muchas gracias.

**AUTORIZACIÓN PARA USO DE LA INFORMACIÓN Y DATOS OBTENIDOS EN ESTE ESTUDIO:**

Si autoriza \_\_\_\_\_

No autoriza \_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_  
Firma de autorización

\_\_\_\_\_  
Nombre del participante

## **Apéndice F. Transcripción entrevista compositora de Venezuela**

**Pregunta 1: desde el punto de vista del género ¿Cómo ha sido para usted ser compositora en Latino América?** La mujer compositora no es sujeto de estudio como si lo es en Estados Unidos demás países anglosajón que tienen movimientos feministas más organizados a eso le doy varias explicaciones y no todas son negativas por ejemplo en Venezuela mi país te puedo decir que no hay diferencia en el trato de un compositor hombre y una compositora mujer en cuanto a oportunidades, recompensas o llamados, te puedo asegurar que eso no sucede lo compositores estamos mal todos y punto. En ese sentido me parece buenísimo que tu estudio haya ido hacia ahí, vi la lista de las compositoras y espero cuentas con el apoyo de todas.

Yo no he sentido una diferencia ni en mi país ni en América latina diferencia en el tratamiento y desenvolvimiento en mi carrera como compositora no he sentido de ambos ni beneficios, tampoco que sean condescendientes por ser mujer, ni me he beneficiado de esa condescendencia, tampoco he sentido que los hombres sean más programados que las mujeres, no lo he sentido desde mi experiencia. La vida del compositor o académico, o clásico como quieran llamarlo es muy difícil, generalmente estamos asociados a las Universidades son pocos los países que puedan decir que el ministerio o instituciones gubernamentales de cultura de programas, proyectos o un apoyo importante a los compositores más allá de México y eso te lo podrá decir Gabriela Ortiz, México es el camino a seguir el país donde la institución gubernamental apoya la composición, así que creo que los latino americanos hombres y mujeres tenemos un camino largo para lograr un flujo perenne de encargos, becas trabajo, publicaciones, más apoyo creo que Colombia está viviendo un buen momento en ese sentido porque recibo grabaciones, partituras desde los más jóvenes las universidades han hecho un buen trabajo creo que también costa rica, Perú y Brasil con sus más y

sus menos. Volviendo a tu pregunta puedo decir que yo como mujer no he sufrido de menos precio más allá de las normales a la profesión.

**Pregunta 1.1: ¿Cómo es el apoyo a los compositores en México? Para hacerla un ejemplo en América Latina.** Ellos tienen un sistema de apoyo a los compositores, son como contratos de investigación pero en creación que van de uno a tres años se les paga un sueldo equivalente a buen cargo de Universidad lo cual que te asegura vivir bien en el cual te comprometes a un x número de obras con ciertas características durante esos años, te miden el trabajo bajo ciertas medidas, diversas maneras de monitorear el trabajo además de eso hay una red de colecciones la cual los intérpretes y grupos de cámara está obligados a montar obras de los compositores y a grabarlas, así que algo como eso no sé si exista en América latina así que en resumen tenemos mucho por hacer.

**Pregunta 2: ¿Qué significado o aporte representa para sus composiciones la participación del clarinete?** El clarinete es mi instrumentos favorito, yo estudié piano y me gusta, en la cuerdas me gusta el cello y si tengo que escoger uno entre todos dudaría entre el cello y el clarinete quizás por el amplio registro, la capacidad expresiva, la variedad de la riqueza técnica del clarinete no la tiene el oboe y en este crecimiento del siglo XX de las técnicas extendidas del instrumento, de las nuevas posibilidades de interpretación el clarinete desbordó, sobrepasó a todo el mundo creo que para mí eso es un gran atractivo, creo que el clarinete tiene todo, realmente tengo una fascinación particular por el instrumento y por eso tengo varias obras para clarinete en mi catálogo. Es un instrumento muy dúctil con una capacidad expresiva muy amplia.

**Pregunta 3: ¿Qué respuesta o rol tiene su música contemporánea en el ámbito social y político?** Cuando uno escribe música se está expresando dicen que la música la más universal de las artes quizás el arte de más fácil de comunicar es porque es un lenguaje absolutamente

abstracto el lenguaje de la literatura bien sea poesía, novelística, ensayo se sirve de lenguaje hablado con la que comunicamos ideas racionales nos volvemos emocionales cuando hacemos arte. En la plástica puedes manifestar ideas y conceptos bien sea abstractos puedes aludir a ideas a modo más directo como en el cine, como en el teatro, estamos hablando de imagen y palabra, en música no, como la ejemplo la sinfonía Heroica de Beethoven la escribió para Napoleón Bonaparte porque lo creyó un héroe y Bonaparte subió al poder y paso de un revolucionario a un emperador, Beethoven tacha la dedicatoria y la música sigue teniendo un carácter pero descontextualiza de esa intención primera y hoy en día oímos la sinfonía de Beethoven sintiéndose el carácter heroico alguno musicólogos dicen que no fue Beethoven quien puso el nombre a la obra sino su editor pero la obra no pierde vigencia nadie asocia la obra de Beethoven con la imagen Bonaparte y en ninguna película de Napoleón Bonaparte donde apoyen con la música de Beethoven, todo este preámbulo para decirte sí nosotros podemos expresarnos social, políticamente, hacer crítica o apología con la música pero la música en abstracto no comunica ideas, no en ese sentido a menos tu hagas una canción o una obra en el contexto académico con un texto político entonces es mucho más difícil comunicar ideas políticas y sociales y para eso necesitar manifestarte verbalmente para x situación o personaje, yo en los último meses que han pasado en Venezuela me he dado cuenta que cuando hacen foros o conferencias nunca invitan al artista, lo músicos parece que no tuviera esa capacidad de expresarse ¿Viste los videos del violinista en la protesta? Fue una idea muy hermosa de su posición política entonces sí creo que si podemos expresarnos en lo social y político con la música de hecho tengo muchas obras donde hay textos algunas veces son más metafóricos tengo una obra que se llama *Ficciones* basado en unos textos e Jorge Luis Borges y tengo una obra quizás un poco más combativa se llama *Zerus* en cuanto a la feminidad basada en textos de Vargas Llosa, también tengo una obra para contrabajo solo se titula *They Clame (ellos claman)* acompañado por un

pequeño texto: “*Ellos claman por la paz, ellos claman por la libertad ..etc*” la escribí entre el 2009 ó 2010 por el movimiento que estaba protestando activamente por el cierre de una cadena de televisión muy importante, la hice para el joven Edicson Ruiz gloria venezolana el único latino y menor de edad aceptado en la filarmónica de Berlín, lo conozco desde los 12 años, mi esposo que es director de orquesta lo dirigió en su primer concierto, escribí la obra para él. Faltando 10 días para el estreno él me consultó que se sentía presionado al decir los textos y me recomiendan que mejor no lo haga- Censura Daniela, censura-, así que me dijo: “La toco sin decir el texto o prefiero no tocarla en Caracas” opté por que la tocara sin decir los textos entendía y respetaba su posición pero pasada la anécdota te digo si hay formas de expresarse más allá de la música en lo social y en lo político y te cierro la respuesta contándote- estoy siendo anecdótica, Angie no quiero ser teórica- no estoy es pontificando te estoy contando mi experiencia como compositora y como latinoamericana, este año en pocos días caracas cumple 450 años soy caraqueña, vivo en Caracas por convicción porque me gusta, es la ciudad que escogí para vivir en este momento estoy pensando seriamente irme de Venezuela por la situación de hecho estoy buscando trabajo el año pasado dije voy a escribir una obra quiero regalarla hablé con el director de la orquesta sinfónica municipal de caracas porque creo que son los idóneos para estrenarla, pusimos fecha para estrenarla me dieron fecha para entregarla de repente pare de componer llego el día del concierto lo hicieron sin mi obra, y yo no sabía la razón por la que pare de componer sabes que he estado muy activa en las marchas estaba perturbada hay tardes que iba a las marchas me regresaba a trabajar y recibía mensajes informándome de los heridos, a los 20 minutos me informaban de uno muerto, y yo no puedo trabajar así y aquí vengo a resolver tu pregunta porque no la terminé, llego el momento de la obra y me fui interrogando, me fui preparando en Venezuela somos de mucho merengue no sé si has oído algo más de mis obras no acostumbro a usa ritmos folclóricos, empecé

a sentir que necesitaba identificar la obra con algo de mi ciudad hay merengue venezolano y caraqueño que es distinto, empecé a estudiar las fórmulas rítmicas, los instrumento de repente en mi oído interno empecé a escuchar salsa y se me metió en la cabeza y en la sangre que la obra debía terminar con unos ritmos salsa porque para el caraqueño la salsa es fiesta y 450 años es fiesta de una ciudad y ese es el final de mi obra y tengo toda la estructura rítmica y las ideas musicales y eso fue lo que me paro a mí también darme cuenta que no puedo terminar la obra emocionalmente porque el país no está de fiesta y ahí te termino la respuesta, ,si hay una expresión, y hablando con mi esposo que es director de orquesta la obra se estrenará cuando se pueda estrenar y va a terminar como debe terminar cuando podamos hacer una fiesta en caracas ojalá sea pronto y si hay una expresión, es una obra que va sin texto y es puramente sinfónica y apoyo mis obras con textos, me expreso no a modo técnico eso se lo dejo a los investigadores y en esta obra voy a expresar todo esto. (Hacemos una pausa porque la maestra Diana recibe un mensaje de texto informándole que están cerrando las calles y una amiga suya que no nunca ha ido a las marchas finalmente decide ir)

**Pregunta 2.1: Esta obra que me compartió “*Dos espacios*” para cuarteto de clarinetes ¿En qué se basó? ¿En qué momento de su vida la hizo?** Esta obra es de la última, es del 89 si mal no recuerdo, yo viví en París entre el año 82 y 86 y allí estuve muy influenciada por ciertas obras de Stokhausen y la música electrónica estudiando el fenómeno de la espacialidad en la música, hice algunos intentos con obras de cámara de hacer una distribución de los instrumentos en la escena no tradicional porque asistí a muchos conciertos de cámara en escenarios no tradicionales donde la música te invade por todas partes, yo estuve en esa búsqueda igual hoy día lo hacen una instrumentación variada pero no varía acústicamente no logra ningún efecto distinto y con esta obra voy dos pasos adelante y es que pido que el instrumentista se muevan por la sala

del concierto e invada el espacio por eso se llama dos espacio ,el primer espacio es la toma de la sala del concierto y el segundo espacio es el escenario tradicional entonces es el resultado de esa búsqueda y con esta obra logre lo que quería, muy satisfecha, me gusta cómo funciona, pero no seguí no esa idea porque como viste en la partitura requiere de muchos ensayos, de memorización, de improvisación y de un músico osado que acepte moverse de esa manera y después de varias interpretaciones me vino una grabación más o menos satisfactoria y así lo grabes, cuando tienes solo el audio se convierte en otra cosa, tienes que tener la experiencia en vivo, que no pierda la calidad del momento. (Pausamos de nuevo porque definitivamente confirma que asistirá a la marcha, se procede a la despedida y finaliza la entrevista)

#### **Apéndice G. Transcripción entrevista compositora de Perú.**

**Pregunta 1: ¿Qué significa o cómo ha sido para usted ser mujer compositora músico en américa latina?** El género ya no significa un obstáculo para estudiar música profesionalmente en América Latina. Pero entre las carreras, hay todavía menos mujeres estudiando composición y dirección de orquesta creo yo que en todo el mundo. Yo no estudié composición formalmente en el Perú. Estudié en Finlandia ya estando radicada aquí, primero en un seminario de composición dentro de la carrera de musicología, y luego tuve alguna guía particularmente. Mis composiciones se han escrito para ocasiones particulares y yo misma he organizado la presentación de la mayor parte. Nunca he tenido comentarios respecto al género como compositora en Finlandia, pero creo que es uno de los países en los que ya es más generalizado que haya compositoras, y últimamente directoras de orquesta. Sí he notado un interés por el tema en Perú, donde me han solicitado algunos artículos sobre mujeres compositoras.

**Pregunta 2: Con respecto al clarinete que es tan popular en américa latina y/o particularmente en Colombia que tiene una escuela grandísima. Dentro de sus creaciones**

**¿Qué significado o aporte representa para sus composiciones la participación del clarinete?**

El clarinete es un instrumento muy agradecido para el compositor ya que tiene un gran ámbito tanto de alturas como de dinámica, es muy versátil, puede ser muy ágil y con él se pueden lograr diferentes colores. El clarinete está presente en muchas músicas populares del mundo, también en Colombia, en Perú, en Finlandia es un instrumento tradicional en las danzas folklóricas del oeste. Yo trabajo en el ensamble Aurinko que es un conjunto flexible de cámara y contamos con una excelente clarinetista, por lo cual hemos buscado repertorio latinoamericano que incluya el clarinete. Mi primera obra fue un dúo para clarinete y piano a sugerencia del profesor del curso, Harri Vuori, precisamente por ser el clarinete tan versátil.

**Pregunta 3: ¿Qué respuesta o rol tiene su música contemporánea en el ámbito social y político?** La creación artística tiene un rol fundamental en la sociedad, un rol que no puede ser cumplido por otra actividad. Tiene el papel de sensibilizar a la persona ante el mundo, ante sí mismo y ante los demás. Tiene también un rol catártico y es una vía para expresar emociones y compartirlas. La importancia de las emociones se comprende cada vez más. Es imposible que cambiemos de conducta o que aprendamos algo si nuestras emociones no están involucradas. El arte es una herramienta, un medio, un canal y también un fin en sí mismo. Como compositora pienso que mi música no está ni puede estar separada de lo que es el mundo de hoy, y trato de buscar una expresión honesta en mi música, pienso que sólo con una exigencia artística vale la pena componer, ya que el mundo está lleno de sonidos y de ruidos, a veces quisiera componer silencios que son tan necesarios.

**Pregunta 3.1: ¿Por qué escogió el clarinete para obra (dúo para clarinete y piano)?** El clarinete me lo sugirió el profesor de composición Harri Vuori en la universidad de Helsinki, cuando estaba estudiando en el taller de composición que él dirigía. Había dos motivos principales

para escoger el instrumento: primero, el clarinete es un instrumento de ámbito grande, muy versátil y por ello fácil para una compositora primeriza. El otro motivo era que pensamos desde un principio que las piezas fueran interpretadas por los estudiantes del taller. En él tenía unos compañeros que tocaban clarinete y piano, que fueron los que la estrenaron. Es decir, el otro motivo fue la disponibilidad de los instrumentistas.

**Pregunta 3.2: información general y recomendaciones sobre la obra ¿En qué momento de su carrera fue compuesta? ¿Musicalmente qué estaba explorando? ¿Tiene una sugerencia performática al momento de tocar la pieza?** El dúo es mi primera obra, como te dije arriba, la compuse estando estudiando composición como un curso electivo en la carrera de musicología. Estaba estudiando la técnica serial, no serialismo total sino series dodecafónicas de alturas. Es una obra pequeña y simple, pero para mí representó un mundo nuevo que se abría ante mí. Para mí desde entonces la composición ha significado una gran alegría y a la vez una gran responsabilidad cada vez que se afronta, ya que siento y pienso que la música que uno escribe debería ser sincera y a la vez importante. cómo decir algo en un mundo en el cual todo está dicho. Mi sugerencia es que trates de sumergirte en la obra y expresar lo que a ti te diga, tómate todas las libertades que quieras. Me encantaría escuchar una grabación si me la puedes mandar.

#### **Apéndice H. Transcripción entrevista compositora de México.**

**Pregunta 1: desde el punto de vista del género ¿Cómo ha sido para usted ser compositora en latinoamérica?** La carrera de compositor de música de concierto no es fácil independientemente del género. Los obstáculos son muchos que van desde quien puede tocar tu música hasta como vivir de nuestro trabajo. Quizá el terreno ya de por sí complicado lo es más si se es mujer, algunas estadísticas son muy reveladoras en otros países, por ejemplo, Kaija Saariaho

es la segunda mujer en tener una ópera programada en el met. En mi caso particular y en México, no te puedo especificar el hecho de que no me hayan programado por ser mujer, en ese sentido me siento muy afortunada de haber podido desarrollar una carrera exitosa, pero esto ha sido por mi constancia creo yo disciplina y pasión por la música

**Pregunta 2: ¿Qué significado o aporte representa para su música la participación del clarinete?** Es un instrumento muy versátil con un gran rango dinámico y con una agilidad sorprendente, siempre lo utilizo en mi música de cámara.

**Pregunta 2.1: Hablando específicamente de su obra para clarinete solo "Divertimento" ¿En qué momento de su vida la compuso? ¿Por qué y para qué? ¿Qué recomendaciones hace para quien va a tocar esta pieza?** Divertimento es una de mis primeras piezas y la compuse mientras estudiaba con Mario Lavista en el conservatorio. En aquel entonces Mario había explorado mucho las técnicas extendidas para los instrumentos de viento y creo que esa fue una influencia importante al escribir esta obra. En aquel momento la pieza fue escrita a petición de Lavista. Mi recomendación para abordar esta pieza y mi música en general es que lo disfrutes, creo que si no te enriqueces con el proceso de estudio y no tienes pasión por ello es que o bien la música no te comunica y debes encontrar otro repertorio con el que te identifiques o tienes que buscar ayuda de un maestro en el caso de ser estudiante.

**Pregunta 3: ¿Qué respuesta o rol tiene su música contemporánea en el ámbito social y político?** El compositor refleja su momento histórico y en ese sentido creo que la música adquiere una postura social y política, aunque su lenguaje es abstracto, la conceptualización de una obra nos dice mucho. La música es necesaria pues nos enriquece como seres humanos algo que nos hace mucha falta.

## **Apéndice I. Transcripción entrevista compositora de Colombia.**

La última compositora entrevistada es Ana Romano, compositora colombiana quien es conocida por toda su investigación, análisis y recopilación de las obras compuestas por la compositora ya fallecida Jacqueline Nova.

**Pregunta 1: Desde el punto de vista del género ¿Cómo ha sido para Ud. ser compositora en Latino América?** Ser compositora en América Latina, como ser mujer en el mundo, necesita de mucha entrega y energía. Como tu pregunta es desde el punto de vista del género, te digo que hay que hablar más veces, hay que insistir más para que el trabajo pueda ser visible, en América Latina como en muchas otras partes del mundo, el trabajo de las mujeres ha sido invisibilizado, principalmente porque la figura del creador insiste justamente en que el compositor es un personaje que tiene unas características de genio, de dios, porque tiene las capacidades de transitar entre la tierra y el mundo de los dioses y esa figura claramente es un hombre, y podemos ir un poco más allá y darle otros rasgos: un hombre blanco, un hombre heterosexual. Lamentablemente esa idea del genio persiste en las escuelas de música la mayoría de sus estudiantes de composición son hombres y socialmente asumen que el compositor es hombre... por esa mala herencia. Sin embargo desde hace un buen tiempo nos hemos dado cuenta que hay muchas mujeres compositoras, el asunto es que muchas veces las mujeres llegan a la composición por un camino distinto al de la escuela de composición, me refiero dentro de una escuela convencional o tradicional de formación musical, y ahí también creo que la cuestión de género es relevante porque muchas veces las formas de enseñar hacen que las mujeres se retiren o sean excluidas, conozco varias anécdotas en donde algunas mujeres han entrado al énfasis de composición y se retiran porque no se sienten cómodas, sí hay otras maneras de excluir como la forma en de abordar las clases, la forma de plantear el cómo deber ser la composición.. y eso hace

que muchas mujeres se retiren de las clases de composición, pero también hace que muchas mujeres entren al terreno de la composición por otros lados (desde la interpretación o la musicología).

El problema está en que muchas veces se legitima la actividad creativa a través del cartón, si tu diploma dice que eres compositora de alguna u otra manera te van a validar más a diferencia de que diga trompetista, percusionista o lo que sea, es como un filtro para la validación de la composición como actividad estudiada; es difícil vivir de la música, vivir de la creación, si le sumamos el factor de ser mujer pue sigue complicando las cosas.

**Maestra retomando sobre lo que mencionó sobre la titulación que si no tienes específico el título de compositora de una vez a nosotras como mujeres nos encapsulan, por ejemplo, yo estudio la licenciatura en música y a nosotras las mujeres nos inducen o nos dicen que estamos más aptas para trabajar con niñas (os) sino tenemos la cancha para dirigir y en Bucaramanga son más las vacantes que buscan u ofrecen como profesora de estimulación musical temprana.**

De acuerdo, eso pasa en el siglo XXI imagínate cómo sería en el siglo XX. A las mujeres siempre se nos han adjudicado las labores de cuidado (sin remuneración) y la docencia entra a ser una práctica “feminizada” porque se considera que la responsabilidad es menor, socialmente se le da más valor a formar a un compositor en una universidad que la formación en la infancia, es absurdo.

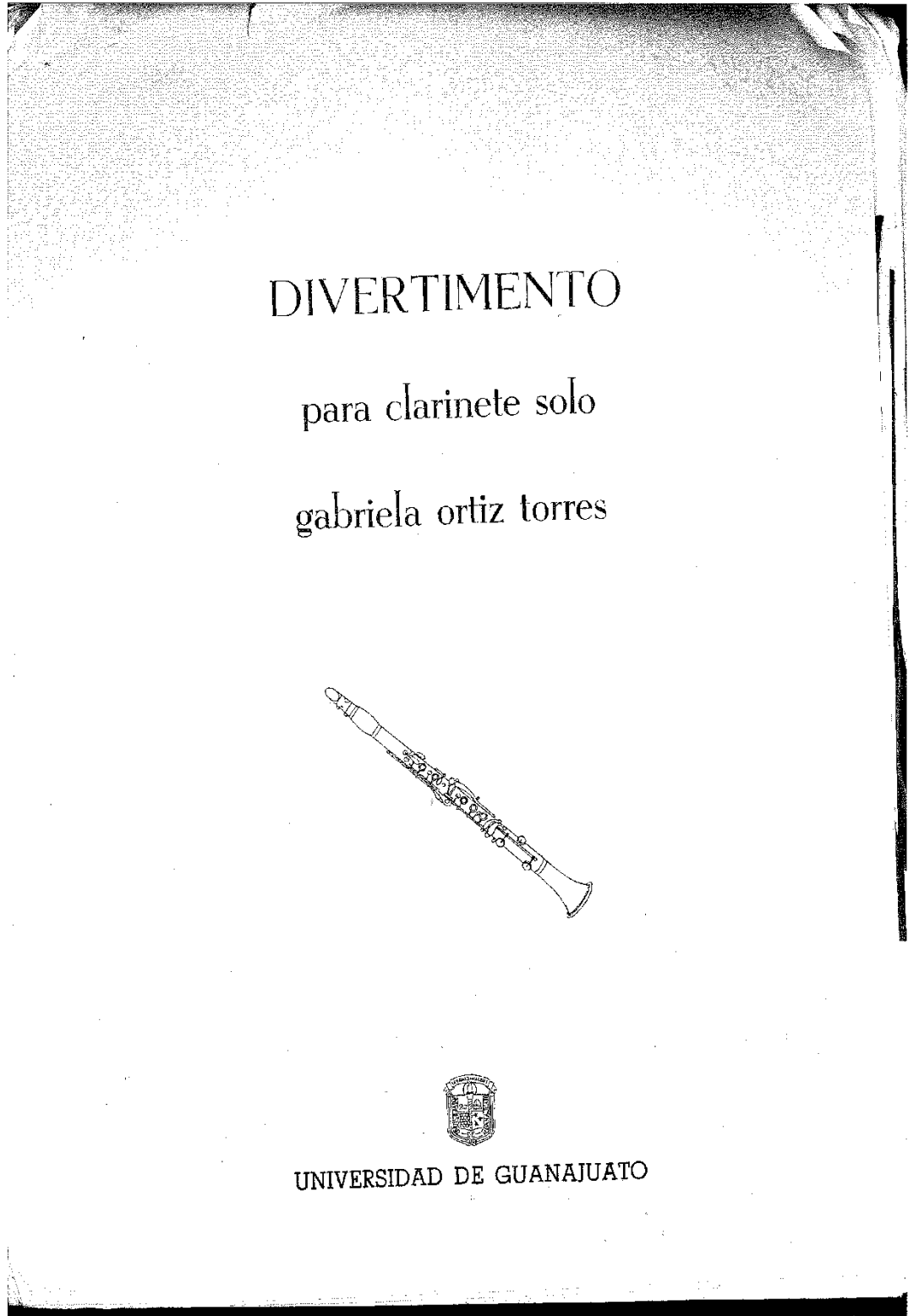
**Pregunta 2: Dentro de sus composiciones ¿Ha escrito para clarinete? ¿Qué significado o aporte representa para sus composiciones la participación del clarinete?** Sí compuse para clarinete, hice una obra para Big Band donde había clarinete y tengo una obra para oboe solo, pero

la mayoría de ese material lo perdí; pero si compuse para clarinete, en mi época de estudiante oía mucho rock y también tuve una época en que me interesé mucho por el instrumento porque oía mucho la música de Lucho Bermúdez. El clarinete por su registro es rico para trabajar, de hecho, en mis clases de composición he invitado a los estudiantes a que utilicen el clarinete en sus trabajos.

**Pregunta 2.1: Dentro de la investigación que lleva a cabo sobre Jacqueline Nova su vida y obra ¿Conoce alguna opinión por escrito, postura sobre el clarinete?** Sabes que no, ella tiene obras donde está el clarinete más del período escolar, ya como compositora hizo para clarinete dentro de los formatos de cámara u orquesta, la razón es que creo que a ella le tocaba como nos toca hoy en día acá y es escribir para los instrumentos que tenía a disposición. Trabajó con un flautista en la *Agrupación Nueva Música*, así que supongo que prefería escribir para él que para clarinete, nunca oí que no le gustara o algo por el estilo, pero era algo más porque no tenía quien le tocara el clarinete, no por un conflicto/disgusto con el instrumento.

**Pregunta 2: En su trabajo musical ¿Qué respuesta o rol tiene su música contemporánea en el ámbito social y político?** Cada vez que abordo la creación de una obra tengo el interés por relacionarlo con una alguna situación, estado o condición que me involucre a mí social y políticamente, la verdad a mí esta idea del arte por el arte realmente no me toca, no me siento a fin, ni cercana; siempre he dicho que la música no es un acto aislado, la música la hacemos personas y vivimos en unos contextos y en ese sentido la música refleja esos contextos, hay obras en las que la causa es más evidente y otras en las que de pronto no; son causas de distinto orden, desde cómo convivimos con el sonido hasta situaciones que me lleven a mi pensar en una situación puntual, creo que es que en los últimos años esas posturas ideológicas han sido más evidentes, antes no eran tan evidentes.

Apéndice J. Partitura “Dos espacios” de Diana Arismendi.



Indicaciones.

♯ - Cuarto de tono arriba.  
Quarter sharp.

♭ - Cuarto de tono abajo.  
Quarter flat.

⋄ - Pausa corta.  
Short pause.

R - Presionar la llave de registro.  
Press the register key.

# DIVERTIMENTO

a Luis Humberto Ramos

Clarinete en sib

GABRIELA ORTIZ

siempre  $\text{♩} = \text{♩}$   
Tranquilo ( $\text{♩} = 60$ )  
Cantabile

N = Posición Normal  
Normal position

Tempo I ( $\text{♩} = 95$ )  
Energico

*poco rit.*      *a tempo*

*pp subito*      *f*      *ff*      *mf*

The image displays a page of musical notation for a clarinet, consisting of eight staves of music. The notation includes various tempo and dynamic markings, as well as performance instructions.

- Staff 1:** Tempo: *Lento* (♩ = 60), *Tranquilo*. Dynamics: *mp*, *p*, *pp*. A large slur covers the first two measures.
- Staff 2:** Tempo: *Tempo I* (♩ = 95), *Energico*. Dynamics: *pp*, *p*, *mp*. A large slur covers the first two measures.
- Staff 3:** Dynamics: *f*, *ff*. A large slur covers the first two measures.
- Staff 4:** Dynamics: *f*. Tempo: *meno mosso, cedendo*. A *dim.* marking is present.
- Staff 5:** Tempo: *a tempo*. Dynamics: *p*, *sf*, *p*, *f*, *p*. A circled *sf* marking is present.
- Staff 6:** Dynamics: *mf*. A large slur covers the first two measures.
- Staff 7:** Dynamics: *f*, *p*, *pp*. A large slur covers the first two measures.
- Staff 8:** Dynamics: *p*, *poco*, *niente*. A large slur covers the first two measures.

Tempo II (♩ = 55)  
Lento Cantabile, espressivo.

Musical staff 1: Treble clef, 3/4 time signature. Dynamics: *ppp*, *mp*, *p*, *mf*, *p*, *pp*. Includes slurs and hairpins.

Musical staff 2: Treble clef, 3/4 time signature. Dynamics: *pp*, *mp*, *p*, *ppp*. Includes slurs and hairpins.

Musical staff 3: Treble clef, 3/4 time signature. Includes vibrato (Vib.) and dynamic markings *mp*, *ppp*, *p*, *mf*. Includes slurs and hairpins.

Musical staff 4: Treble clef, 3/4 time signature. Includes dynamic markings *ppp*, *p*, *mf*, *f*. Includes slurs and hairpins. Text: "cedendo - a tempo".

Musical staff 5: Treble clef, 3/4 time signature. Includes glissando (gliss) markings and dynamic markings *ff*, *pp*. Includes slurs and hairpins.

Musical staff 6: Treble clef, 3/4 time signature. Includes dynamic markings *ppp*, *mf*, *p*, *pp*. Includes slurs and hairpins.

Musical staff 7: Treble clef, 3/4 time signature. Includes dynamic markings *f*, *p*, *pp*, *ppp*. Includes slurs and hairpins. Includes fingerings: R (Right hand) and L (Left hand) with dot notation.

Tempo I (♩ = 95)  
Energico

Musical staff 8: Treble clef, 3/4 time signature. Includes dynamic marking *p*. Includes slurs and hairpins.

Tempo II (♩=55)  
Lento

pp p mf P subito tr

roll

mf p pp ppp

Tempo I (♩=95)  
Energico

pp mf PP subito

Tempo II (♩=55)  
Lento

mf p mf

Tempo III (♩=132)  
Più Energico

f subito P subito

f P subito poco p pp P

f mf f

f p

4

5

The musical score consists of ten staves of music, each with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The dynamics and performance instructions are as follows:

- Staff 1: *mf* (mezzo-forte), *pp* (pianissimo), *p* (piano), *f* (forte).
- Staff 2: *p subito* (piano subito).
- Staff 3: *mf* (mezzo-forte), *f* (forte), *p* (piano).
- Staff 4: *pp* (pianissimo), *p* (piano).
- Staff 5: *mf* (mezzo-forte), *p subito* (piano subito), *f* (forte), *rall.* (rallentando).
- Staff 6: *ff* (fortissimo), *f* (forte), *a tempo*.
- Staff 7: *mf* (mezzo-forte), *p* (piano).
- Staff 8: *p subito* (piano subito), *pp* (pianissimo).
- Staff 9: *mf* (mezzo-forte), *f* (forte), *ff* (fortissimo).
- Staff 10: *rall.* (rallentando), *Tempo II (Lento) (♩ = 55)*, *p subito* (piano subito), *pp* (pianissimo), *niente*.

Dibujo: Luz Ma. Marroy

Apéndice K. Partitura “Dúo” de Clara Petrozzi.

# duo

Clara Petrozzi

The musical score is divided into three systems. The first system is marked "Lento" with a tempo of 54. It features a Bb Clarinet part starting with a *p* dynamic and a Piano accompaniment. The second system includes dynamics such as *flz.*, *ord.*, and *f*. The third system is marked "Allegretto" with a tempo of 108, featuring a *p* dynamic in the Clarinet and *mf* in the Piano. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and fingerings (e.g., 3, 5, 3).

EL CLARINETE EN LA MÚSICA DE CÁMARA CONTEMPORÁNEA

20 *rit.* *a tempo*

24 *rit. molto* *Tranquillo*  $\text{♩} = 63$

28 *non vib.* *piu vib.*

32 *meno vib.* *ord.* (0) *combined sounds* *ord.*

(0) While pressing c#/g# play the lower notes.  
The first combined sound should be near the low c before,  
and the fifth and last near the high c after the c.sounds

Copyright © 1999 by Toni Stubin  
All Rights Reserved

EL CLARINETE EN LA MÚSICA DE CÁMARA CONTEMPORÁNEA

38 *f* *diminuendo* *p* *mf* *f* *vib.* *W* *Mm*

41 *Piu mosso*  $\text{♩} = 56$  *mf* *mf* *f* *p* *mf* *tr*

44 *f* *ff* *tr* *tr*

46 *tr* *3* *tr* *5*

Copyright © 1999 by Toni Stubin  
All Rights Reserved

EL CLARINETE EN LA MÚSICA DE CÁMARA CONTEMPORÁNEA

Musical score for measures 48-50. The score is written for two staves (treble and bass clef). Measure 48 features a treble staff with a trill (tr) and a rubato marking. Measure 49 includes a triplet of eighth notes in both staves and a trill in the bass staff. Measure 50 shows a trill in the bass staff and a sixteenth-note pattern in the treble staff.

Andante ♩ = 88  
(1) *ad lib.*

Musical score for measures 51-53. Measure 51 is marked *mf*. Measure 52 features a treble staff with a melodic line and a bass staff with a five-note pattern. Measure 53 shows a treble staff with a melodic line and a bass staff with a five-note pattern.

Musical score for measures 54-56. Measure 54 is marked *(rall.)* and *pp*. Measure 55 features a treble staff with a melodic line and a bass staff with a five-note pattern. Measure 56 shows a treble staff with a melodic line and a bass staff with a five-note pattern.

Musical score for measures 57-59. Measure 57 is marked *mf*. Measure 58 features a treble staff with a melodic line and a bass staff with a five-note pattern. Measure 59 shows a treble staff with a melodic line and a bass staff with a five-note pattern.

(1) clarinet: free rhythm and dynamics between *p* - *f*

Copyright © 1999 by Toni Stubin  
All Rights Reserved

**Apéndice L. Partitura “Divertimento” de Gabriela Ortiz.**

**Dos Espacios**

*Cuarteto de clarinetes*

**Diana Arismendi**

1990

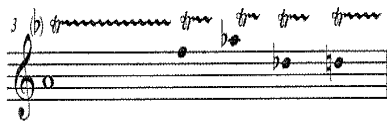
**e1**

**Dos espacios**



**APOYATURA.** Utilícelo en el orden que desee, intercalándolos a libertad y repitiéndolos, dando a la nota apoyada la duración que desee. Cambie también, *ad libitum*, el registro.

**e2**



**TRINO Y NOTAS STACATO.** Ubique las notas en el registro que desee. Las notas *staccato* puede usarlas solas o en grupo haciendo las combinaciones que desee, pero siempre muy cortas.

**e3**



**ESCALA.** Es el elemento más fijo. Respete el orden, la velocidad y la altura. Puede repetirlo sin interrupción mientras dure la actividad o interrumpirla momentáneamente cuando desee, recomience en la última nota que haya tocado.

**e4**



**ARPEGGIO.** Conserve siempre la noción de arpeggio. Combine las notas en el orden que desee, incluso puede repetir las. Utilice todo el registro del instrumento. Respete la velocidad.

"**Dos espacios**" para cuarteto de clarinetes fue compuesta entre finales del año 1988 y 1989 en Caracas. La obra consta de dos movimientos y está concebida como un espectáculo visual, musical y "espacial" de allí su nombre. En el primer movimiento es indispensable que los clarinetistas sepan sus partes de memoria pues están distribuidos en cuatro puntos de la sala donde se realiza el concierto, de allí partirán por diferentes caminos para "reencontrarse" en el segundo movimiento en un espacio diferente, esta vez en el escenario. La escritura modular y repetitiva del primer movimiento permite la coordinación de los eventos musicales, el segundo movimiento es de mucho mayores exigencias técnicas.

2003

En "**Dos Espacios**" la música no es el único elemento que compone la obra. Como su nombre lo dice el "espacio" es el otro elemento de ella; la "luz" el tercer protagonista.

El primer "espacio" lo constituye el escenario. La acción es la toma de éste. Se desarrolla en la oscuridad total y en tres tiempos. El primero corresponde al fondo de la sala, el segundo al traslado hacia el centro y el tercero al deambular de los músicos sobre el escenario.

El segundo "espacio" es la sala. El punto de partida es el escenario y el objetivo es la toma progresiva de la totalidad de la sala donde se interpreta. Al comienzo se encuentran los instrumentistas en la posición del cuarteto tradicional, en la semioscuridad que ofrecen los atriles de foso o escasamente alumbrados por las luces de la sala. Progresivamente se trasladarán el clarinete piccolo a un punto que se ubicará detrás de la última fila de espectadores, preferiblemente en lo alto, y luego el segundo clarinete en si bemol, a la derecha del público. Al llegar al punto señalado encenderán la luz de su atril para ser apagadas al final y quedar así en la total oscuridad del primer espacio.

Nota en la partitura 1989

# Dos Espacios

Cuarteto de clarinetes

A  $\text{♩} = 76$  *Alla marcia* **1er espacio** *Presto* Diana Arismendi

Clarinet in E♭  
Clarinet in B♭1  
Clarinet in B♭2  
Bass Clarinet

*p sub.* *f* *pp sub.*  
*p sub.* *f* *pp sub.*  
*p sub.* *f* *pp sub.*  
*p sub.* *f* *pp sub.*  
*p sub.* *f* *pp sub.*

*cresc.* *cresc. ....*

EL CLARINETE EN LA MÚSICA DE CÁMARA CONTEMPORÁNEA

Dos Espacios

6 B *Flatter* *Preguntar*

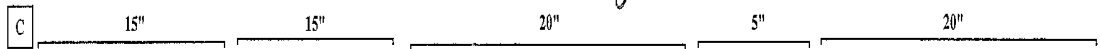
pp *f p sub.* *f* Dirijase hacia el centro *f* *p sub.* *f*

pp Dirijase hacia el centro *f* *p sub.* *f*

pp *f p sub.* *f* Dirijase hacia el centro *f* *p* *f*

pp Dirijase hacia el centro *f* *p sub.* *f*

*Preguntar*



33

*f* *pp sub.* *f sub.* *f* *pp sub.*

*f* *pp sub.* *f sub.* *f* *pp sub.*

*f* *pp sub.* *f sub.* *f*

*f* *pp sub.* *f sub.* *f* *pp sub.*

Posición normal      Acérquense lo más posible      Dispersense      En los extremos      1o en posición de 3o, 2o en posición de 4o y viceversa

# EL CLARINETE EN LA MÚSICA DE CÁMARA CONTEMPORÁNEA

## Dos Espacios

10" 15" 5" 15" 15" 7

39

*p* *p* *pp* *f*

*p* *pp* *f*

*p* *pp* *f sempre*

*p* *pp* *f p*

Dispérsense desordenadamente

Dispérsense nuevamente a fin de volver a la ...

20" 15" 15" 5" 15"

46

*f* *dim.* *pp* *pp sempre* *p* *f* *p*

*f* *pp* *pp sempre* *p* *f* *p*

*f* *pp* *pp sempre* *(e3)* *pp sempre*

*f* *pp* *pp* *mf* *p* *f* *p*

...posición normal

Regenera

# EL CLARINETE EN LA MÚSICA DE CÁMARA CONTEMPORÁNEA

## Dos Espacios

8

15" 15" 15"

56

*p* Dispersándose... *f* Hacia... posición normal *f* *p*

10" *Presto* 5" 20"

61

*f* *p* *p*

Dirijase al fondo de la sala *p*  
Desde el fondo de la sala como al principio

Apéndice M. Partitura "Preludio cromático" de Jacqueline Nova.

4088

DONACION: *Guy Nova*

CENTRO COLOMBIANO DE DOCUMENTACION MUSICAL COLCULTURA

FONDO: *Jacqueline Nova*

PRELUDIO  
PARA OBOE - CLARINETE  
Y FAGOT

*Jacqueline*  
J. NOVA - 64 *1935-1975*

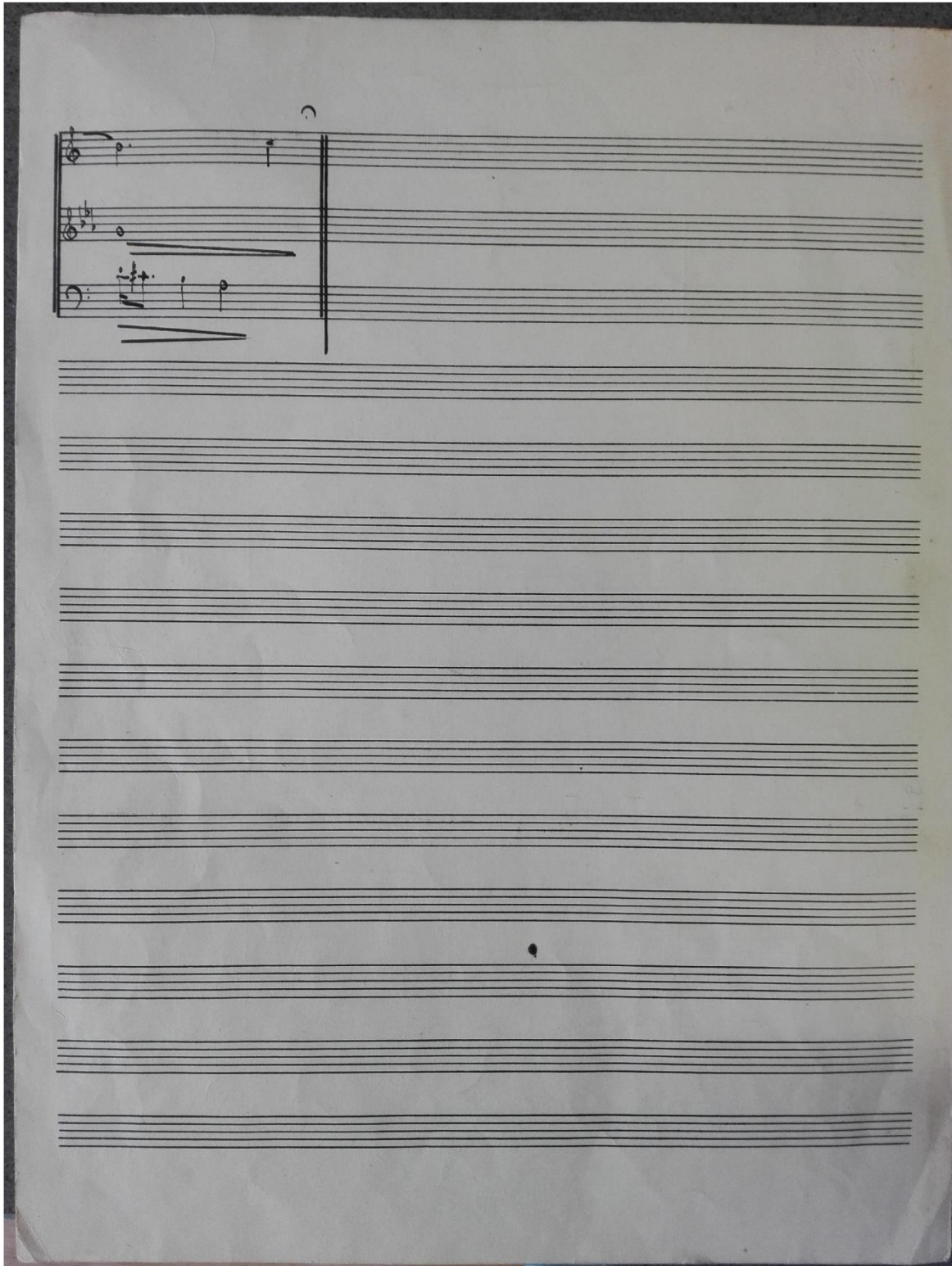
SCHIRMER'S  
ROYAL BRAND  
No. 22-14 Series  
PRINTED IN U.S.A.



M  
357  
N935

CENTRO COLOMBIANO  
DOCUMENTACION MUSICAL  
COLOCULTURA

Handwritten musical score for clarinet, consisting of four systems of three staves each. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like "cresc." and "din.". A stamp from the Centro Colombiano de Documentación Musical Colcultura is visible at the top right.



Apéndice N. Partitura de “Preludio cromático” de Jacqueline Nova, adaptada a: Oboe,  
Clarinete Bb y Clarinete bajo. Instrumentación disponible en la escuela de Artes Música.

Oboe

## Preludio Cromatico

Jacqueline Nova

The musical score for Oboe is written in 4/4 time. It consists of seven staves of music. The first staff begins with a piano (*p*) dynamic. The second staff starts at measure 5 and includes a crescendo (*cresc.*) and a forte (*f*) dynamic. The third staff starts at measure 10 and includes a piano (*p*) and mezzo-forte (*mf*) dynamic. The fourth staff starts at measure 16 and includes a crescendo (*cresc.*) dynamic. The fifth staff starts at measure 21 and includes a forte (*f*) dynamic. The sixth staff starts at measure 26. The seventh staff starts at measure 31 and includes a diminuendo (*dim.*) dynamic. The key signature changes from one sharp (F#) to one flat (Bb) and back to one sharp (F#).

Clarinet in B $\flat$

# Preludio Cromatico

Jacqueline Nova

4

8 *cresc.* *f*

13 *mf*

17 *cresc.*

22 *f*

27

31 *dim.*

Bass Clarinet

# Preludio Cromatico

Jacqueline Nova

6

*cresc.*

11

*mf*

15

4

*f*

23

28

*dim.*