



**Universidad
Internacional
de Valencia**

La presencia de la mujer en las programaciones de clarinete de los principales conservatorios profesionales de música de Andalucía

Revisión de las políticas de igualdad y propuesta de una guía didáctica

Titulación:
Máster Universitario en
Interpretación e Investigación
Musical

Curso académico
2023 – 2024

Alumna:
Jiménez Carrión, Sara
D.N.I.: 53703474S

Director de TFM:
Jordi Raventós Freixa

Convocatoria:
Segunda



Universidad
Internacional
de Valencia

Índice

Resumen.....	i
Abstract.....	ii
Índice de figuras.....	iii
Introducción.....	1
Presentación del objeto de estudio.....	1
Justificación del objeto de estudio.....	1
Estado de la cuestión.....	2
Preguntas de investigación, subpreguntas y objetivos.....	9
Metodología.....	10
I. La invisibilización de la mujer.....	12
I.1. Ausencia de la mujer en el ámbito musical.....	12
I.2. Género y educación musical.....	14
II. La representación de género en las programaciones de clarinete.....	16
II.1. Políticas de igualdad de los principales conservatorios profesionales de música de Andalucía.....	16
II.1.1. CPM Ángel Barrios de Granada (GR).....	17
II.1.2. CPM Cristóbal de Morales de Sevilla (SE 1).....	17
II.1.3. CPM Francisco Guerrero de Sevilla (SE 2).....	18
II.1.4. CPM Gonzalo Martín Tenllado de Málaga (MA 1).....	18
II.1.5. CPM Javier Perianes de Huelva (H).....	18
II.1.6. CPM Manuel Carra de Málaga (MA 2).....	18
II.1.7. CPM Manuel de Falla de Cádiz (CA).....	19
II.1.8. CPM Músico Ziryab de Córdoba (CO).....	19
II.1.9. CPM Ramón Garay de Jaén (J).....	19
II.1.10. RCPM Julián Arcas de Almería (AL).....	20
II.2. Análisis de las programaciones.....	20
III. Proceso de creación de la guía didáctica.....	23
III.1. Selección y criterios de clasificación de las obras.....	23

III.2. Guía didáctica.....	27
III.2.1. Primer curso de Enseñanzas Profesionales.....	28
III.2.1.1. Atie Bernet, Rumba Speciale (2002).....	28
III.2.1.2. Tatiana Stankovych, Preludio (2021).....	29
III.2.2. Segundo curso de Enseñanzas Profesionales.....	30
III.2.2.1. Shirley Carpenter, Moody Michelle (1971).....	30
III.2.2.2. Florence Beatrice Price, Adoration (2021).....	31
III.2.3. Tercer curso de Enseñanzas Profesionales.....	32
III.2.3.1. Atie Bernet, Sonatina (2012).....	32
III.2.3.2. Gloria Villanueva, Stellium (2020).....	35
III.2.4. Cuarto curso de Enseñanzas Profesionales.....	36
III.2.4.1. Clémence de Grandval, Deux Pièces (1885).....	36
III.2.4.2. Marion Bauer, Sonata (1951).....	39
III.2.5. Quinto curso de Enseñanzas Profesionales.....	41
III.2.5.1. Ella Georgiyevna Adayevskaya, Sonata Greca (1913).....	41
III.2.5.2. Celestina Masotti, Tempo di Valzer, op.19 (2010).....	42
III.2.6. Sexto curso de Enseñanzas Profesionales.....	43
III.2.6.1. Clara Schumann, Drei Romanzen, op. 22 (1853).....	43
III.2.6.2. Augusta Holmès, Fantaisie (1990).....	46
Conclusiones.....	48
Bibliografía.....	53
Anexos.....	55
Anexo I. Partitura de Rumba Speciale de Atie Bernet.....	55
Anexo II. Partitura de Preludio per clarinetto e pianoforte de Tatiana Stankovych..	59
Anexo III. Partitura de Moody Michelle de Shirley Carpenter.....	67
Anexo IV. Partitura de Adoration de Florence Beatrice Price.....	72
Anexo V. Partitura de Sonatina de Atie Bernet.....	76
Anexo VI. Partitura de Stellium de Gloria Villanueva.....	87
Anexo VII. Partitura de Deux Pièces de Clémence de Grandval.....	96
Anexo VIII. Partitura de Sonata de Marion Bauer.....	111



Anexo IX. Partitura de Sonata Greca de Ella Georgiyevna Adayevskaya.....	150
Anexo X. Partitura de Tempo di Valzer, op.19 de Celestina Masotti.....	167
Anexo XI. Partitura de Drei Romanzen, op. 22 de Clara Schumann.....	169
Anexo XII. Partitura de Fantaisie de Augusta Holmès.....	192

Resumen

En las enseñanzas musicales, el estudio de obras de compositores prevalece sobre las creadas por compositoras, aun existiendo composiciones de mujeres que podrían interpretarse en cualquiera de los niveles educativos de música. Esta situación de invisibilidad hace que sea necesario promover la inclusión de obras de mujeres en las programaciones para ofrecerles el reconocimiento que sin duda merecen y dar a conocer referentes femeninos al alumnado. Con el propósito de contribuir a llenar este vacío, a través del presente trabajo, se responderá a la pregunta principal de investigación que es la siguiente: ¿cómo ha afectado la invisibilización histórica de la mujer a la presencia de sus obras en las programaciones de clarinete y qué acciones podrían revertir esta situación? Para dar respuesta a esta pregunta se realizará, en primer lugar, una contextualización de la situación de invisibilización de la mujer. En segundo lugar, se determinarán las políticas de igualdad presentes en los centros seleccionados, para más tarde comprobar la presencia de la mujer en las programaciones de los principales conservatorios profesionales de música de Andalucía a través del análisis de las mismas. Posteriormente, se realizará una recopilación de diferentes obras, y se llevará a cabo un análisis de las mismas con el objetivo de encuadrarlas en un curso orientativo dentro de la guía didáctica. En conclusión, el objetivo principal de esta investigación reside en determinar la presencia de obras de mujeres compositoras en las programaciones de clarinete ya mencionadas mediante un análisis de las mismas. Además, la aportación que se prevé hacer con este trabajo es la creación de una guía didáctica de esta índole con el fin de enriquecer y diversificar la oferta musical.

Palabras clave: clarinete, Enseñanzas Profesionales de Clarinete, guía didáctica, mujeres compositoras.

Abstract

In music education, the study of works by male composers prevails over those created by female composers, even though there are compositions by women that could be performed at any level of music education. This situation of invisibility makes it necessary to promote the inclusion of works by women in the programs to offer them the recognition they undoubtedly deserve and to make female references known to the students. In order to contribute to fill this gap, this investigation will answer the main research question: how has the historical invisibility of women affected the presence of their works in clarinet programs and what actions could reverse this situation? In order to answer this question, firstly, a contextualization of the situation of women's invisibilization will be carried out. Secondly, the equality policies present in the selected centers will be determined, to later verify the presence of women in the programs of the main professional music conservatories of Andalusia through their analysis. Subsequently, a compilation of different works will be made, and an analysis of them will be carried out with the aim of framing them in an orientative course within the didactic guide. In conclusion, the main objective of this research is to determine the presence of works by women composers in the aforementioned clarinet programs through an analysis of them. In addition, the contribution that is expected to be made with this work is the creation of a didactic guide of this kind in order to enrich and diversify the musical offer.

Keywords: clarinet, Clarinet Professional Education, didactic guide, women composers.

Índice de figuras

Figura 1. Número de obras de hombres y mujeres presentes en cada programación.....	21
Figura 2. Porcentaje de obras de mujeres y de hombres en las programaciones seleccionadas.....	22
Figura 3. Objetivos propios propuestos para el Grado Profesional de clarinete.....	25
Figura 4. Contenidos propios propuestos para el Grado Profesional de clarinete.....	26
Figura 5. Compases 5-8 de la parte de clarinete de Rumba Speciale.....	28
Figura 6. Compases 21-25 de la parte de clarinete de Rumba Speciale.....	29
Figura 7. Compases 41-43 de la parte de clarinete de Preludio per clarinetto e pianoforte.....	30
Figura 8. Compases 9-11 de la parte de clarinete de Moody Michelle.....	30
Figura 9. Compases 13-14 de la parte de clarinete de Moody Michelle.....	31
Figura 10. Compases 1-5 de la parte de clarinete del primer movimiento de Sonatina.....	32
Figuras 11 y 12. Compases 5-7 y 62 de la parte de clarinete del primer movimiento de Sonatina.....	33
Figura 13. Compases 25 y 26 del segundo movimiento de Sonatina.....	33
Figura 14. Compases 28 y 29 de la parte del clarinete del segundo movimiento de Sonatina.....	34
Figura 15. Compases 60-72 de la parte del clarinete del tercer movimiento de Sonatina.....	35
Figura 16. Compases 61 y 62 de la parte del clarinete de Stellium.....	36
Figura 17. Compases 39 y 40 de la parte del clarinete de Invocation.....	37
Figura 18. Compases 3 y 4 de la parte del clarinete de Invocation.....	37
Figura 19. Compases 5 y 6 de la parte del clarinete de Air Slave.....	38
Figura 20. Compases 33-36 de la parte del clarinete del primer movimiento de Sonata.....	39
Figura 21. Compases 40-43 de la parte del clarinete del segundo movimiento de Sonata.....	40

Figura 22. Compases 5-8 de la parte del clarinete de Poëmion.....	41
Figura 23. Compás 61 de la parte del clarinete de Tempo di Valzer.....	42
Figura 24. Compases 47-49 de la parte del clarinete de Tempo di Valzer.....	43
Figura 25. Compases 28-31 de la parte del clarinete del primer movimiento de Drei Romanzen.....	44
Figura 26. Compases 40-42 de la parte del clarinete del primer movimiento de Drei Romanzen.....	44
Figura 27. Compases 50-53 de la parte del clarinete del tercer movimiento de Drei Romanzen.....	46
Figura 28. Compases 102-105 de la parte del clarinete del tercer movimiento de Drei Romanzen.....	46

Introducción

Presentación del objeto de estudio

A lo largo de la historia, las mujeres han tenido que lidiar con la diferencia de género notable en la falta de oportunidades que se les ofrecían. Por un lado, debido a la cantidad de obstáculos que la sociedad les imponía cuando pretendían desarrollar sus intereses, y por otro lado, porque aunque alguna lo consiguiera, no recibía el reconocimiento merecido. Este hecho unido al éxito histórico de numerosos compositores, han contribuido a la falta de representación femenina dentro de las enseñanzas de conservatorio. En este caso podemos decir que la mayoría de asignaturas impartidas en esta institución se centran generalmente en el estudio de la vida y obra de diferentes compositores, intérpretes y demás vertientes dentro del ámbito musical. Se estudia su repercusión en la música, sus relaciones con otras personas célebres, su influencia y la de sus obras a lo largo de la historia. Dentro de ese estudio suelen aparecer las mujeres como hijas, hermanas o esposas de los hombres que se estudian, pero en pocas ocasiones son ellas las protagonistas. Aún así, gracias a diferentes estudios, se ha comprobado que la historia contada está sesgada y que las mujeres artistas también existieron. Las que pudieron componer, crearon obras con el nivel y los contenidos más que suficientes para poder ser interpretadas en los diferentes cursos de las enseñanzas musicales. La falta de reconocimiento a estas mujeres aún persiste y se puede ver claramente reflejada en la mínima presencia de obras que se programan o interpretan a lo largo de las enseñanzas musicales.

Justificación del objeto de estudio

Las enseñanzas musicales habitualmente se centran en el estudio de la vida y obra de grandes compositores, pero en pocas ocasiones este estudio se ha enfocado en las compositoras que también forman y han formado parte de la historia de la música. Como consecuencia, en el conservatorio destaca el estudio de la vida de diferentes hombres influyentes dentro del ámbito musical, en este caso en asignaturas como historia de la música, donde presentan a compositores o intérpretes destacados. Lo mismo ocurre con sus creaciones, pues el estudio del instrumento en cualquiera de los niveles y especialidades está compuesto en su mayoría por obras, estudios y métodos creados por hombres. Pese a ello, gracias a los avances dentro del

feminismo y la musicología de género, se ha podido recuperar la historia de numerosas mujeres que han destacado dentro del ámbito musical. Del mismo modo, se han recuperado sus obras, y se han puesto en valor las compuestas por mujeres en los últimos años, que poco a poco están siendo interpretadas y adquiriendo el reconocimiento que siempre han merecido. Aún así, el hecho de incluirlas en las programaciones de los conservatorios o en los programas de concierto, está siendo un proceso lento de reformulación histórica que lleva consigo años de activismo y reivindicación.

Afortunadamente, actualmente vivimos en una era en la que el conocimiento está al alcance de nuestra mano. Podemos acceder a una partitura, encontrar información de la misma, incluso escuchar varias versiones en cuestión de segundos. Esto hace que la difusión de obras, tanto actuales como antiguas, sea mucho más sencilla. Gracias a ello, se han creado numerosos catálogos que incluyen obras de compositoras con una amplia variedad de instrumentaciones y estilos. Por otro lado, y aún existiendo estos catálogos, rara vez escuchamos a grandes orquestas o grandes músicos interpretar alguna de estas obras. Para que esta situación cambie, estas obras han de ser introducidas en los centros de estudio, pues es una forma fácil y directa para que se den a conocer y se tengan en cuenta más allá de fechas como el día de la mujer.

Cabe destacar que esta investigación está dirigida especialmente a los docentes de clarinete, y de manera general a cualquier músico interesado en temas de género. Esto es debido al producto final que se pretende conseguir con ella, pues se trata de una guía didáctica enfocada en los cursos profesionales de clarinete, la cual puede servir de utilidad en el desarrollo de las clases y la programación de nuevas obras en los diferentes cursos de esta especialidad. El presente trabajo parte de lo expuesto anteriormente, justificación que establece la elección del objeto de investigación, el cual ha sido estudiado por diferentes autores que se exponen a continuación.

Estado de la cuestión

En el presente apartado se ordenan las fuentes obtenidas para esta investigación según su relevancia y relación con el objeto de estudio. Estas serán estructuradas en dos bloques temáticos. El primero de ellos corresponde a las fuentes que tratan de paliar la falta de representación femenina tanto en el aula como en las salas de

concierto. Por otra parte, en el segundo bloque se encuentran las fuentes que versan sobre la historia de la mujer creadora.

En primer lugar, como fuente que da inicio al primer bloque temático del estado de la cuestión, podemos mencionar el Trabajo Fin de Máster de Ángela Rodríguez Guzmán (2021) titulado *Una revisión feminista de la programación de viola en la enseñanza artística elemental y profesional*. En él, la autora presenta como objeto de estudio la representación de las mujeres en las programaciones de viola de los distintos conservatorios de Andalucía con el fin de conocer el repertorio propuesto en cuestiones de género. Para ello se centra en las enseñanzas básicas y profesionales. De manera complementaria y como método de investigación, la autora realiza entrevistas con el fin de conocer la realidad del aula respecto a este asunto. La aportación que realiza con este TFM no es menos que la transcripción de las *Sechs lieder op.1* de Fanny Mendelssohn como propuesta de ampliación del repertorio compuesto por mujeres existente para su instrumento. Además, lleva a cabo la creación de un catálogo de obras para viola compuestas por mujeres para diversas agrupaciones. Esta autora concluye su investigación con la clara idea de que, pese a los avances en igualdad tanto en la sociedad como en el ámbito musical, siguen existiendo grandes diferencias, destacando ramas como la composición y dirección. Gracias a su análisis de las programaciones, puede afirmar la escasa presencia de la mujer en el repertorio propuesto, a lo que se suman los escasos planes de actuación para paliar esta falta de representación de la mujer compositora en el aula. Podemos decir que esta fuente presenta un enfoque similar al del presente TFM, con la diferencia de que se centra en otro instrumento y propone un plan de actuación distinto, sin contemplar la creación de una guía didáctica y realizando en su lugar una transcripción de una obra y un catálogo amplio y diverso. En este sentido, podemos considerar esta fuente como una referencia a la hora de abordar nuestra investigación.

Otra fuente similar que pretende ampliar el repertorio de mujeres compositoras dentro de las aulas es la Tesis Doctoral de María del Carmen García Godoy (2017), enfocada en la flauta travesera y titulada *Compositoras españolas: repertorio musical para flauta travesera desde 1915 hasta la actualidad*. El objeto de estudio de la tesis son las compositoras, el trabajo de las mismas tomando como punto de partida la educación. A modo de contextualización y como aportación, la autora muestra un profundo análisis de la situación de las mujeres compositoras en España desde el siglo XX hasta la actualidad. En ese mismo periodo de tiempo se centra el siguiente capítulo de esta tesis, en el que la autora trata las creaciones de esas compositoras

centrándose en la flauta travesera. Es ahí donde, tomando como referencia el catálogo elaborado por el Centro de Documentación de Música y Danza titulado *Compositoras españolas: la creación musical femenina desde la Edad Media hasta la actualidad*, la autora configura el suyo propio, en el que añade obras para flauta escritas por compositoras españolas desde 1915 hasta la actualidad. Para culminar su aportación, García Godoy elabora una guía didáctica sobre una selección de obras de su propio catálogo. En ella, expone ordenadamente el análisis y la propuesta de ejercicios preliminares de cuarenta y ocho de las obras, previamente contextualizadas con una breve biografía de su autora y divididas en los seis cursos del Grado Profesional de flauta. En conclusión, esta creación permite a los profesores y alumnos de conservatorios y escuelas ampliar su repertorio teniendo en cuenta la perspectiva de género. Además destaca la importancia de la difusión e inclusión en las programaciones del repertorio de compositoras españolas con el objetivo de contribuir a la visibilidad de las mismas. Esta tesis resulta especialmente relevante en la presente investigación, pues ambas comparten la creación de una guía didáctica. En ella, la autora hace uso de una metodología y enfoque que puede proporcionar una base sólida sobre la que fundamentar este estudio.

Así mismo, la Tesis Doctoral realizada por David Otero Aragoneses (2019), titulada *Oblivion: Grandes compositoras europeas (1850-1950). Aportaciones al repertorio del violín y contribuciones al cambio del paradigma del rol de la mujer en la Música* trata un asunto similar a los anteriormente expuestos. Este autor elige como objeto de estudio las aportaciones y contribuciones de diferentes autoras al mundo de la música, concretamente a la especialidad de violín, pues mediante su investigación ofrece un repertorio variado de obras recogidas en un catálogo con información relevante de la vida de sus autoras. La tesis concluye con varias cuestiones relativas a la investigación tales como la necesidad de inclusión de obras de compositoras en la educación musical y la importancia de la igualdad en el sistema educativo. En este sentido, esta investigación podría considerarse un punto de apoyo en el presente trabajo, pues, pese a ser un instrumento diferente, el autor plantea ideas similares a las aquí presentadas.

Aún dentro del ámbito educativo, Violeta Santiago Granero (2014) realiza su Trabajo Fin de Grado titulado *La ausencia de la compositora en el canon educativo*. El objeto de estudio de este trabajo se centra en analizar las diferencias de género en educación, por lo que tiene en cuenta tanto los libros de texto de música de Educación Primaria como el programa de unos ciclos de conciertos llevados a cabo en el

Conservatorio Profesional de Música Ramón Garay de Jaén. Para ello, se llevan a cabo dos investigaciones en las que, en primer lugar, la autora cuantifica el número de compositoras en comparación con los compositores presentes en los libros de texto de diferentes editoriales empleados en la asignatura de música de Educación Primaria. Posteriormente, contabiliza el número de obras de compositoras y compositores que interpretan los alumnos del Conservatorio de Jaén en los ciclos de conciertos. Como aportación al campo investigado, la autora propone una serie de actividades para el aula con el fin de promover la educación en igualdad entre los alumnos. Las conclusiones a las que esta autora llega son, en primer lugar, la evidente ausencia de la mujer en los libros de texto, así como en los programas de concierto pese a los diferentes planes de igualdad existentes. Este hecho demuestra la necesidad de creación de nuevas propuestas y planes de actuación para lograr una representación real y efectiva de las mujeres en este contexto.

Por otra parte, el artículo «Educación musical y género: una perspectiva inclusiva desde el currículum de aula» escrito por la Doctora Lorena Valdebenito Carrasco (2013), tiene como objeto de estudio la relación entre las construcciones de género y la educación musical. A través de su investigación, la autora analiza el impacto que han tenido los diferentes estereotipos en la enseñanza de la música, produciendo esto distinciones entre chicos y chicas. Tras ello, expone una serie de propuestas sobre el objeto de estudio que se pueden llevar a cabo en el aula, tales como la valoración de la música de compositores y compositoras y el análisis de canciones con temática de género. En definitiva, la autora destaca la pertinencia de incluir una perspectiva de género inclusiva en el currículum.

Versando sobre un asunto similar, el artículo «Los sesgos de género a través del currículum oculto de educación musical» escrito por María Eugenia Bolaño Amigo (2015) para la Revista de Educación Social, tiene como objeto de estudio, tal como su título indica, los sesgos de género desde la educación musical. Mediante un análisis del currículum oculto, la autora expone las aportaciones de diferentes autores, así como diferentes propuestas de estudio y actuación relativas a este tema. Como conclusión, se señala la necesidad de investigación desde una perspectiva de género, así como la inclusión de estos temas en los planes de estudio de los conservatorios.

Tratando esta vez cuestiones relacionadas con programas de concierto y la poca representación femenina existente en ellos, Pilar Pastor Eixarch (2022) escribe su artículo titulado «¿Dónde están las compositoras, directoras y solistas en la

programación de las Orquestas sinfónicas españolas? Datos, investigación y propuestas». En él, la autora tiene como objeto de estudio la presencia de la mujer en los programas de concierto de las orquestas sinfónicas españolas durante un año. Esta investigación concluye con unos resultados alarmantes de representación femenina en los diferentes ámbitos. Para finalizar, la autora realiza una mención a los avances feministas que han habido en la sociedad, haciendo hincapié en que, desafortunadamente, en la música clásica existe más resistencia en este aspecto, pues no es habitual ver a una directora al mando de grandes orquestas, ni a dichas orquesta interpretar obras de compositoras. Por otra parte, propone suplir este vacío con diferentes planes de actuación tales como la investigación en torno al repertorio de compositoras, la inclusión de esas obras en los planes de estudio de los conservatorios y difusión de esta información en los diferentes medios de comunicación entre otros.

Para finalizar el primer bloque y relacionado con el asunto anterior, la Asociación de Mujeres en la Música (2020) pretende mostrar la realidad de las mujeres intérpretes en las orquestas a través de un estudio titulado «Igualdad y orquestas sinfónicas». El resultado de dicho estudio revela la presencia de las mujeres intérpretes en las principales orquestas profesionales españolas, poniendo de manifiesto la desigualdad existente en ellas.

Para comenzar con el segundo bloque temático, referido a las fuentes que versan sobre la historia de la mujer creadora, podemos mencionar el artículo de Sandra Soler Campo (2011) titulado «La situación de la mujer en el ámbito musical actual como docente, intérprete, compositora y directora de orquesta». Mediante este artículo, la autora pretende mostrar el papel de la mujer en la música a través de la historia de mujeres intérpretes, directoras, compositoras y educadoras. Para ello, realiza un análisis de numerosas fuentes, concluyendo con datos que confirman la mínima presencia de la mujer en estos ámbitos. Tras ello, destaca la importancia de la representación femenina en los libros, pues es a través de la educación como se puede lograr un gran cambio. Para finalizar el artículo, la autora resalta los logros alcanzados hasta el momento en este ámbito, sin dejar de mencionar la importancia de una educación en igualdad.

Esta misma autora, Sandra Soler Campo (2016), escribe un artículo titulado «Mujeres y música. Obstáculos vencidos y caminos por recorrer». El objeto de estudio de la autora es analizar en torno a cuatro puntos centrales las prácticas musicales

desarrolladas por las mujeres a lo largo de la historia. En primer lugar, Soler Campo expone las dificultades que han tenido las mujeres a lo largo de la historia para ser vistas y poder tener cabida en ámbitos como la práctica musical. La segunda cuestión que trata la autora está referida a los estudios musicológicos, los temas que han sido tratados y la creación de la llamada musicología feminista. El siguiente apartado está dedicado a la dirección musical, mostrando así los mitos sobre las capacidades de liderazgo de las mujeres. Por último se exponen una serie de propuestas que contribuyen a la igualdad entre ambos sexos en la práctica musical. Las conclusiones a las que llega la autora están relacionadas con los cambios sociales y de pensamiento que se están produciendo, así como el aumento de referentes femeninos en la música y la continua lucha por la igualdad de derechos.

Del mismo modo, es nuevamente Sandra Soler Campo (2018) la que en su artículo titulado «Cuestiones de género: mujeres en la historia de la música», estudia a las mujeres músicos a lo largo de la historia. Complementando su aportación anterior, trata de nuevas cuestiones relacionadas con la musicología feminista destacando sus objetivos y autoras principales. Por otra parte, dedica un apartado a los estudios de género en la educación musical, sección en la cual se menciona la llamada investigación compensatoria, dentro de la cual podría ubicarse el presente trabajo, pues tiene como fin la visibilidad de obras de mujeres, lo cual compensa un vacío generado por la historia. Como conclusión, Soler Campo ofrece una síntesis de la situación de mujeres que desafiaron la sociedad, destacando los grandes beneficios que el feminismo ha traído consigo y reivindicando una educación más inclusiva y una sociedad igualitaria.

Por otro lado, Pilar Ramos López (2003) en su libro titulado *Feminismo y música. Introducción crítica*, estudia la relación entre género y música destacando la falta de representación femenina y las grandes desigualdades existentes en este ámbito. En nueve capítulos, la autora destaca las grandes aportaciones de la musicología feminista y realiza un recorrido que abarca desde la asociación de diferentes estilos musicales a determinados géneros, hasta las desigualdades de género igualmente promovidas por instituciones como los conservatorios de música. En definitiva, la autora señala la necesidad de una perspectiva feminista en el ámbito musical que fomente la inclusión y diversidad. Además, pone de manifiesto la necesidad de una continua investigación que visibilice las aportaciones que las mujeres han hecho y hacen a la música.

Dentro de este mismo bloque podemos mencionar a Lucy Green (2020), con su libro titulado *Música, género y educación*. A lo largo de los diferentes capítulos, la autora realiza un recorrido histórico estudiando las diferentes prácticas musicales que han llevado a cabo las mujeres en las diferentes épocas. Comienza con las cantantes, desde la música clásica hasta el jazz, para pronto pasar a hablar de las mujeres instrumentistas. En ese apartado la autora se pregunta los motivos por los cuales algunos instrumentos están bien vistos para las mujeres, como el canto, y otros han sido incluso prohibidos en distintas épocas para ellas. Seguidamente, se centra en las mujeres compositoras, haciendo un recorrido de su situación a lo largo de los años. El segundo objeto de estudio de este libro es nada más y nada menos que la educación musical contemporánea. En esta sección, la autora realiza una investigación acerca de la influencia cultural y de género en la enseñanza y aprendizaje de la música. En definitiva y como conclusión, la autora expone ciertos roles y limitaciones que las mujeres han adquirido dentro de la música producidos por las construcciones sociales y culturales.

Finalmente, Ángeles Caso (2008) narra la historia de mujeres pioneras en diferentes ámbitos creativos como la pintura, literatura, ciencia o música en su libro titulado *Las olvidadas, una historia de mujeres creadoras*. El objeto de estudio de este texto es la vida y obra de mujeres que se enfrentaron a las dificultades de su tiempo para perseguir y lograr sus objetivos. Por otra parte, esa es la aportación de la autora, la exposición de la historia de estas mujeres y la reivindicación de su valía como creadoras. Como conclusión, la autora destaca el menosprecio que han sufrido tantas mujeres en la historia, destacando el éxito al que llegaron muchas de ellas, sin olvidar la necesidad de visibilización de sus obras y contextos, especialmente en el caso de las artistas españolas.

Una vez expuesto el estado de la cuestión, se pueden diferenciar varias conclusiones. En primer lugar, la existencia de trabajos con un objetivo similar a éste es clara, pero no se ha encontrado ninguno centrado en el clarinete. Estos trabajos suelen tener una estructura similar de contextualización, recopilación de obras y propuesta, diferenciándose en la extensión y profundidad de cada uno en función de las características del trabajo. En segundo lugar, pese a existir trabajos que analizan programaciones de conservatorios, no se ha encontrado ninguno que presente la relación de obras de hombres y mujeres con sus respectivos porcentajes. De la misma forma, tampoco se han encontrado fuentes secundarias que analicen las políticas de

igualdad de algunos centros y las comparen con lo expuesto en sus programaciones en cuanto a obras de mujeres se refiere.

Por otro lado, cabe destacar que las fuentes del primer bloque permiten tener en consideración una serie de trabajos y escritos sobre los que basar la investigación, pues, como se ha mencionado anteriormente, algunos de ellos poseen una estructura muy similar a la del presente trabajo. Además, al centrar sus investigaciones en temas de educación, han ofrecido una serie de ideas sobre las cuales desarrollar parte del primer capítulo. En el segundo bloque temático encontramos las fuentes que versan sobre la historia de la mujer creadora y muchas de ellas que tratan la musicología de género hablando de las aportaciones más importantes realizadas en este campo y del surgimiento de esta sub-disciplina. Gracias a ellas podemos establecer un contexto que será la base de la investigación y parte de la justificación de la misma, pues es la falta de representación histórica femenina la que motiva a la elaboración de este TFM.

Preguntas de investigación, subpreguntas y objetivos

Una vez redactado el estado de la cuestión, se ha podido comprobar la existencia de trabajos que pretenden acercar al alumnado de diferentes especialidades a la vida y obras de compositoras, otorgando así visibilidad y reconocimiento a estas creaciones. Aún así, ninguno de ellos está centrado en el clarinete. Por otro lado, numerosas fuentes versan sobre el papel de la mujer creadora a lo largo de la historia. Es por ello que se considera necesaria la elaboración de un estudio en el que se expongan los planes de igualdad de los principales conservatorios de Andalucía, viendo si se contempla la inclusión de obras de mujeres compositoras en las programaciones. De esta forma y mediante un análisis de las programaciones del grado profesional de clarinete de dichos conservatorios, se observará si se cumplen en ellas los planes de actuación propuestos en los planes de igualdad. De la misma forma, se hará un recuento de las obras expuestas en cada programación para determinar la presencia de la mujer en ellas. Gracias a ello, se determinará la necesidad de dar a conocer obras de mujeres compositoras para clarinete y presentar algunas de ellas como una guía didáctica útil para el aula de clarinete, enfocada concretamente a los cursos del grado profesional. Por lo tanto, se plantea la siguiente pregunta principal de investigación: ¿cómo ha afectado la invisibilización histórica de la mujer a la presencia de sus obras en las programaciones de clarinete y qué acciones podrían revertir esta situación?

De ella derivan las siguientes subpreguntas:

- ¿De qué manera han sido invisibilizadas las mujeres a lo largo de la historia de la música?
- ¿En qué medida existen y se ven reflejadas en sus programaciones de clarinete las políticas de igualdad planteadas por los centros?
- ¿Qué lugar ocupan las obras compuestas por mujeres en las programaciones de clarinete de los principales conservatorios profesionales de música de Andalucía?
- ¿Qué elementos hay que tener en cuenta para elaborar una guía didáctica centrada en el repertorio de mujeres compositoras para el grado profesional de clarinete y que aborde las necesidades técnicas e interpretativas de cada curso?

Con el fin de dar respuesta a estas preguntas de investigación, se plantean los siguientes objetivos que son la base del contenido de este TFM:

1. Adquirir una visión general sobre la situación de invisibilización de la mujer a lo largo de la historia de la música.
2. Determinar la presencia de planes de igualdad en los centros seleccionados y analizar sus propuestas.
3. Conocer el espacio que ocupa la mujer compositora en las programaciones de clarinete de los conservatorios seleccionados.
4. Facilitar la inclusión de obras de compositoras en el aula de clarinete mediante la elaboración de una guía didáctica.

Metodología

Para la realización de este trabajo se ha hecho uso de diferentes métodos de investigación que han sido necesarios para la consecución de los objetivos planteados. Estos han sido la investigación documental, el análisis de contenido y el análisis musical, concretamente el melódico, rítmico e interpretativo.

El primer capítulo es el encargado de desarrollar el tema que se plantea en el primero de los objetivos. En este sentido, podemos decir que sirve como contextualización para el resto de capítulos. Para su realización y desarrollo se han empleado diferentes fuentes secundarias. Mediante la investigación documental se contrastan las aportaciones de diferentes autores y autoras acerca del tema principal

que aquí nos concierne. En él se habla de la invisibilización de la mujer, la ausencia de la misma en la música y los temas de género en la educación musical.

A través del segundo capítulo y utilizando nuevamente la investigación documental, se extraen conclusiones claras del estudio de las políticas de igualdad planteadas por los diferentes centros y de cómo estas se reflejan en las programaciones. Para su redacción se tienen en cuenta una serie de fuentes primarias referidas a los planes de centro, proyectos educativos y planes de igualdad de los diferentes conservatorios estudiados. Este asunto se establece en el segundo de los objetivos propuestos. Por otra parte y en este mismo capítulo, se determina la cantidad de obras escritas por mujeres y propuestas para su estudio en la especialidad de clarinete. Esto es posible gracias al análisis de contenido de fuentes primarias tales como las programaciones de clarinete de los centros seleccionados. Tras ello se realiza un listado detallado de las obras encontradas en cada programación, con su correspondiente título y autoría, tomando especial atención al género de la persona que la compuso. En esta recopilación, se ordenan las piezas por curso y centro, lo que permite conocer la relación detallada de obras propuestas en cada programación. Además, de esta forma se puede determinar la presencia de compositoras en cada centro y en el total de ellos. Es de este modo como se da respuesta al tercero de los objetivos.

Para finalizar, y con el objetivo de acercar al alumnado de las enseñanzas profesionales de clarinete a obras de mujeres compositoras, se redacta en el tercer capítulo el proceso de creación de una guía didáctica centrada en la visibilización de este tipo de obras. El primer paso en la elaboración de este capítulo ha sido la búsqueda de piezas de este tipo, para lo cual fue necesario establecer una serie de criterios de selección. Gracias a ello y a la existencia de numerosos catálogos centrados en este asunto, se pudieron recopilar una serie de obras que cumplieran con los criterios mencionados. Tras ello, se realizó un breve análisis musical e interpretativo de las mismas con el objetivo de determinar su dificultad. Esto hizo que fuera posible ubicar de manera orientativa cada una de las obras en un curso determinado en función de las conclusiones extraídas de los análisis realizados.

Tal como se ha podido adelantar en párrafos anteriores, el presente trabajo está estructurado en tres capítulos con sus correspondientes subepígrafos posteriores a la introducción. La guía didáctica de elaboración propia se encuentra en el tercero de los capítulos y ha sido desarrollada en la plataforma de gestión de datos *Airtable*. En ella se pueden crear diferentes tablas con información que abarca desde un simple texto

hasta enlaces o documentos adjuntos en las casillas creadas para ello. Además, previo a la elaboración de la guía, se han consultado numerosos catálogos tal como se ha mencionado anteriormente, por lo que se ha considerado conveniente la creación de otra base de datos en la misma plataforma que contenga un acceso directo a dichos catálogos clasificados por el tipo de material del que disponen. Por cuestiones de formato, tanto la guía didáctica como la recopilación de catálogos se encuentran disponibles para su consulta en un enlace de acceso en las notas al pie de página de dicho capítulo.

Por otra parte, ese mismo capítulo contiene el análisis ya mencionado de las obras seleccionadas, sección en la cual se podrán encontrar enlaces de escucha de las obras pertinentes en las notas a pie de página. Las partituras completas de las mismas se encontrarán anexadas al final del presente trabajo.

I. La invisibilización de la mujer

I.1. Ausencia de la mujer en el ámbito musical

Bien es sabido que a lo largo de la historia la mujer ha estado a la sombra en muchos ámbitos de la sociedad. Desde las ciencias o la religión hasta la política y educación, se les ha negado cualquier posición de poder y toma de decisiones. En el ámbito musical no ocurre lo contrario, de hecho, la propia historia invita a pensar que toda música está creada por un hombre, «en parte por este simple hecho y en parte a causa del perfil mental que recoge nuestra idea de compositor, la música ha llegado a implicar a un creador varón y, a través de él, la masculinidad» (Green, 2020, p. 128). Quizá uno de los pocos ámbitos donde la mujer era insustituible dentro de la música era en el canto, pues no podían prescindir de las sopranos y contraltos en las agrupaciones corales. Aun así, durante cientos de años la mujer no ha podido formarse ni desarrollarse musicalmente debido a la falta de medios que tenía a su alcance (Soler Campo, 2016, p. 159). Este hecho unido a que las opciones que se les ofrecían eran muy limitadas, ha generado una desigualdad de género aún presente en la sociedad y ha contribuido al desperdicio de mucho talento y creatividad. En aquel entonces, las mujeres hacían generalmente lo que estaba escrito para ellas, lo tradicionalmente correcto. La mayoría de las ocasiones esto no era más que dedicarse a la crianza de sus hijos y al mantenimiento del hogar, tareas ya de por sí arduas como para ser compaginadas con algo más. Tal como menciona Caso (2005), las mujeres «apenas escribieron, pintaron o compusieron música porque los hombres —que

establecían por supuesto las normas— no lo permitían» (p. 2). Aún así, podemos decir que gran parte de la historia contada está simplificada y sesgada. La realidad es que a lo largo de la historia existieron numerosas mujeres intérpretes y compositoras, pero muchas se vieron obligadas a ejercer sus labores limitándose al ámbito privado. Estas mujeres interpretaban la música en sus casas, para el entretenimiento familiar o eventos sociales íntimos. Por otra parte, también ejercían de profesoras en el contexto doméstico, principalmente de piano, pues era un instrumento destacado en la educación de las mujeres (Soler Campo, 2016, p. 160). Por lo tanto, su labor no era reconocida habitualmente fuera del domicilio y muy pocas tuvieron la oportunidad de dar a conocer al mundo su talento. De hecho, algunas de las que tuvieron esa suerte, debieron compartir sus obras bajo un pseudónimo masculino. Cabe destacar que, pese a que otras lograron reconocimientos, pocas fueron recordadas.

Mejor dicho, acabaron siendo ninguneadas por los hombres que durante siglos han escrito la historia, la del arte y la de la literatura y la de la música; incluso las más exitosas, las más indiscutibles fueron rápidamente empujadas sin miramientos, apenas desaparecieron de la tierra, al limbo del silencio y la inexistencia. (Caso, 2005, p. 3)

Por todos estos motivos, la historia ha de ser revisada, teniendo en cuenta que forman parte de ella más personas de las que siempre nos han contado. Este hecho ofrecería una visión justa de esa parte oculta de la historia.

Con el objetivo de poner las cartas sobre la mesa y realizar cambios en el asunto ya planteado, surgieron las primeras investigaciones de género relativas a la música. Estas fueron impulsadas por el feminismo que cada vez era más notorio en las diferentes disciplinas. Gracias a ello, la comunidad investigadora de la musicología comenzó a interesarse por el papel de la mujer en la música. Tal como menciona Soler Campo (2011), relativo a este asunto podemos destacar el pionero «estudio publicado en el año 1948 por Sophie Drinker, titulado “Music and women” editado por la universidad de California» (p. 46). Esto dio pie a la posterior creación de una nueva vertiente, la musicología feminista. Las investigaciones dentro de esta subdisciplina se encargan principalmente de los asuntos que no han sido tratados por la musicología anterior. Dentro de ella se diferencian varias fases. En la primera fase, los musicólogos se centraron en la recopilación de datos sobre mujeres sin tener en cuenta las cuestiones historiográficas. «En una segunda fase se cuestionaron categorías como el canon, los juicios de valor, las jerarquías de los géneros, el papel de los y las intérpretes, etc.» (Ramos López, 2003, p. 30). A partir de las investigaciones

realizadas dentro de la musicología feminista, se han planteado diferentes propuestas con el objetivo de dar visibilidad a las mujeres en el ámbito musical. Estas propuestas se centran principalmente en la investigación de la vida y obra de las autoras, la inclusión de su historia en los planes de estudio y la difusión de sus creaciones en los diferentes medios de comunicación y en los programas de concierto o programaciones de conservatorios (Pastor Eixarch, 2022, p. 316). La mayoría de estas iniciativas están relacionadas con cuestiones de educación, por lo que han de llevarse a cabo para así contribuir al reconocimiento y la representación de las creadoras en la música.

1.2. Género y educación musical

Todos sabemos que la educación es la base de todo. A través de ella nos formamos como personas, se establecen nuestras ideas y pensamientos más profundos, por lo que todo el material que se expone a lo largo de nuestra educación es un reflejo de nuestros futuros pensamientos y creencias. Esto hace que el profesorado tenga la oportunidad de plantear situaciones en las que el alumnado conozca el mundo actual y evolucione en consonancia con la sociedad. Sin embargo, desafortunadamente el sistema educativo «prosigue perpetuando la oscuridad, el olvido y el ostracismo en que se halla la gran mayoría de compositoras del pasado» (Otero Aragonese, 2019, p. 534). Por lo tanto, si la mujer no tiene cabida en los materiales que se presentan al alumnado, lo más probable es que piensen que la mujer no existe ni ha existido en ese ámbito, en este caso, en el musical. Esto es lo que lleva ocurriendo de manera general todos estos años tanto en los conservatorios de música como en otros centros, pues en pocas ocasiones se presentan mujeres como referentes en cualquiera de los ámbitos, ya sea como intérpretes, compositoras, directoras o pedagogas, afectando esto a la inclusión de mujeres en ciertas áreas. Tal como destaca Bolaño Amigo (2015), «la invisibilidad del sujeto femenino en la historia de la música occidental se perpetúa en la educación musical fundamentalmente a través de los libros de texto», por lo que en la inclusión está el cambio. Esta debe darse tanto en los libros de texto como en las programaciones didácticas, ya no solo de la asignatura del instrumento principal, sino en todas las demás. Solo así se producirá un cambio real, otorgando a las mujeres que han formado parte de la historia de la música el reconocimiento que merecen. Si no se implementan nuevas medidas de inclusión en las escuelas, este asunto nunca será valorado en la sociedad (Soler Campo, 2011, p. 53).

Por otro lado y por este mismo motivo, los planes de estudio de las diferentes disciplinas han sido comúnmente criticados, pues de alguna manera tratan de excluir las diferentes cuestiones de género que son cada día más necesarias en la educación de su alumnado. Esto no es más que el resultado de una tradición que perpetúa la idea clara de que los hombres son los protagonistas en la mayoría de los campos. La sociedad cada vez es más rica y diversa y este hecho ha de reflejarse en la educación, pues sólo de esta forma se desarrollará un mundo más justo y equitativo. Respecto a este asunto, García Godoy (2017) expone la siguiente reflexión:

El cambio de los estereotipos vigentes en nuestra sociedad a través de una reforma del sistema educativo [...] plantea la inclusión en el currículo de las enseñanzas generales una perspectiva de género en las asignaturas artísticas. La creación de nuevos modelos femeninos, distintos a los existentes y aceptados socialmente, es una tarea importante enfocada a la educación de generaciones venideras. (p. 590)

Si se incorporan contenidos de este tipo tales como el estudio de la vida y obra de mujeres o la discriminación de género que han sufrido, el alumnado tendrá mayor conciencia de la situación, promoviendo la equidad en su vida. Además, tal como propone Valdebenito Carrasco (2013), se podría «integrar la perspectiva femenina y masculina en una, evitando así un enfoque centrado exclusivamente en una de ellas». Esto es especialmente importante, pues es común encontrar estudios centrados exclusivamente en la perspectiva masculina, quedando la femenina únicamente para estudios de género. Esto ocurre de la misma forma en las programaciones de diferentes orquestas, pues mientras que en el desarrollo normal de los conciertos se incluyen generalmente obras exclusivamente de hombres, se dedican días específicos a dar a conocer obras de mujeres. Del mismo modo ocurre en los conservatorios, con días dedicados exclusivamente a la visibilidad de estas obras, las cuales quedan para ser interpretadas únicamente en esas fechas. Esta afirmación no quiere decir que esta última medida no sea necesaria, pero es cierto que integrar ambos puntos de vista facilita la creación de un enfoque más equitativo y completo, ayudando así a los humanos a valorar las aportaciones de diferentes autores independientemente de su género.

Por ello, considero fundamental que todo docente se sienta concienciado de que su función no es solamente enseñar a tocar un instrumento, sino que forman parte de una institución educativa y esto requiere transmitir y educar en valores de igualdad. (Rodríguez Guzman, 2020, p. 44)

Las medidas que pueden tomar los docentes en este sentido abarcan , como se ha mencionado anteriormente, desde la inclusión de obras de mujeres compositoras a las programaciones hasta la introducción de referentes femeninos en lo que la interpretación, dirección o cualquier vertiente musical se refiere. Afortunadamente hoy en día la información está al alcance de nuestra mano, lo que facilita la implementación de este tipo de medidas en el transcurso normal de las clases. Los alumnos son los protagonistas de su propio aprendizaje y los encargados de cambiar la realidad actual «en la cual las mujeres son casi inexistentes en determinados campos musicales» (Soler Campo, 2018, p. 85), pero no podemos olvidar que los docentes son la ayuda y base para que este cambio suceda.

II. La representación de género en las programaciones de clarinete

II.1. Políticas de igualdad de los principales conservatorios profesionales de música de Andalucía

Podemos afirmar que hasta hace poco no se tenían en cuenta las cuestiones de igualdad de género en los centros educativos, sin embargo, este hecho ha cambiado gracias a avances dentro del feminismo y de la propia sociedad. De hecho, con el fin de continuar avanzando en materia de igualdad, el Boletín Oficial de la Junta de Andalucía número 41 del 2 de marzo de 2016, publicó el II Plan Estratégico de Igualdad de Género en Educación. De este modo, establecen que todos los centros educativos deben elaborar un Plan de Igualdad de Género que contemple desde diagnósticos para detectar y visibilizar desigualdades, hasta actuaciones concretas para integrar la perspectiva de género en el Plan de Centro. Además, un año después se aprobó la Ley Orgánica 3/2007 del 22 de marzo para la igualdad efectiva de mujeres y hombres, cuyo artículo 24 está dedicado a la educación, haciendo referencia a medidas de inclusión y reconocimiento del papel de la mujer en la historia.

Según estas leyes, tanto hombres como mujeres debían tener el mismo espacio en los manuales de texto que se utilizan en educación. [...] La mujer debería haber recuperado su posición en la historia y por ende en la historia de la música. Nada más lejos de la realidad. Ni las mujeres comparten protagonismo en los libros de texto con los hombres ni han recuperado su espacio en la historia de la música. (Santiago Granero, 2014, p. 32)

En este apartado veremos qué centros de los seleccionados cumplen con ello y cuáles son los planes de actuación más comunes de entre sus propuestas. Por otra parte, se prestará especial atención a los centros que cuenten con planes de actuación referidos a la inclusión de obras de mujeres en las programaciones de las diferentes especialidades.

Para llevar a cabo esta investigación, se han seleccionado los principales conservatorios profesionales de las provincias de Andalucía con la intención de conocer cuáles son las políticas de igualdad de cada centro y, tal como se ha mencionado anteriormente, comprobar si se cumplen en sus programaciones de clarinete. Junto a cada conservatorio, se escribirán las siglas de su nombre abreviadas, sirviendo esto de utilidad para una rápida referencia a los mismos en apartados posteriores.

II.1.1. CPM Ángel Barrios de Granada (GR).

El Conservatorio Ángel Barrios de Granada dispone en su página web de un acceso directo a su Proyecto Educativo, con una última actualización fechada en marzo de 2022. En él se incluye un apartado dedicado a los contenidos curriculares, donde éstos se concretan, integrando la igualdad de género como objetivo principal. Pese a ello, no se encuentra un Plan de Igualdad del centro ni se menciona nada específico de la inclusión de obras de mujeres compositoras en las programaciones.

II.1.2. CPM Cristóbal de Morales de Sevilla (SE 1).

En la web del CPM Cristóbal de Morales de Sevilla podemos encontrar un Plan de Centro que tiene en cuenta diferentes cuestiones. Una de ellas es el Proyecto Educativo, el cual contempla el mismo apartado que el conservatorio anterior, referido a los contenidos curriculares, con la diferencia de que este menciona un Plan de Igualdad creado para el curso (2023/2024). Este escrito se encuentra disponible como documento aparte y en él se contempla la elaboración de diferentes actividades que fomenten la igualdad de género y coeducación en el centro. Entre ellas podemos encontrar la inclusión de obras de compositoras en las programaciones de las diferentes especialidades.

II.1.3. CPM Francisco Guerrero de Sevilla (SE 2).

Dentro del apartado de documentos de interés de la web del conservatorio, podemos encontrar el Plan de Centro, seccionado este en diferentes documentos. Entre ellos encontramos el Plan de Convivencia que vela por la igualdad entre alumnos y alumnas y el proyecto educativo. Este último contiene especificaciones de los criterios de elaboración de las programaciones didácticas, sin mencionar nada acerca de la inclusión de obras de mujeres compositoras en ellas.

II.1.4. CPM Gonzalo Martín Tenllado de Málaga (MA 1).

El Plan de Centro de este conservatorio se encuentra disponible en el apartado de información académica de su web, pero su última actualización se fecha en el año 2023. Aquí encontramos el mismo apartado que en varios conservatorios anteriores, que no es más que el de integrar la igualdad de género en los contenidos curriculares de las diferentes asignaturas. Por otra parte, se mencionan los criterios generales para la elaboración de las programaciones didácticas, dentro de los cuales no se contempla la inclusión de obras de mujeres compositoras.

II.1.5. CPM Javier Perianes de Huelva (H).

Además del Plan de Centro disponible en la web del conservatorio, en el cual podemos encontrar numerosas menciones a la igualdad de género, el centro dispone de un Plan de Igualdad fechado en el curso de 2021/2022. En él podemos encontrar objetivos como el dar visibilidad a la mujer creadora en el ámbito musical y ofrecer al profesorado obras de mujeres que poder trabajar con su alumnado. En este sentido, podemos decir que llama especialmente la atención la mención de un contenido que trata la elaboración de una biblioteca virtual de piezas de compositoras para cada especialidad, la cual no se ha encontrado en la web a pesar de que el documento escrito es de hace unos años.

II.1.6. CPM Manuel Carra de Málaga (MA 2).

El Conservatorio Manuel Carra de Málaga cuenta con un Plan de Centro actualizado que a su vez contiene un Plan de Igualdad. Las medidas que se plantean para el presente curso son en su mayoría actividades dedicadas a dar visibilidad a la mujer tales como concursos de interpretación de compositoras, concursos de carteles o creación de contenido acerca de mujeres inspiradoras, tanto en redes sociales como

en el tablón o revista del centro. Pese a las numerosas propuestas, ninguna de ellas habla de completar las programaciones de las diferentes especialidades con obras de mujeres compositoras.

II.1.7. CPM Manuel de Falla de Cádiz (CA).

El Plan de Igualdad con el que cuenta este conservatorio fecha su última actualización en el curso 2022/2023 y contiene diferentes objetivos y planes de actuación. Desafortunadamente, y tal como ocurre en el centro anterior, no se contempla la inclusión de obras de compositoras en las programaciones, ni como tarea dentro del Plan de Igualdad, ni como criterio en el Plan de Centro. Los planes de actuación están centrados en días específicos como el día internacional contra la violencia de género o el día de la mujer, donde se proponen ciertas actividades para dar visibilidad a las compositoras de manera puntual.

II.1.8. CPM Músico Ziryab de Córdoba (CO).

Además del Plan de Centro, este conservatorio contempla un Plan de Igualdad mediante el cual poder diseñar y coordinar diferentes actuaciones. Su última actualización fecha el curso 2018/2019 y, en su mayoría, cuenta con planes de actuación relativos al respeto entre iguales. Puntualmente, se hace mención en uno de los objetivos del documento a la visibilidad de la mujer en las distintas facetas de la música, especificando en el apartado de actuaciones que el modo de hacerlo será mediante un tablón de igualdad y la celebración de actividades puntuales. En ningún momento se menciona la ampliación de las programaciones como método para dar a conocer obras de mujeres compositoras.

II.1.9. CPM Ramón Garay de Jaén (J).

Dentro de su Proyecto Educativo, con una última actualización fechada en el año 2012, no se encuentra más que la integración de la igualdad de género como un objetivo dentro de los contenidos curriculares, al igual que en varios de los centros anteriormente mencionados. Se hace mención a un Plan de Igualdad centrado en fomentar el respeto entre ambos sexos, pero en ningún momento se hace referencia a ningún plan de actuación.

II.1.10. RCPM Julián Arcas de Almería (AL).

El Plan de Centro de este conservatorio tiene una última actualización fechada en el curso (2023/2024), e incluye dentro del Plan de Convivencia, un Plan de Igualdad. Este cuenta con actuaciones concretas tales como la inclusión de repertorio de mujeres en las programaciones didácticas de todas las especialidades, procurando crear en el alumnado nuevos referentes. Además, al igual que varios de los centros anteriores, proponen actividades puntuales que coinciden con fechas conmemorativas en relación a la mujer.

Como conclusiones generales dentro de este apartado, se ha podido observar que, pese a lo expuesto anteriormente referido al Plan Estratégico de Igualdad de Género en Educación, no todos los centros disponen de un Plan de Igualdad, siendo además pocos los centros que disponen de este plan actualizado. Estos son el CPM Cristóbal Morales (SE 1), el CPM Manuel Carra (MA 2) y el RCPM Julián Arcas (AL), es decir, tres de los diez centros seleccionados, lo que podría considerarse unos resultados desalentadores. Por otra parte, decir que destacan de entre los planes de actuación la propuesta de conciertos específicos para el día de la mujer centrados en la visibilidad de este tipo de obras, así como concursos de esta naturaleza, los cuales se limitan a un día específico, sin integrar la interpretación de estas obras en otro tipo de actividades.

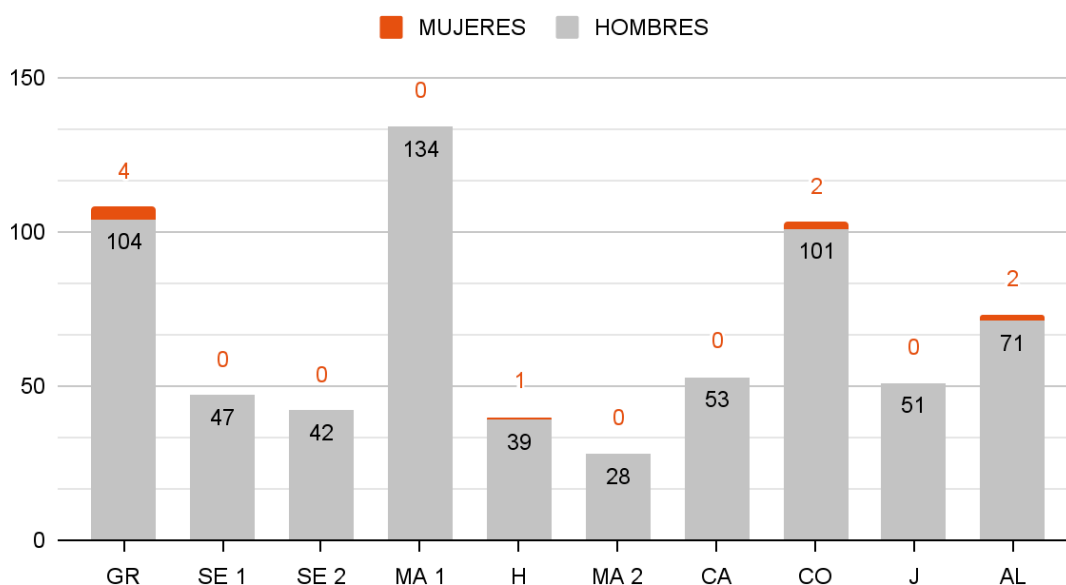
II.2. Análisis de las programaciones

Una vez expuestos los planes de igualdad de cada centro, se han recopilado sus programaciones correspondientes a los diferentes cursos del grado profesional de clarinete. De esta forma se determinará la presencia de la mujer en las mismas y, por lo tanto, el reflejo o la ausencia de los planes de actuación propuestos por cada centro en sus planes de igualdad o, en su defecto, en sus planes de centro, especialmente en lo referido al añadido de obras de mujeres compositoras en el repertorio propuesto.

Tras la recopilación de las programaciones, se ha realizado un recuento de las obras propuestas para su interpretación en cada uno de los seis cursos del grado profesional de clarinete. Los resultados se han expuesto en la siguiente gráfica. En ella se hace referencia a los centros mencionados en el punto anterior con sus respectivas abreviaturas. Dentro de cada conservatorio se diferencian el número de obras compuestas por hombres programadas a lo largo de los seis cursos de las compuestas por mujeres.

Figura 1

Número de obras de hombres y mujeres presentes en cada programación

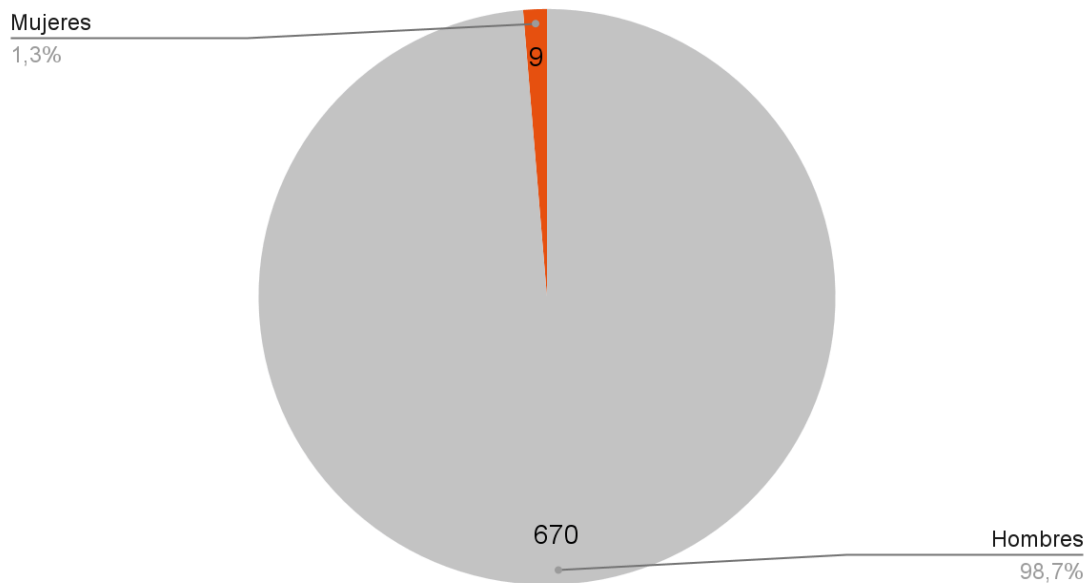


Como podemos observar, únicamente cuatro de los diez conservatorios seleccionados incluyen alguna obra de una mujer compositora en su programación. De esos cuatro conservatorios, el de Huelva (H) incluye sólo una obra, la *Fantasía* de Augusta Holmes en el sexto curso. Los conservatorios de Córdoba (CO) y Almería (AL) incluyen dos obras de mujeres en sus programaciones, siendo en Córdoba (CO) para los cursos cuarto (*Tema y variaciones* de María Rosa Ribas) y sexto (*Fantasía para clarinete solo* de Germaine Tailleferre), y en Almería (AL), para el tercer curso (*Sonata para clarinete solo* de Germaine Tailleferre) y el cuarto curso (*Imágenes de Noruega* de Gotkovsky). Como podemos observar, es el conservatorio de Granada (GR) el que más obras de mujeres compositoras contempla en su programación, incluyendo *Two Contrast* de Freda Swain para el primer curso, *Sonata para clarinete solo* de Germaine Tailleferre en el tercer curso, *Tema y variaciones* de María Rosa Ribas en el cuarto curso y el *Concertino para clarinete y orquesta* de Jeanine Rueff en el sexto curso.

Si realizamos un recuento de las obras propuestas en los diez conservatorios a lo largo de los seis cursos del grado profesional, tal como podemos ver en el siguiente gráfico, el resultado es alarmante. Esto es debido a que tan solo un 1,3% de las obras propuestas han sido compuestas por mujeres. Esta cantidad resulta ínfima frente al 98,7% de presencia masculina en las mismas programaciones.

Figura 2

Porcentaje de obras de mujeres y de hombres en las programaciones seleccionadas



Volviendo ahora a los planes de igualdad de los diferentes centros, pueden encontrarse ciertas discrepancias con los resultados aquí expuestos.

En primer lugar, pese a no encontrarse un Plan de Igualdad propuesto en la página web del CPM Ángel Barrios de Granada (GR), este centro resulta ser el que más obras escritas por mujeres contempla en su programación. Este hecho puede ser debido a que la última actualización que se ha podido encontrar del Proyecto Educativo del centro está fechada en el año 2022, por lo tanto, quizá se hayan implementado nuevas medidas que no hayan sido aún incluidas en los documentos disponibles en su página web.

Los siguientes centros que más obras de mujeres compositoras contemplan en su programación son el CPM Músico Ziryab de Córdoba (CO) y el RCPM Julián Arcas de Almería (AL), con dos obras de mujeres programadas. Este hecho resulta curioso, pues ninguno de los centros contempla el añadido de obras de mujeres a la programación como plan de actuación en su Plan de Igualdad.

Por otra parte, el CPM Javier Perianes de Huelva (H) es otro de los centros que, como se ha mencionado anteriormente, dispone de un Plan de Igualdad que contiene objetivos referidos a la difusión de obras de mujeres. Quizá esto haya contribuido a que exista una propuesta de una obra escrita por una mujer en su programación.

Uno de los centros que llama especialmente la atención por su discrepancia en cuanto a lo establecido en su Plan de Igualdad es el CPM Cristóbal de Morales de Sevilla (SE 1). Este centro no incluye ninguna obra escrita por una mujer en su propuesta de repertorio para los seis cursos del grado profesional de clarinete. Este hecho resulta un tanto curioso, pues en su Plan de Igualdad se contempla la inclusión de obras de compositoras en las programaciones de las diferentes especialidades. Ciertamente es que el documento ha sido creado para el presente curso, por lo que quizá es un proyecto que se está llevando a cabo para ser implementado próximamente.

Respecto al CPM Gonzalo Martín Tenllado de Málaga (MA 1), decir que llama la atención el hecho de que contempla una gran cantidad de opciones en su programación, llegando a 134 propuestas a lo largo de los seis cursos, más que cualquier otro centro. Aún así, ninguna de esas obras son composiciones de una mujer, lo que concuerda con la ausencia de medidas de este tipo en su Plan de Centro.

Esto mismo ocurre en el resto de centros que no añaden obras de mujeres compositoras en sus programaciones, concordando con lo expuesto en sus respectivos Planes de Centro. Estos son el CPM Francisco Guerrero de Sevilla (SE 2), el CPM Manuel Carra de Málaga (MA 2), el CPM Manuel de Falla de Cádiz (CA), y el CPM Ramón Garay de Jaén (J).

III. Proceso de creación de la guía didáctica

III.1. Selección y criterios de clasificación de las obras

Para llevar a cabo la creación de una guía didáctica que contenga un repertorio seleccionado de obras escritas por mujeres compositoras, se han tenido en cuenta diferentes catálogos encontrados en línea dedicados a la recopilación de piezas de esta índole. Estos catálogos se han recopilado en un registro online de fácil acceso con información relevante acerca de las diferentes bases de datos¹. De entre los consultados, algunos contemplaban una amplia recopilación dedicada exclusivamente al clarinete, abarcando obras de todo tipo compuestas por mujeres para este instrumento. Por otra parte, podemos mencionar la página web de la Asociación de *Mujeres en la música*. En esta página encontramos diferentes recopilaciones que exponen desde obras para clarinete solo hasta obras orquestales o dedicadas a otros

¹ Enlace al registro online de creación propia:
<https://airtable.com/appoFqv3DiNLn0yb1/shrGYwR5i899DXeTd>

instrumentos. Cada web tiene un formato diferente, existiendo algunas con información más detallada como la biografía de cada compositora, y otras con información concisa y breve como el título y la autora. Aún así, ninguno de estos catálogos exponía la partitura del total de sus obras por razones obvias de derechos de autoría, existiendo excepciones donde se facilitaba un enlace de acceso a aquellas de dominio público. Esto hace que, pese a ser catálogos muy amplios, no sean tan accesibles al público que los consulta. Debido a ello, se planteó la opción de que la guía didáctica elaborada para el presente trabajo contemplase una catalogación breve de composiciones, pero que todas ellas tuvieran un acceso fácil y directo a su partitura. Por lo tanto, fue necesario establecer una serie de criterios para a la hora de seleccionar las obras que formarían parte de la guía didáctica. Estos fueron los siguientes:

- 1) Seleccionar obras que estuvieran compuestas por mujeres.
- 2) Seleccionar obras que estuvieran instrumentadas para clarinete solo o con acompañamiento de piano.
- 3) Seleccionar obras cuya partitura estuviera disponible para su descarga online, siendo de dominio público y con licencias de *Creative Commons*, o que fuera ofrecida por la autora.
- 4) Seleccionar obras que fueran adecuadas al nivel del Grado Profesional de clarinete, pudiendo ser propuestas para alguno de los seis cursos.

Una vez establecidos los criterios y seleccionados los diferentes catálogos sobre los cuales se basaría la investigación, se realizó una recopilación de diversas obras que cumplieran los criterios mencionados. Esta compilación hizo que fuera necesario analizar brevemente cada pieza que cumplía con los criterios mencionados para así poder encuadrarla en un curso dentro del grado profesional de clarinete hasta completar un total de dos obras por curso, es decir, doce obras de diversa naturaleza.

Para llevar a cabo la clasificación de las diferentes obras en cada curso del grado profesional de clarinete, se han tenido en cuenta diferentes aspectos. En primer lugar, se han tomado como referencia los objetivos y contenidos de área planteados por la Orden de 25 de octubre de 2007, por la que se desarrolla el currículo de las enseñanzas profesionales de Música en Andalucía. Estos resultan muy generales, por lo que, en base a ellos, se han propuesto una serie de objetivos y contenidos propios a tener en cuenta a lo largo de los seis cursos del Grado Profesional en función de las

dificultades, los aspectos destacables de cada una de las obras, y del curso al que va dirigida. Los objetivos y contenidos propuestos se relacionan con los de área presentes en la orden ya mencionada y se exponen en las siguientes tablas.

Figura 3

Objetivos propios propuestos para el Grado Profesional de clarinete

Objetivos	Referencias
Desarrollar la habilidad técnica necesaria que permita interpretar las piezas programadas.	b, i.
Desarrollar en el alumnado técnicas de estudio correctas y eficaces, valorando el silencio como aspecto fundamental para el desarrollo de la concentración, la audición interna y el pensamiento musical.	d, f.
Interpretar obras representativas de diferentes épocas, tomando conciencia de las particularidades interpretativas de los diferentes estilos y géneros.	b, e, i.
Fomentar la autocorrección y la autocrítica en la práctica instrumental, y solucionar las dificultades de forma autónoma.	a, d.
Avanzar en la adquisición de un criterio interpretativo propio a través del estudio del repertorio y la audición de grabaciones.	a, b, d.
Desarrollar el autocontrol y la autoconfianza para satisfacer las demandas de las actuaciones en público y minimizar el miedo escénico.	b, d.

Figura 4

Contenidos propios propuestos para el Grado Profesional de clarinete

Contenidos	Referencias
Práctica de ejercicios de calentamiento físico, de estiramientos y respiración de manera que se favorezca la concienciación corporal y se facilite la relajación física y mental, así como la estabilidad en el sonido.	a.
Práctica de notas tenidas, escalas mayores y menores, intervalos y arpeggios en registros y tonalidades variables en función del curso.	b.
Audición comparada de grandes intérpretes que permitan analizar las características de sus diferentes versiones.	n.
Práctica de digitaciones alternativas, especialmente en el registro sobreagudo.	c.
Práctica de ejercicios de afinación para mejorar la sensibilidad auditiva y aplicación de los medios necesarios para la corrección de la misma.	m.
Interpretación de obras de diferentes géneros y estilos.	h, l, o.
Interpretación en público del repertorio estudiado para desarrollar un mayor autocontrol y dominio del miedo escénico.	o.
Interpretación de conjunto con otros instrumentos que permitan la práctica de la armonía, afinación y ritmo.	l, m.
Puesta en práctica de técnicas de estudio correctas y eficaces.	p.
Valoración del silencio, como elemento indispensable para el desarrollo de la concentración, la audición interna y el pensamiento musical.	o, k.

III.2. Guía didáctica

Tras exponer los diferentes criterios que se han tenido en cuenta para la selección de las obras que formarán parte de la guía didáctica, se presentan en este apartado para analizarlas y explicar las características principales que las componen y que las han llevado a formar parte de una propuesta de curso u otra. Además, este trabajo se ha expuesto como producto final en forma de guía didáctica en la plataforma de gestión de datos *Airtable*² la cual se puede consultar en el enlace citado a pie de página. En ella se diferencian diez columnas que ofrecen información básica de la pieza como la autora de la pieza, el título y año de composición, el estilo o la instrumentación. Por otra parte se expone una serie de información específica como el tempo, compás o armadura de la pieza. Esta información se complementa con otra más técnica como la tesitura o las dificultades presentes en la obra, además de información didáctica como el curso al que se orienta la pieza, enlaces para su escucha y un acceso directo a la partitura en formato pdf.

Para realizar el análisis de las obras y poder orientarlas a un curso, se ha tenido en cuenta por su rigor y claridad el libro titulado *Análisis musical, claves para entender e interpretar la música* de Margarita y Arantza Lorenzo de Reizábal (2004). En él se exponen los diferentes parámetros para realizar un análisis completo, de los cuales se ha tenido en cuenta el melódico y rítmico. Además, se ha dedicado un apartado al análisis interpretativo donde se mencionan las características más destacables de las diferentes piezas a nivel técnico. Esto ha servido de ayuda para encuadrar las obras en un curso u otro y exponer los datos más relevantes de manera sintetizada en la plataforma ya mencionada. Cabe destacar que cada pieza analizada en los siguientes apartados se expondrá junto a un enlace de escucha a *Youtube*, los cuales estarán citados a pie de página. Por otra parte, en los análisis se podrán encontrar secciones de las piezas en forma de imagen que acompañan al texto que les precede. Todas ellas están extraídas de las partituras de dominio público, con licencias de *Creative Commons*, u ofrecidas por la autora. Además, estas se podrán consultar en su totalidad en los anexos encontrados al final del presente trabajo.

² Enlace a la guía didáctica de elaboración propia:
<https://airtable.com/app9YCO9rBNFi35dd/shrUktCzneM4XfOdr>

III.2.1. Primer curso de Enseñanzas Profesionales

III.2.1.1. Atie Bernet, *Rumba Speciale* (2002)³

En primer lugar, referido a la melodía, podemos considerarla una obra tonal, concretamente en este caso escrita en la tonalidad de mi menor⁴. La tesitura propuesta para el clarinete abarca desde un la sostenido 2 hasta un si 4. La mayoría de intervalos son conjuntos, estando los intervalos disjuntos a una distancia de tercera o cuarta principalmente, lo que genera una sensación constante de uso de arpeggios ascendentes y escalas descendentes tal como podemos observar en el siguiente ejemplo.

Figura 5⁵

Compases 5-8 de la parte de clarinete de Rumba Speciale



En lo relativo al ritmo esta pieza destaca especialmente, pues la autora propone un compás de 4/4 acentuado de forma que, tal como ella indica, ofrece una sensación de *rumba-swing* la cual deberá mantenerse durante toda la pieza. Esto se consigue gracias a la figuración utilizada, la cual se repite a lo largo de toda la pieza y consiste, tal como se ha podido observar en la imagen anterior, en dos grupos de tres corcheas seguido de un grupo de dos corcheas, ambos grupos ligados con acento en su primera parte. A este tipo de acentuación le sigue generalmente un compás con una figuración de dos negras con puntillo y una negra, todas en *tenuto*. Este tipo de ritmos reflejan la ya mencionada *rumba-swing*. De la misma manera, la autora especifica un ritmo inusual utilizado en los compases 21-25 de la siguiente imagen, motivo por el cual decidió titular la pieza *Rumba spéciale*.

³ Enlace a la grabación de *Rumba Speciale*: <https://www.youtube.com/watch?v=cue6asNxwKU>

⁴ Las tonalidades a las que se hará referencia a lo largo de los diferentes análisis serán las del clarinete afinado en si bemol siempre que no se mencione lo contrario.

⁵ Las partituras completas de cada obra se pueden consultar en los anexos del trabajo por orden de aparición en el mismo siempre que no se diga lo contrario.

Figura 6

Compases 21-25 de la parte de clarinete de Rumba Speciale



En relación con cuestiones interpretativas y técnicas del instrumento, podemos destacar en primer lugar el uso de contrastes dinámicos, lo cual requiere un trabajo de concienciación del uso del aire, logrando una dosificación adecuada que permita conseguir el efecto deseado. Otro aspecto relevante en este sentido sería el uso de diversas articulaciones tales como acentos, *legato* y *tenuto*, por lo que resulta de gran importancia realizar una correcta diferenciación de las mismas en la interpretación.

III.2.1.2. Tatiana Stankovych, *Preludio per clarinetto e pianoforte* (2021)⁶

En cuanto a la melodía, decir que se trata de una pieza tonal que se desarrolla en torno a la tonalidad de fa mayor. El ámbito de la tesitura en la parte del clarinete abarca desde un sol 2 a un do 5. Predomina el uso de intervalos conjuntos, existiendo también disjuntos pero con saltos de no más de un intervalo de sexta.

En relación con el ritmo y comenzando por el compás, se trata de un 3/4 que no cambia en toda la pieza. Los motivos principales son las blancas con puntillo y negras con puntillo, así como los grupos de dos corcheas. Además, en la siguiente imagen podemos observar varias cuestiones presentes en la obra. Por un lado destaca el uso de dos negras con puntillo en un mismo compás, que al ser de 3/4 crean una síncopa, y por otro lado la compositora suele comenzar las frases en tiempo débil del compás, tal como ocurre en el primer compás del siguiente ejemplo.

⁶ Enlace a la grabación de *Preludio per clarinetto e pianoforte*:
<https://www.youtube.com/watch?v=j76Au-U6LdE>

Figura 7

Compases 41-43 de la parte de clarinete de Preludio per clarinetto e pianoforte



Respecto a cuestiones interpretativas y técnicas del instrumento y teniendo en cuenta lo anteriormente mencionado, podemos decir que sería recomendable realizar un riguroso trabajo de coordinación con el pianista, debido a las ya mencionadas síncopas y frases iniciadas en tiempo débil. Además destacar el uso de notas largas en *legato*, lo que requiere de un trabajo de soporte del aire y calidad de sonido, así como de una afinación precisa individual y con el piano. Por otra parte, la compositora hace uso de diferentes matices a lo largo de la pieza, por lo que sería importante destacar los cambios de dinámica.

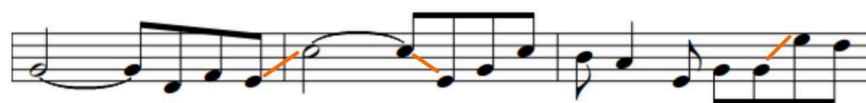
III.2.2. Segundo curso de Enseñanzas Profesionales

III.2.2.1. Shirley Carpenter, *Moody Michelle* (1971)⁷

En lo referido a la melodía, decir que la pieza está escrita en la tonalidad de do sostenido menor. La tesitura que abarca el clarinete va desde un mi 3 hasta un do 5 lo cual resulta curioso, pues no abarca ni dos octavas pero se trata de una pieza muy melódica. Predomina el uso de intervalos conjuntos, estando el intervalo disjunto más amplio a una distancia de sexta, lo cual se puede ver señalizado en la siguiente imagen.

Figura 8

Compases 9-11 de la parte de clarinete de Moody Michelle



⁷ Enlace a la grabación de *Moody Michelle*: <https://imslp.org/wiki/Special:ImagefromIndex/182994/rfna>

En cuanto al ritmo, es una pieza escrita en compás de 4/4. Destaca el uso de blancas, corcheas y semicorcheas, especialmente la figuración que se puede observar en los dos primeros compases de la imagen anterior de blanca ligada a cuatro corcheas, en la cual también encontramos el uso de una síncopa en el último compás. Por otra parte, la compositora hace uso de un grupo de semicorcheas con puntillo y fusas agrupadas de tal forma que evocan un carácter bailable debido tanto a la configuración rítmica como melódica tal como podemos observar en la siguiente imagen.

Figura 9

Compases 13-14 de la parte de clarinete de *Moody Michelle*



Referido a cuestiones interpretativas y técnicas del instrumento podemos destacar la velocidad de la pieza, pues al ser *andante* es fundamental cuidar el sonido y el soporte del aire evitando cortar las frases, lo que se consigue respirando en los silencios que propone la autora. Además, requiere especial atención la ejecución de la pieza con una correcta afinación tanto individual como con el piano. Por otra parte, cabe destacar el uso de diferentes articulaciones como *staccato* tal como podemos observar en el primer compás de la imagen anterior.

III.2.2.2. Florence Beatrice Price, *Adoration* (2021)⁸

La pieza se desarrolla en torno a la tonalidad de fa mayor, con una melodía lírica y expresiva. Abarca desde un do 3 hasta un sol 4, siendo este un registro muy reducido, de poco más de una octava en la parte del clarinete. Destaca el uso de intervalos conjuntos y de distancia de tercera.

En cuanto a aspectos rítmicos decir que la pieza está escrita en compás de 4/4 con figuras recurrentes como blancas y negras.

⁸ Enlace a la grabación de *Adoration*: <https://www.youtube.com/watch?v=UoTf46sijiM>

Las cuestiones interpretativas y técnicas más relevantes de la pieza son, en primer lugar, el sentido melódico de la pieza, pues ha de ser interpretada de forma que las frases transmitan la lírica inherente a la pieza. Esto se consigue haciendo uso de un sonido claro y dulce, tomando conciencia de las dinámicas presentes en la obra y de los lugares donde el intérprete puede detener brevemente la frase para tomar aire. Por otra parte, aunque la pieza pueda resultar sencilla a nivel técnico, el uso de figuraciones largas en un tempo lento requiere de un riguroso trabajo de control del aire unido al uso de los precisos contrastes dinámicos presentes en la obra.

III.2.3. Tercer curso de Enseñanzas Profesionales

III.2.3.1. Atie Bernet, *Sonatina* (2012)

Primer movimiento⁹

Respecto a la melodía, decir que el movimiento se desarrolla en torno a la tonalidad de sol mayor. La tesitura del clarinete abarca desde un sol 2 hasta un re 5, siendo esta bastante amplia, pues son más de tres octavas. La autora hace uso de intervalos tanto conjuntos como disjuntos, destacando los arpeggios y escalas tanto ascendentes como descendentes.

En cuanto al ritmo, se trata de un movimiento escrito en un compás de 4/4 en el que, como podemos ver en la siguiente imagen, el clarinete comienza con una anacrusa, la cual se va repitiendo a lo largo de todo el movimiento.

Figura 10

Compases 1-5 de la parte de clarinete del primer movimiento de Sonatina



En lo referido a cuestiones interpretativas y técnicas destacan los grandes saltos presentes en el movimiento de entre los cuales podemos mencionar un intervalo de décima descendente presente en dos ocasiones en los compases del 5 al 7 y otro de

⁹ Enlace a la grabación del primer movimiento de *Sonatina*:

<https://drive.google.com/file/d/1pHidCy1-DEx0IWeOG33Y78FuiOzraSW7/view?usp=sharing>

octava desde un re 4 a un re 5 en el compás 62 tal como podemos ver en la siguiente imagen.

Figuras 11 y 12

Compases 5-7 y 62 de la parte de clarinete del primer movimiento de Sonatina



Para la interpretación de los mismos se requiere de una alta precisión técnica, control del aire, la afinación y la digitación, especialmente en las notas sobreagudas. Por otra parte, como se ha mencionado anteriormente, destaca el uso de arpeggios y escalas como recurso recurrente, lo cual podría complementarse con trabajo de este índole sobre la tonalidad principal de la pieza.

Segundo movimiento¹⁰

Respecto a la melodía, decir que el movimiento se desarrolla en torno a la tonalidad de mi bemol mayor, abarcando desde un si bemol 2 hasta un si bemol 4 en la parte del clarinete. Predomina el uso de intervalos conjuntos, destacando el uso de escalas descendentes como recurso recurrente a lo largo del movimiento tal como podemos observar en la siguiente imagen.

Figura 13

Compases 25 y 26 del segundo movimiento de Sonatina



¹⁰ Enlace a la grabación del segundo movimiento de *Sonatina*:
https://drive.google.com/file/d/1JhbnQzS_HqpGvgUqAccFkpmO44CxsbW/view?usp=sharing

En relación al ritmo, se trata de un movimiento escrito en compás de 3/4, con predominio de la polirritmia, exceptuando momentos como el de la imagen anterior, en el que clarinete y piano interpretan la escala descendente al mismo tiempo a una distancia de tercera. Por otra parte, en cuanto a la figuración, destaca el uso de negras con puntillo y corcheas.

Tratando ahora cuestiones interpretativas y técnicas, decir que, al tratarse de un movimiento escrito en la tonalidad de mi bemol mayor como se ha mencionado anteriormente, tiene en su armadura tres bemoles, los cuales en ocasiones resultan complicados de interpretar para el clarinete. Esto es debido al tipo de llaves con las que se ejecutan las notas alteradas, por lo que establecer una digitación clara desde el principio, ayudará al intérprete a conseguir un estudio más eficiente. Un momento clave donde ocurre lo mencionado es en el paso del compás 28 al 29 tal como se puede observar en la siguiente imagen, pues el mi bemol se interpreta o bien con el dedo índice de la mano derecha, o bien con el anular de la mano izquierda. Ambos dedos han de ser recolocados para la ejecución de la nota posterior, si bemol, por lo que la práctica de este cambio resultará necesaria para evitar producir ruido de llaves durante la ejecución.

Figura 14

Compases 28 y 29 de la parte del clarinete del segundo movimiento de Sonatina



Tercer movimiento¹¹

La melodía de este último movimiento comienza en la tonalidad de sol mayor, haciendo uso del arpeggio de la misma para comenzar. Abarca desde un mi 2 hasta un si 4 y destaca por el uso de intervalos disjuntos en forma de arpeggios y de intervalos conjuntos en forma de escalas.

¹¹ Enlace a la grabación del tercer movimiento de *Sonatina*:
<https://drive.google.com/file/d/1IN8-NfCQgCuxQjJchPsouftEAOM4Wf0t/view?usp=sharing>

En cuanto al ritmo, al tratarse de un rondó escrito en compás de 3/8, da la sensación de tener una velocidad rápida, lo que se intensifica en momentos como el de los compases 69 y 71 con el uso de tresillos de semicorcheas tal como se puede observar en la siguiente imagen.

Figura 15

Compases 60-72 de la parte del clarinete del tercer movimiento de Sonatina



Por otro lado, destaca el uso combinado de corcheas, corcheas con puntillo y semicorcheas.

Las cuestiones interpretativas y técnicas más relevantes de este movimiento son, en primer lugar, la ya mencionada velocidad, pues requiere de un trabajo lento de cada pasaje complejo para su correcta ejecución en la velocidad original. Además, encontramos indicaciones de modificación del tempo como *ritenuto*, por lo que el intérprete ha de trabajar la coordinación con el pianista en dichos momentos.

III.2.3.2. Gloria Villanueva, *Stellium* (2020)¹²

En primer lugar destacar que esta ha sido la única pieza cuya partitura ha sido ofrecida directamente por la autora vía correo electrónico. En cuanto a la melodía, la autora realiza cambios constantes de tonalidad, pero manteniendo mayormente el modo menor. El clarinete abarca desde un fa 2 hasta un si bemol 4, destacando esta vez el uso de intervalos disjuntos. A lo largo de la pieza se producen diferentes saltos de interés como es el caso del presente en el compás 61, pues se trata de un intervalo de décima interpretado en semicorcheas en un tempo rápido tal como podemos observar en la siguiente imagen.

¹² Enlace a la grabación de *Stellium*: <https://www.youtube.com/watch?v=OUfEuy3t1z8>

Figura 16

Compases 61 y 62 de la parte del clarinete de *Stellium*



Podemos decir que se trata de una pieza con secciones muy melódicas en las que el clarinete debe cuidar su sonido, y otras más técnicas donde es necesaria una precisión alta para su correcta interpretación.

En cuanto al ritmo, se producen numerosos cambios de compás a lo largo de la obra, haciendo uso la compositora de compases como el de 6/8, con el que comienza el piano, 3/4, con el que comienza el clarinete, 4/4 en una sección más melódica y 2/4 en una más técnica. La composición es mayormente polirrítmica, lo que complica su interpretación. Además, hace uso de diversas figuraciones que van desde blancas y negras hasta tresillos de corcheas o quintillos y seisillos de semicorcheas.

Por último, respecto a cuestiones interpretativas y técnicas del instrumento, destacan los ya mencionados cambios de compás, hecho que requiere de un estudio pormenorizado de cada sección para lograr una interpretación adecuada. Por otra parte, destaca el uso de diversas articulaciones como acentos, *legatto* o *staccato*, hecho que puede trabajarse con la diferenciación consciente de cada una de ellas en ejercicios sencillos como puede ser la ejecución de una escala. En general, se trata de una pieza compleja que abarca numerosas dinámicas, figuras y combinaciones de las mismas, por lo que un estudio lento y seccionado de la misma puede ayudar al intérprete a comprender e interpretar la pieza.

III.2.4. Cuarto curso de Enseñanzas Profesionales

III.2.4.1. Clémence de Grandval, *Deux Pièces* (1885)

1. *Invocation*¹³

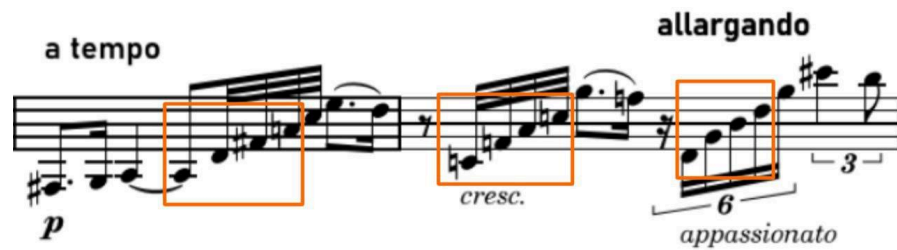
Esta primera pieza comienza con una melodía escrita en la tonalidad de re menor, la cual tiene una sonoridad tenue y tranquila. Esto cambia junto a su armadura

¹³ Enlace a la grabación de *Invocation*: <https://www.youtube.com/watch?v=ahbzyZYVtjs>

posteriormente, pues en una sonoridad más animada y colorida, la melodía suena en la tonalidad de re mayor para finalizar de nuevo en la tonalidad y sonoridad inicial. La tesitura del clarinete abarca desde un mi 2 hasta un re 5, destacando el uso de grados conjuntos y arpeggios como los que podemos observar en la siguiente imagen.

Figura 17

Compases 39 y 40 de la parte del clarinete de Invocation



Respecto al ritmo, la pieza se mantiene en un compás de 4/4 que sufre modificaciones de *tempo* debido al uso que hace la compositora de recursos como *allargando*, *un peu animé* o *ritardando*. Por otra parte, podemos decir que la célula rítmica más relevante de la pieza es con la que inicia el clarinete su melodía tal como podemos observar en la siguiente imagen, pues se repite en numerosas ocasiones a lo largo de la pieza.

Figura 18

Compases 3 y 4 de la parte del clarinete de Invocation



En cuanto a aspectos interpretativos y técnicos, cabe destacar los numerosos contrastes dinámicos presentes a lo largo de toda la pieza que abarca gran parte de la gama de matices del clarinete. A esto lo acompañan las indicaciones como *express.* o *appassionato*, a las que el intérprete deberá atenerse en su ejecución, teniendo en cuenta la calidad sonora, expresividad y afinación en su estudio.

2. *Air Slave*¹⁴

La segunda pieza comienza en la tonalidad de do mayor, con una armadura natural, la cual se modifica posteriormente para establecerse en la tonalidad de la mayor. La tesitura que abarca el clarinete va desde un fa 2 hasta un re 5, haciendo uso de recursos como la interpretación de arpeggios en numerosas ocasiones y de intervalos disjuntos en su mayoría, a excepción de momentos en los que utiliza diferentes escalas.

Referido a cuestiones rítmicas, cabe destacar el uso continuo del compás de 4/4 a lo largo de toda la pieza, lo cual se ve alterado por indicaciones de tempo como *rit.*, *ad lib.* o *allargando*. En cuanto a la figuración, podemos destacar el uso de fusas para la ejecución de arpeggios y escalas, pero el motivo rítmico más recurrente es el inicial de semicorchea en anacrusa seguida de corchea con puntillo tal como podemos ver en la siguiente imagen.

Figura 19

Compases 5 y 6 de la parte del clarinete de *Air Slave*



Tratando ahora cuestiones interpretativas y técnicas, cabe destacar el uso de indicaciones de expresión como la inicial presente en la imagen anterior, *misterioso*, lo que nos da a entender que se trata de una pieza con un carácter muy concreto que hay que trabajar e interpretar adecuadamente. Además, destaca el uso de las fusas anteriormente mencionadas, las cuales sería recomendable estudiar de manera consciente y continuada para conseguir unos resultados óptimos de ejecución.

¹⁴ Enlace a la grabación de *Air Slave*: <https://www.youtube.com/watch?v=ahbzyZYVtjs&t=222s>

III.2.4.2. Marion Bauer, *Sonata* (1951)

Primer movimiento¹⁵

En cuanto a la melodía de este primer movimiento, podemos decir que existe una ausencia de centro tonal, por lo que podría ser considerada atonal. La tesitura del clarinete abarca desde un sol 2 hasta un mi 5 con predominio de los intervalos disjuntos. Se trata de una melodía lírica, pues así lo indica la propia compositora en varias ocasiones a lo largo del movimiento, por lo que destaca el uso de figuraciones largas que acompañan ese lirismo.

Respecto al ritmo decir que, la autora hace uso de diferentes compases comenzando con un 6/4 que pronto cambia a 4/4 y 2/4, y que se van alternando entre ellos. El tempo, *allegretto*, se ve modificado en varias ocasiones por indicaciones como *meno mosso* o *rall.* Destaca el uso de blancas y negras, a excepción de varios momentos en los que el clarinetista interpreta, tal como podemos ver en la siguiente imagen, una serie de figuraciones cortas tales como seisillos de semicorcheas que contrastan con todo lo interpretado.

Figura 20

Compases 33-36 de la parte del clarinete del primer movimiento de *Sonata*



Respecto a cuestiones interpretativas y técnicas, cabe destacar el uso continuado de diferentes matices y reguladores, cuestión especialmente relevante en la que hay que hacer hincapié en el estudio debido al sentido lírico del movimiento. Otro aspecto relevante es el uso de diferentes alteraciones accidentales, por lo que será necesario llevar a cabo un estudio minucioso de las mismas, evitando errores durante la interpretación.

¹⁵ Enlace a la grabación del primer movimiento de *Sonata*:
<https://youtu.be/vnduCc3RnyM?si=ErB1pUGBo0lzV60P>

Segundo movimiento¹⁶

Este movimiento es igualmente atonal, con la misma tesitura para el clarinete que el movimiento anterior, desde un sol 2 a un mi 5 y destacando por los intervallos disjuntos. En él encontramos melodías muy contrastantes que van desde un *andante espressivo* hasta un *scherzo con moto*.

En cuanto al ritmo, se desarrolla en torno al compás de 3/4 destacando las figuraciones largas y el uso de tresillos, a excepción de la sección rápida donde destacan las corcheas en *staccato* como se puede observar en la siguiente imagen.

Figura 21

Compases 40-43 de la parte del clarinete del segundo movimiento de Sonata



Respecto a los aspectos interpretativos y técnicos más relevantes, destacan los contrastes dinámicos y las diferentes articulaciones, así como las alteraciones accidentales, por lo que este movimiento requiere de un estudio pormenorizado de todas sus partes para lograr una correcta interpretación.

Tercer movimiento¹⁷

Este movimiento también es atonal, la tesitura del clarinete abarca desde un fa sostenido 2 a un sol 5 y predominan los intervallos conjuntos. Destaca el uso de melodías cromáticas, existiendo también motivos con intervallos amplios.

En cuanto al ritmo, la autora hace uso constante del compás de 2/4, modificando este en un único compás al 3/4. Su *tempo allegro* dificulta la interpretación de los diferentes motivos que son, en su mayoría, corcheas y semicorcheas.

Teniendo en cuenta los aspectos interpretativos y técnicos más relevantes, podemos decir que resulta necesario un estudio minucioso de cada figuración,

¹⁶ Enlace a la grabación del segundo movimiento de Sonata:

<https://youtu.be/-6kZtvskD7U?si=TpsiP0vuwpOC7b7o>

¹⁷ Enlace a la grabación del tercer movimiento de Sonata:

<https://youtu.be/4W5bY-Zjg8o?si=LPIQkep6WdZVUZDi>

teniendo en cuenta su articulación y dinámica, así como las alteraciones accidentales que puedan tener, pues al tratarse de un movimiento rápido ha de ser bien estudiado.

III.2.5. Quinto curso de Enseñanzas Profesionales

III.2.5.1. Ella Georgiyevna Adayevskaya, *Sonata Greca* (1913)

1. *Poëmion*¹⁸

En cuanto a la melodía, podemos decir que se trata de un movimiento con una ausencia de centro tonal claro, pues la autora realiza diferentes modulaciones en función de lo que la melodía requiera. La tesitura del clarinete abarca desde un mi 2 hasta un fa 5 y predomina el uso de intervalos conjuntos en la mayor parte del movimiento. El título de esta sección traducido al español significa poema, por lo que ha de ser interpretado teniendo en cuenta ese aspecto.

Respecto al ritmo, cabe destacar el uso de diferentes compases y de indicaciones de alteración del *tempo* a lo largo de todo el movimiento, lo que crea una sensación de libertad transmitida al oyente por los intérpretes. Este hecho se puede observar en la siguiente imagen que corresponde al comienzo del clarinete. En esa breve frase ya se observan diferentes cambios de compás y de *tempo*.

Figura 22

Compases 5-8 de la parte del clarinete de Poëmion



Por último, respecto a cuestiones interpretativas y técnicas, destacar los ya mencionados cambios de tempo, los cuales han de ser estudiados minuciosamente junto al piano para lograr una interpretación coordinada y fiel a la partitura. Además, debido al carácter lírico del movimiento, resulta especialmente importante adquirir un control del aire que permita interpretar la pieza de acuerdo a los matices propuestos y a las predominantes figuraciones largas.

¹⁸ Enlace a la grabación de *Poëmion*: <https://www.youtube.com/watch?v=F7aing6lAKc&t=1s>

2. *Partie métabolique*¹⁹

Esta segunda parte comienza seguidamente a la anterior, pero con un carácter totalmente diferente. Sigue presente un centro tonal fluctuante con sonoridades menores. En cuanto a la tesitura, abarca desde un fa 2 hasta un sol 5, predominando los intervallos disjuntos.

Referido a cuestiones rítmicas, la autora combina rapidez y calma en el mismo movimiento, haciendo uso de figuraciones largas como redondas y muy cortas como fusas. Por otra parte, se producen numerosos cambios de compás que acompañan a los cambios de figuración, velocidad y carácter de la pieza.

En cuanto a cuestiones interpretativas y técnicas, al tratarse de un movimiento que contempla tantos cambios, es necesario un estudio pormenorizado de cada una de sus partes, tratando aspectos que van desde la precisa medida de los diferentes compases, hasta la velocidad adecuada en la ejecución y la interpretación correcta de cada nota en su matiz establecido.

III.2.5.2. Celestina Masotti, *Tempo di Valzer*, op.19²⁰ (2010)

Esta pieza para clarinete solo se podría encuadrar en el estilo contemporáneo, en el cual podemos decir que existe una ausencia de centro tonal. La tesitura del clarinete abarca desde un mi 2 hasta un mi 5, predominando intervallos disjuntos con saltos bastante amplios como es el caso del presente en el compás 61, cuya dificultad se intensifica debido a la ligadura que une ambas notas tal como podemos observar en la siguiente imagen.

Figura 23

Compás 61 de la parte del clarinete de *Tempo di Valzer*



¹⁹ Enlace a la grabación de *Partie métabolique*:

<https://youtu.be/F7aing6IAKc?si=i8hpWUaXrRCmzWQR&t=372>

²⁰ Enlace a la grabación de *Tempo di Valzer*: https://www.youtube.com/watch?v=CMcfSC_JzJ0

En cuanto al ritmo, se mantiene en un compás de 3/4 y a una velocidad moderada, la cual puede verse modificada en función del intérprete dadas las características de la pieza. Predomina el uso de figuraciones largas, acompañadas en pocas ocasiones por semicorcheas acentuadas a contratiempo tal como podemos ver en la siguiente imagen. Además, destacar la presencia de un glissando propuesto por la autora.

Figura 24

Compases 47-49 de la parte del clarinete de *Tempo di Valzer*



En cuanto a cuestiones interpretativas y técnicas, destacar el carácter libre intrínseco en la pieza, la cual invita al intérprete a explorar su capacidad en cuanto a lectura y estudio se refiere, pues los ritmos y articulación que propone la autora han de ser analizados previamente a la interpretación para lograr el efecto deseado. Además, el añadido del glissando ya mostrado es uno de los motivos por los que esta pieza se propone para un curso tan elevado.

III.2.6. Sexto curso de Enseñanzas Profesionales

III.2.6.1. Clara Schumann, *Drei Romanzen*, op. 22 (1853)

Primer movimiento²¹

Este movimiento se desarrolla en torno a la tonalidad de mi bemol mayor, abarcando el clarinete una tesitura desde un si bemol 2 hasta un la 5, una de las notas más agudas que se pueden interpretar con el clarinete. Un aspecto a destacar es que esta pieza es un arreglo para clarinete de la original escrita para violín, por lo que hay algunas secciones pensadas para ser interpretadas con dobles cuerdas, por lo que el intérprete clarinetista podrá realizar una comparación de versiones de diferentes intérpretes para posteriormente ejecutar la voz protagonista de las dos propuestas tal como se puede ver en la siguiente imagen.

²¹ Enlace a la grabación del primer movimiento de *Drei Romanzen*:
<https://www.youtube.com/watch?v=B9AiwCyJVBg>

Figura 25

Compases 28-31 de la parte del clarinete del primer movimiento de *Drei Romanzen*



En lo referido al ritmo, la autora hace uso de un compás de 3/8. El clarinete comienza su melodía con una anacrusa que se repite en varias ocasiones a lo largo del movimiento. Además, pese a destacar el uso de corcheas y semicorcheas, en los compases 40 y 41 que podemos ver en la siguiente imagen, la compositora propone una combinación rítmica peculiar unida a la ejecución de la nota más aguda de la pieza, lo que invita a que se le considere el punto culminante del movimiento.

Figura 26

Compases 40-42 de la parte del clarinete del primer movimiento de *Drei Romanzen*



En cuanto a aspectos interpretativos y técnicos, decir que es un movimiento muy romántico para el que se debe cuidar el sonido y la ejecución de las diferentes alteraciones de *tempo*, pues es este uno de los aspectos más característicos de este estilo. Por otra parte, la ejecución de pasajes como el anteriormente mostrado deberá ser estudiada con su correspondiente medida, puesto que no es una combinación común de figuras, a la que se le añade la dificultad de la tesitura.

Segundo movimiento²²

Este movimiento comienza con una melodía escrita en la menor, la cual modula posteriormente al modo mayor. La tesitura del clarinete abarca desde un la 2 hasta un fa sostenido 5, destacando los intervalos disjuntos, especialmente los de octava, pues además de ser el intervalo generador con el que comienza el movimiento, se repite a lo largo de todo este.

En cuanto al ritmo, se desarrolla en un compás de 2/4 con figuras destacables como las corcheas, las cuales se ven precedidas en ocasiones por mordentes.

Respecto a cuestiones interpretativas y técnicas, mencionar el uso continuado de trinos, cuya ejecución ha de ser precisa y delicada debido a la lenta velocidad del movimiento. Por otra parte, cabe destacar la constante presencia del matiz *piano*, el cual se mantiene durante la mayor parte del movimiento, por lo que será necesario un trabajo de control y soporte del aire, así como del sonido. Al ser una pieza acompañada por el piano, hemos de destacar la melodía, interpretada en esta ocasión por el clarinete, evitando caer en una ejecución muy plana y pequeña en lo que al sonido se refiere.

Tercer movimiento²³

En cuanto a la melodía, decir que este movimiento comienza en la tonalidad de do mayor, abarcando una tesitura que va desde un la 2 hasta un sol 5. Predominan los intervalos disjuntos, de hecho, al ser una pieza escrita originalmente para violín como he mencionado anteriormente, la autora propone la interpretación de algunos acordes en *pizzicato* tal como podemos observar en la siguiente imagen. Para suplir el hecho de que el clarinete no puede interpretar más de una nota al mismo tiempo, este puede ejecutar este fragmento con notas sueltas, tocando una por una por una desde la más grave a la más aguda en el tiempo establecido de corchea, como si de mordentes se tratase.

²² Enlace a la grabación del segundo movimiento de *Drei Romanzen*:
<https://youtu.be/B9AiwCyJVBg?si=20TAFdJmPYvdMoLY&t=174>

²³ Enlace a la grabación del tercer movimiento de *Drei Romanzen*:
<https://youtu.be/B9AiwCyJVBg?si=ZYUpadByTlvyQlpu&t=337>

Figura 27

Compases 50-53 de la parte del clarinete del tercer movimiento de *Drei Romanzen*



Respecto al ritmo, se trata de un movimiento escrito en 3/4, en el que predominan las figuraciones largas en un *tempo* tranquilo.

En relación a las cuestiones interpretativas y técnicas más destacables, podemos mencionar los *pizzicato* anteriormente mostrados, los cuales requieren de un estudio concreto, para el cual puede ayudar la escucha de interpretaciones del violín o de otros clarinetistas. Por otro lado, mencionar el uso de notas sobreagudas como podemos observar en la siguiente imagen, las cuales la autora propone con trinos, por lo que aumenta su dificultad y hemos de estudiar digitaciones alternativas hasta encontrar la más adecuada para su ejecución.

Figura 28

Compases 102-105 de la parte del clarinete del tercer movimiento de *Drei Romanzen*



III.2.6.2. Augusta Holmès, *Fantaisie*²⁴ (1990)

En cuanto a la melodía, el clarinete comienza a solo en la tonalidad de re menor con un carácter firme, el cual mantendrá a lo largo de toda la introducción de la pieza. La tesitura que propone la autora para el clarinete es bastante amplia, pues abarca desde un mi 2, la nota más grave del clarinete, hasta un sol 5, una de las más agudas. Predominan los intervallos disjuntos, con un uso recurrente de arpeggios.

Referido al ritmo, pese a estar escrita en un compás de 4/4 constante, la autora propone cambios de tempo que, junto a las numerosas modulaciones, son los

²⁴ Enlace a la grabación de *Fantaisie*: <https://www.youtube.com/watch?v=qHZO10wrr6s>

encargados de ofrecer diferentes caracteres a la pieza. Destaca el uso de figuraciones cortas como semicorcheas y fusas.

Por último, respecto a cuestiones interpretativas y técnicas, cabe destacar la interpretación de las ya mencionadas figuraciones cortas, que han de ser estudiadas meticulosamente. Además, el intérprete ha de conocer los lugares exactos donde respirar, pues la autora escribe frases muy largas en las que hay que realizar una gestión del aire previa a la interpretación.

Conclusiones

El propósito de esta investigación ha sido desde el principio el de conocer hasta qué punto se tienen en cuenta a las mujeres compositoras a la hora de proponer un repertorio de obras en las programaciones del grado profesional de clarinete. De esta forma, la justificación del presente trabajo reside en la invisibilización histórica que han tenido que sufrir las mujeres, especialmente en el ámbito de la música. Esta cuestión ha conducido a la formulación de una pregunta principal de investigación y otras que derivan de ella, las cuales han sido el eje vertebrador de este TFM.

El primer capítulo se ha dedicado a la ya mencionada invisibilización de la mujer, dando respuesta en él a la primera de las subpreguntas. Queda claro que existieron y existen las mujeres compositoras, intérpretes y directoras, pero, las que pudieron mostrar su valía en el pasado, más allá del ámbito familiar, fueron silenciadas y olvidadas en cuanto desaparecieron de la faz de la tierra. No es hasta siglos después, gracias al feminismo, que aparecen las primeras investigaciones de género para otorgar luz a este asunto. Poco a poco se recuperaron la vida y obra de numerosas mujeres que habían contribuido a hacer de la historia de la música algo rico y variado. Por su parte, la musicología feminista propone diferentes planes de acción relacionados con la recuperación de este patrimonio. Una de las conclusiones más claras que se han extraído de este apartado tiene relación con el modo de difusión de estas obras e historias de vida, pues queda claro que es en la educación donde está el cambio, integrando la nueva información a los planes de estudio de los diferentes centros. Tanto obras musicales como historias de vida han de ser difundidas y claramente reconocidas por las nuevas generaciones para lograr una integración y una igualdad real y efectiva en este sentido. Si la mujer no tiene cabida en los planes de estudio como lo que fue a nivel artístico y no como “esposa o hermana de”, estas seguirán siendo ninguneadas y menospreciadas pese a existir claros motivos para considerar sus creaciones tan válidas como las de cualquier compositor mundialmente reconocido.

El segundo capítulo da respuesta a la segunda subpregunta y en él se ve la clara falta de compromiso por parte de los centros en incluir políticas de igualdad aún siendo la propuesta de elaboración de las mismas directamente desde la ley. Sorprende ver que no todos los centros cumplen con la creación de un Plan Estratégico de Igualdad de Género en Educación, y que, los que lo hacen, incluyen casi exclusivamente medidas dedicadas a resaltar las contribuciones de la mujer únicamente en días

concretos. Esto quiere decir que la mujer sólo tiene cabida en fechas dedicadas exclusivamente a ello, lo que en ocasiones es pertinente pero debe complementarse necesariamente con actuaciones comunes. De esta forma, las obras de mujeres se integrarán en el desarrollo normal de los conservatorios, siendo interpretadas junto a obras de compositores, por el contrario, quedarán expuestas en días concretos y serán aisladas de todo lo demás, retrasando así la deseada inclusión. Este mismo capítulo responde a otra de las subpreguntas dando resultados realmente alarmantes. El lugar que ocupan las obras compuestas por mujeres en las programaciones de clarinete de los principales conservatorios profesionales de música de Andalucía es de un 1,3% frente al 98,7% de presencia masculina. Además resulta curioso que algunos de los centros que proponían como plan de acción el añadido de obras de mujeres, no reflejen este hecho en sus programaciones. Solo cuatro de los diez centros contrastados proponen un mínimo de una obra de este tipo en su programación, y un máximo de 4 frente a, en muchas ocasiones, cientos de obras de hombres. Como se ha mencionado anteriormente, desde mi punto de vista y el de algunos de los autores y autoras mencionadas a lo largo del trabajo, el cambio reside en la educación y en la forma en la que presentamos los contenidos. Por lo tanto, si esta situación no cambia, será difícil integrar este tipo de obras en el estudio de los alumnos, los programas de audiciones, y mucho más en los programas de conciertos de grandes intérpretes. Los alumnos del presente son los grandes intérpretes del futuro. Es en ellos donde se encuentra el cambio.

Tomando como punto de partida el desarrollo del capítulo anterior, nos encontramos ante un tercer capítulo mediante el cual se ha dado respuesta a la cuarta subpregunta de investigación. Los elementos que se han tenido en cuenta para la elaboración de una guía didáctica centrada en el repertorio de mujeres compositoras para el grado profesional de clarinete que aborde las necesidades técnicas e interpretativas de cada curso son, en primer lugar, la clara necesidad de creación de una herramienta de este tipo, pues dada la situación expuesta en el capítulo anterior, resulta pertinente realizar una investigación que dé como resultado una guía accesible y completa. En segundo lugar, hay que tener en cuenta que existen numerosas obras de mujeres compositoras que podrían ser propuestas para los diferentes cursos del grado profesional de clarinete, por lo que resulta pertinente establecer unos criterios de selección claros que faciliten la búsqueda y ayuden a encontrar sentido y unidad a la guía. Por otra parte, para asegurar que las obras sean adecuadas al nivel general que se espera del alumnado en los diferentes cursos, se han tomado como referencia

los objetivos y contenidos establecidos en la Orden de 25 de octubre de 2007, por la que se desarrolla el currículo de las enseñanzas profesionales de Música en Andalucía para la elaboración de unos objetivos y contenidos propios para todo el grado profesional de clarinete. A partir de ellos, y de las conclusiones extraídas del análisis de las piezas, se ordenan estas en función de su dificultad. La conclusión más clara de este apartado es que estas obras están perfectamente al nivel de otras obras que se interpretan en el grado profesional, por lo que no hay ningún motivo para no interpretarlas, más que el puro desconocimiento y convención. En este caso, al ser piezas que disponían de partituras de dominio público, con licencias de *Creative Commons*, u ofrecidas por la autora, el resultado ha sido una guía completa que ofrece tanto la visión técnica de las obras, como su escucha directa o la consulta y descarga de su partitura.

Partiendo de todo lo anteriormente expuesto, se puede concluir con una clara respuesta a la pregunta principal de investigación. La invisibilización histórica de la mujer ha afectado no solo a la escasez de obras de mujeres que se programan en los conservatorios, sino también a la falta de referentes femeninos en todos los ámbitos de la música, desde la interpretación a la dirección o composición. Tal como mencionaba Pastor Eixarxh (2022), las acciones que podrían revertir esta situación van desde la investigación de la vida y obra de las autoras hasta la inclusión y difusión de las mismas en diferentes ámbitos musicales. Como se ha mencionado anteriormente, en este sentido los centros educativos son una vía directa al cambio, por lo que, otras de las acciones más significativas tienen relación con la inclusión de nuevas obras al repertorio instrumental. Es por este mismo motivo que la creación de la guía didáctica que se puede encontrar en el presente documento puede resultar de apoyo al profesorado que así lo requiera.

Una vez se ha dado respuesta tanto a la pregunta principal de investigación como a cada una de las subpreguntas, las cuales han sido el eje vertebrador del trabajo, cabe destacar la relación existente entre las respuestas obtenidas a través de ellas. Mientras que la respuesta a la primera de las subpreguntas sirve de contextualización a la situación que ha tenido que vivir la mujer a lo largo de la historia, la segunda de ellas pone de manifiesto lo anteriormente expuesto, pues pese a existir leyes que promueven la igualdad con la creación de planes enfocados en ello, no son muchos los centros que cuentan con uno propio, y, tal como se ha podido observar en la respuesta a la tercera subpregunta, esto se refleja del mismo modo en la escasez de obras de mujeres programadas en los diferentes conservatorios, en este caso, en la

especialidad de clarinete. Todo esto concluye con la necesidad de creación de una guía didáctica de fácil acceso que contribuya a la visibilidad de obras de este tipo, dando respuesta así a la última de las subpreguntas. De la misma forma, todas ellas en su conjunto ayudan a dar respuesta a la pregunta principal de investigación.

Por otra parte, pese a haber comprobado la existencia de trabajos con objetivos similares a este, ninguno de ellos presenta una guía didáctica de estas características. La mayoría de ellas forman parte del propio documento del trabajo, por lo que el acceso a las mismas puede resultar más complejo. Para que una guía didáctica o cualquier otra herramienta valiosa para el profesorado tenga el alcance deseado, quizá la mejor vía de creación sea online, pues hoy en día la información está al alcance de nuestra mano. Por ese mismo motivo se crea en ese formato la guía didáctica online de este TFM, pues la mayoría de trabajos encontrados dedicados a la visibilidad o difusión de este tipo de obras, las exponen en forma de listado, lo cual puede resultar algo limitado para el lector. En conclusión, la guía didáctica con la que culmina el tercer capítulo, es el resultado de la pregunta principal de investigación, sirviendo de acción que puede contribuir a revertir la situación de invisibilización histórica de la mujer en la música.

Destacar que la presente investigación no se ha realizado con el principal objetivo de profundizar en aspectos históricos del asunto a tratar, por ello el alcance de ciertos capítulos podría considerarse limitado. Sin embargo, se podría decir que el conjunto de todos ellos responden suficientemente a los objetivos planteados en la investigación. Por otro lado, aspectos como la recopilación de obras, el análisis de las mismas o la creación de la guía didáctica en la plataforma de gestión de datos *Airtable*, se han considerado elementos fundamentales para responder a la pregunta principal y ofrecer un producto valioso como fruto de la investigación.

Concluyendo este apartado desde un punto de vista más personal, decir que la elaboración de este TFM me ha permitido desarrollarme como investigadora y crear una herramienta que tendrá un impacto directo en mi labor como docente. Teniendo en cuenta que yo misma fui una alumna sin referentes femeninos en lo que a la música atañe, me es grato saber que he podido contribuir a dar visibilidad a la mujer compositora a través de la guía didáctica de la que yo misma podré hacer uso en mi desempeño en la docencia.

Por último, cabe destacar que los resultados obtenidos en esta investigación sugieren la existencia de varias líneas de investigación que podrían desarrollarse tomando como referencia o punto de partida el presente trabajo. En primer lugar, y

como futura línea de investigación más obvia, se podría realizar este mismo trabajo centrado en otros cursos, como podrían ser las enseñanzas superiores o elementales de música. De la misma forma, se podría realizar una investigación similar tomando como eje principal otro instrumento. Desde un punto de vista menos obvio, se podría realizar una investigación centrada en dar a conocer la vida de las compositoras más que en sus obras, pues es un asunto igualmente relevante y necesario tal como se ha podido comprobar en las conclusiones de este trabajo. Partiendo de ello y teniendo relación igualmente con lo investigado, se podría elaborar una guía didáctica con la información recabada, pero dedicada a la asignatura de historia de la música en lugar de a asignaturas de interpretación como ocurre en este TFM. Para ello se podrían tomar como referencia tanto la guía presentada en este trabajo como la plataforma utilizada para su elaboración.

Bibliografía

- Bolaño Amigo, M. E. (2015). Los sesgos de género a través del currículum oculto de educación musical. *RES, Revista de Educación Social*, 21, 300-314.
- Caso, A. (2005). *Las olvidadas. Una historia de mujeres creadoras*. Editorial Planeta.
- Conservatorio Profesional de Música Ángel Barrios. (2022). *Proyecto educativo*.
<https://www.conservatorioangelbarrios.com/index.php/consejo-escolar/plan-de-centro/category/13-proyecto-educativo?download=1308:proyecto-educativo>
- Conservatorio Profesional de Música Cristóbal de Morales de Sevilla. (2023). *Plan de Igualdad*.
https://drive.google.com/file/d/1e4kppFhOtdQ6S2s7q572WCg8ybQvV_nl/view?usp=drive_link
- Conservatorio Profesional de Música Francisco Guerrero. (s.f.). *Plan de Convivencia*.
https://drive.google.com/file/d/1o4sh2RE2q2IKecw7WzIFCESZYdZ5_X0m/view?usp=drive_link
- Conservatorio Profesional de Música Gonzalo Martín Tenllado. (2023). *Plan de Centro*.
https://cpmtenllado.es/main/wp-content/uploads/docacad/Plan_de_Centro.pdf
- Conservatorio Profesional de Música Javier Perianes. (2021). *Plan de Igualdad*.
<https://blogsaverroes.juntadeandalucia.es/cpmjavierperianes/files/2021/11/PLAN-D-E-IGUALDAD-CPM-JAVIER-PERIANES-HUELVA34231.pdf>
- Conservatorio Profesional de Música Julián Arcas. (2023).
<https://www.conservatoriodealmeria.es/wp-content/uploads/2023/11/23-24-RCPMA-Plan-de-Centro.pdf>
- Conservatorio Profesional de Música Manuel Carra. (2023). *Plan de Centro*.
https://www.conservatoriomanuelcarra.es/doc/proyecto_educativo.pdf
- Conservatorio Profesional de Música Manuel de Falla. (2022) *Plan de Igualdad*.
<https://conservatoriomanueldefalla.es/wp-content/uploads/2023/05/Plan-de-Igualdad-22-23.pdf>
- Conservatorio Profesional de Música Músico Ziryab. (2018). *Plan de Igualdad*.
<https://cpmcordoba.com/wp-content/uploads/2021/11/PLAN-DE-IGUALDAD-CPM-CORDOBA.pdf>
- Conservatorio Profesional de Música Ramón Garay. (2012). *Proyecto Educativo*.
<https://drive.google.com/file/d/1AJg9KOhveW3P4nyyXi2RthZ2sgUvICYH/view>

- García Godoy, M. C. (2017). *Compositoras españolas: repertorio musical para flauta travesera desde 1915 hasta la actualidad*. [Tesis Doctoral, Universidad de Jaén]. <https://ruja.ujaen.es/handle/10953/908>
- Green, L. (2020). *Música, género y educación*. Ediciones Morata.
- Ley Orgánica 3/2007, de 22 de marzo, para la igualdad efectiva de mujeres y hombres. Boletín Oficial del Estado, 71, de 23 de marzo de 2007. <https://www.boe.es/eli/es/lo/2007/03/22/3/con>
- Pastor Eixarch, P. (2022). ¿Dónde están las compositoras, directoras y solistas en la programación de las Orquestas sinfónicas españolas? Datos, investigación y propuestas. *ITAMAR. Revista de investigación musical*, 8, 288-324. <https://doi.org/10.7203/itamar.8.24826>
- Otero Aragoneses, D. (2019). *Oblivion: Grandes compositoras europeas (1850-1950). Aportaciones al repertorio del violín y contribuciones al cambio del paradigma del rol de la mujer en la Música*. [Tesis Doctoral, Universidad de Burgos]. <https://riubu.ubu.es/handle/10259/5232>
- Ramos López, P. (2003). *Feminismo y música. Introducción crítica*. Narcea ediciones.
- Rodríguez Guzmán, A. (2021). *Una revisión feminista de la programación de viola en la enseñanza artística elemental y profesional*. [Trabajo Fin de Máster, Universidad de Jaén]. <https://crea.ujaen.es/handle/10953.1/13963>
- Santiago Granero, V. (2014). *La ausencia de la compositora en el canon educativo*. [Trabajo Fin de Grado, Universidad de Jaén]. <https://crea.ujaen.es/handle/10953.1/1134>
- Soler Campo, S. (2018). Cuestiones de género: mujeres en la historia de la música. *Artseduca*, 19, 84-101. <http://dx.doi.org/10.6035/Artseduca.2018.19.5>
- Soler Campo, S. (2011). La situación de la mujer en el ámbito musical actual como docente, intérprete, compositora y directora de orquesta. *Revista Educativa Digital Hekademos*, 10, 45-56.
- Soler Campo, S. (2016). Mujeres y música. Obstáculos vencidos y caminos por recorrer. *Dossiers feministes*, 21, 157-174. <http://dx.doi.org/10.6035/Dossiers.2016.21.10>
- Valdebenito Carrasco, L. (2013). Educación Musical y Género: Una perspectiva inclusiva desde el currículum de aula. *Neuma*, 2, 58-66. <https://neuma.atalca.cl/index.php/neuma/article/view/121>

Anexos

Anexo I. Partitura de *Rumba Speciale* de Atie Bernet

The accents in the melody
give the Rumba-swing, this
is for the whole melody of the piece...

Rumba spéciale

© A. Bernet
2002

B \flat Clarinet



4 measures pause

f *mf*

8 *mp*

13 *mf*

18

23

29 *mp* D.C. al Coda CODA

This piece is called: Rumba spéciale because of the unusual rythm in measure 21 - 25...

© A. Bernet

Rumba speciale

(Clarinet and piano)

Evt. in combination
with percussion

A. Bernet

Tempo: 100-110

B \flat Clarinet

Piano

Accent-pedal *Acc.* *Acc.* *Acc.*

5

\flat Cl.

Pno.

10

\flat Cl.

Pno.

Rumba speciale

2

15

♭ Cl.

Pno.

21

♭ Cl.

Pno.

27

♭ Cl.

Pno.

Rumba speciale

3

31 D.C. al Coda CODA



mp

mp

35

mp

Anexo II. Partitura de Preludio per clarinetto e pianoforte de Tatiana Stankovych

Clarinetto in $S\flat$ *a Véra Povidaychyk*
Preludio
 per clarinetto e pianoforte Tatiana Stankovych

Allegro

4



mf \gg *pp* *mf* \gg *pp*

13



mf \gg *pp* *mf*

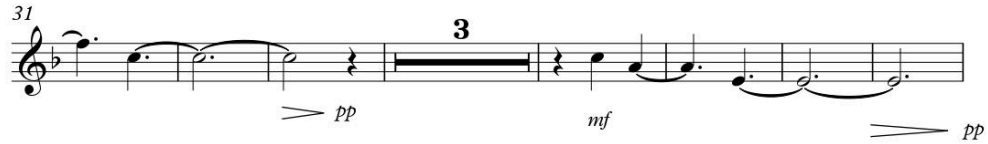
21



\gg *pp* *mf* \gg *pp* *mf*

31

3



\gg *pp* *mf* \gg *pp*

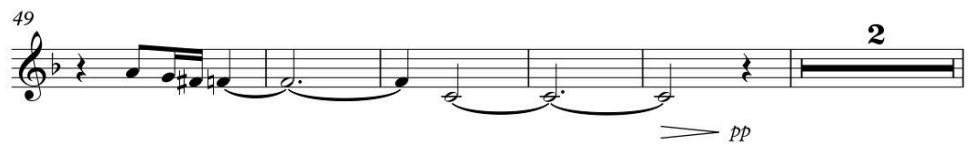
41



mf

49


2



\gg *pp*

56

3



mf \gg *pp*

a Vera Povidaychyk

Preludio

per clarinetto e pianoforte

Tatiana Stankovych

Allegro

Piano



Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped. *

6



Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped. *

11



Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped. *

16



Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped. *

22



Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped. *

2

27

Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped. *

Detailed description: This system contains five measures of music. The right hand has a melodic line with some grace notes and a triplet of eighth notes in the first measure. The left hand has a bass line with a triplet of eighth notes in the first measure. Pedal markings are placed below each measure.

32

Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped. *

Detailed description: This system contains five measures of music. The right hand continues the melodic line. The left hand has a bass line with some rests. Pedal markings are placed below each measure.

37

Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped. *

Detailed description: This system contains five measures of music. The right hand has a melodic line. The left hand has a bass line with some rests. Pedal markings are placed below each measure.

42

Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped. *

Detailed description: This system contains five measures of music. The right hand has a melodic line. The left hand has a bass line with some rests. Pedal markings are placed below each measure.

47

Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped. *

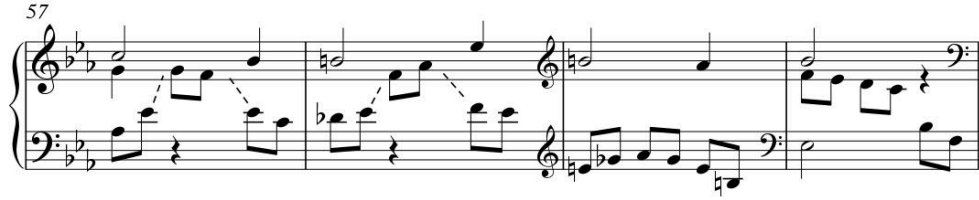
Detailed description: This system contains five measures of music. The right hand has a melodic line with some grace notes. The left hand has a bass line with a triplet of eighth notes in the first measure. Pedal markings are placed below each measure.

52

Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped. *

Detailed description: This system contains five measures of music. The right hand has a melodic line. The left hand has a bass line with a triplet of eighth notes in the last measure. Pedal markings are placed below each measure.

57



Musical score for measures 57-60. The score is written for piano in a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a 3/4 time signature. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The melody in the treble staff features quarter and eighth notes, while the bass staff provides a rhythmic accompaniment with quarter and eighth notes. Dashed lines indicate ties between notes in the treble staff across measures.

Ped. * Ped. * Ped. * Ped. *

61



Musical score for measures 61-64. The score is written for piano in a key signature of two flats and a 3/4 time signature. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The melody in the treble staff features quarter and eighth notes, while the bass staff provides a rhythmic accompaniment with quarter and eighth notes. Dashed lines indicate ties between notes in the treble staff across measures.

Ped. * Ped. * Ped. * Ped.

a Věra Povidaychyk

Preludio

per clarinetto e pianoforte

Tatiana Stankovych

Allegro

Clarinetto in Sb

Piano

Ped. * Ped. * Ped. * Ped. *

5

mf *pp* *mf*

Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped. *

10

pp *mf*

Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped. *

2

15

pp

Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped. *

20

mf *pp* *mf*

Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped. *

25

pp *mf*

Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped. *

30

pp

Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped. *

35



mf

Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped. *

40



pp *mf*

Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped. *

45



mf

Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped. *

50

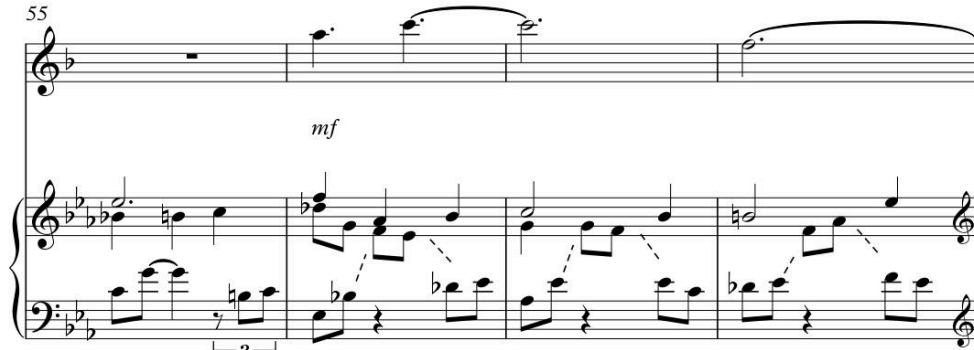


pp

Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped. *

4


55



mf

Ped. * Ped. * Ped. * Ped. *

59



pp

Ped. * Ped. * Ped. *

62



Ped. * Ped. * Ped.

Anexo III. Partitura de Moody Michelle de Shirley Carpenter

Moody Michele Shirley Carpenter

Andante $\text{♩} = 55$

Bb Clarinet



3

p *mf*

8

12 *mf*

15

18 *rit*

21 *a tempo* *rit*

26

Moody Michele

Shirley Carpenter

Andante ♩ = 55

Bb Clarinet

Piano

pp

3

8^{va}-----

5

p

7

mf

mf

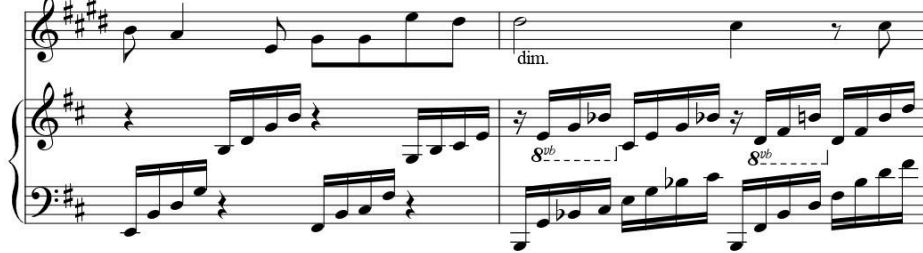
2

9



Musical score for measures 9-10. The system consists of three staves: a single treble clef staff at the top and a grand staff (treble and bass clefs) below. The key signature is three sharps (F#, C#, G#). Measure 9 features a melodic line in the treble staff with a slur over the first two notes, and a rhythmic accompaniment in the grand staff. Measure 10 continues the melodic line and accompaniment.

11



Musical score for measures 11-12. The system consists of three staves. Measure 11 shows a melodic line in the treble staff with a slur and a dynamic marking of *dim.* (diminuendo). The grand staff provides accompaniment. Measure 12 features a melodic line with a slur and a dynamic marking of *mf* (mezzo-forte). The grand staff accompaniment includes two instances of an 8^{va} (octave up) marking.

13



Musical score for measures 13-14. The system consists of three staves. Measure 13 features a melodic line in the treble staff with a slur and a dynamic marking of *mf*. The grand staff accompaniment includes a dynamic marking of *mf*. Measure 14 continues the melodic line and accompaniment.

15



Musical score for measures 15-17. The piece is in 3/4 time with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The melody in the treble clef starts with a quarter note G4, followed by quarter notes A4 and B4, then a quarter rest, and continues with eighth notes. The piano accompaniment in the grand staff features a steady eighth-note bass line in the left hand and chords in the right hand.

18 *rit*



Musical score for measures 18-20. The tempo marking *rit* (ritardando) is present above the treble clef. The melody continues with eighth notes and a half note. The piano accompaniment includes a *rit* marking below the bass clef.

21 *a tempo*



Musical score for measures 21-22. The tempo marking *a tempo* is present above the treble clef. The melody features a half note followed by quarter notes. The piano accompaniment has a *a tempo* marking below the bass clef.

23



Musical score for measures 23-24. The melody in the treble clef consists of a half note followed by a quarter rest. The piano accompaniment continues with eighth-note patterns.

4

25



Musical score for measures 25-26. The system consists of three staves: a single treble clef staff at the top and a grand staff (treble and bass clefs) below. The key signature is three sharps (F#, C#, G#). Measure 25 features a half note in the treble staff and a quarter note in the bass staff. Measure 26 features a quarter note in the treble staff and a quarter note in the bass staff.

27



Musical score for measures 27-28. The system consists of three staves: a single treble clef staff at the top and a grand staff (treble and bass clefs) below. The key signature is three sharps (F#, C#, G#). Measure 27 features a quarter note in the treble staff and a quarter note in the bass staff. Measure 28 features a quarter note in the treble staff and a quarter note in the bass staff.

28



Musical score for measures 28-29. The system consists of three staves: a single treble clef staff at the top and a grand staff (treble and bass clefs) below. The key signature is three sharps (F#, C#, G#). Measure 28 features a half note in the treble staff and a quarter note in the bass staff. Measure 29 features a quarter note in the treble staff and a quarter note in the bass staff. The bass staff includes markings for octaves: 8^{vb} (8va) and 8^{va} (8vb).

Anexo IV. Partitura de Adoration de Florence Beatrice Price

ADORATION

Florence B. Price
arranged by Elaine Fine

Andante ♩ = 84 for Clarinet and Piano



p

7 *rit.* *a tempo*

13 *poco rit.* *a tempo*

mf *mp*

22 **A little slower**

p

30 *poco rit.* *a tempo*

mf

37 *poco accel.* **Tempo primo**

mp *p*

44 *rit.* *a tempo*

50 *mf*

56 *rit. e dim.*

f

2013/2020/2021

ADORATION

for Clarinet and Piano

Florence B. Price
arranged by Elaine Fine

Andante $\text{♩} = 84$

Clarinet in B \flat

Piano

p

p

6 *rit.* *a tempo*

6

11 *poco rit.* *a tempo*

11

2013/2020/2021

2

17

mf mp

17

mf mp

Detailed description: This system contains measures 17 to 22. The vocal line (top staff) begins with a rest, followed by a melodic phrase starting on G4, moving to A4, B4, and C5. Dynamics range from mezzo-forte (mf) to mezzo-piano (mp). The piano accompaniment (bottom staves) features a steady eighth-note bass line and chords in the right hand. Dynamics also range from mf to mp.

A little slower

23

p

23

p

Detailed description: This system contains measures 23 to 28. The tempo marking "A little slower" is present. The vocal line (top staff) has a rest in measure 23, then a melodic phrase starting on G4. Dynamics are piano (p). The piano accompaniment (bottom staves) features a steady eighth-note bass line and chords in the right hand. Dynamics are also piano (p).

29

poco rit. a tempo

mf

29

mf

Detailed description: This system contains measures 29 to 33. The tempo markings "poco rit." and "a tempo" are present. The vocal line (top staff) has a melodic phrase starting on G4. Dynamics are mezzo-forte (mf). The piano accompaniment (bottom staves) features a steady eighth-note bass line and chords in the right hand. Dynamics are also mezzo-forte (mf).

34

34

Detailed description: This system contains measures 34 to 39. The vocal line (top staff) has a melodic phrase starting on G4. The piano accompaniment (bottom staves) features a steady eighth-note bass line and chords in the right hand.



39 *poco accel.* **Tempo primo**

mp *p*

39 *mp* *p*

44 *rit.*

44

49 *a tempo*

49

55 *rit. e dim.*

mf *f*

55 *mf* *f*

Detailed description: This is a musical score for piano and voice. It consists of four systems of staves. The first system (measures 39-43) features a vocal line starting with a mezzo-piano (*mp*) dynamic, followed by a piano (*p*) dynamic. The piano accompaniment also starts at *mp* and transitions to *p*. The tempo is marked 'Tempo primo' with a 'poco accel.' (slightly accelerated) instruction. The second system (measures 44-48) shows the vocal line with a 'rit.' (ritardando) instruction. The piano accompaniment continues with chords and some melodic movement. The third system (measures 49-54) is marked 'a tempo' and shows the vocal line with a crescendo leading to a forte (*f*) dynamic. The piano accompaniment features a steady bass line and chords. The fourth system (measures 55-58) is marked 'rit. e dim.' (ritardando and decrescendo). The vocal line ends with a fermata, and the piano accompaniment concludes with a final chord and a fermata.

March 11, 2021

Anexo V. Partitura de *Sonatina* de Atie Bernet

Sonatina for clarinet and organ

Part one

© A. Bernet
okt.2012

Allegro moderato
Tempo: 120

B \flat Clarinet



Piano

Measures 1-5 of the first system. The B \flat Clarinet part starts with a whole rest, followed by a series of eighth and quarter notes. The Piano accompaniment features a steady eighth-note pattern in the right hand and a bass line with chords in the left hand.

6

b Cl.



Pno.

Measures 6-10 of the second system. The b Clarinet part continues with eighth and quarter notes. The Piano accompaniment maintains its rhythmic pattern with some harmonic changes.

11

b Cl.



Pno.

Measures 11-15 of the third system. The b Clarinet part features more complex rhythmic patterns. The Piano accompaniment continues with its characteristic accompaniment.

© A. Bernet, 2012

Sonatina for clarinet and organ

2

16



♭ Cl.

Pno.

Detailed description: This system contains measures 16 through 20. The clarinet part (top staff) begins with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5, and A5. The piano accompaniment (bottom staves) features a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and chords in the left hand. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4.

21



♭ Cl.

Pno.

Detailed description: This system contains measures 21 through 25. The clarinet part continues with quarter notes G4, F4, E4, D4, C4, B3, A3, and G3. The piano accompaniment maintains the eighth-note rhythmic pattern in the right hand and chordal accompaniment in the left hand.

26



♭ Cl.

Pno.

Detailed description: This system contains measures 26 through 30. The clarinet part features a more active melodic line with eighth and sixteenth notes. The piano accompaniment continues with the established rhythmic and harmonic patterns.

© A. Bernet, 2012

Sonatina for clarinet and organ

3

31



b Cl.

Pno.

36



b Cl.

Pno.

41



b Cl.

Pno.

© A. Bernet, 2012

Sonatina for clarinet and organ

4

46



♭ Cl.

Pno.

Detailed description: This system covers measures 46 to 50. The clarinet part (♭ Cl.) is mostly silent, with a few notes in measure 50. The piano part (Pno.) features a rhythmic accompaniment of eighth notes in the left hand and a melodic line in the right hand. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4.

51



♭ Cl.

Pno.

Detailed description: This system covers measures 51 to 56. The clarinet part (♭ Cl.) has a melodic line with some rests. The piano part (Pno.) continues with a similar accompaniment pattern. The key signature and time signature remain the same.

57



♭ Cl.

Pno.

Detailed description: This system covers measures 57 to 61. The clarinet part (♭ Cl.) has a more active melodic line. The piano part (Pno.) provides harmonic support with chords and some moving lines. The key signature and time signature remain the same.

© A. Bernet, 2012

Sonatina for clarinet and organ

5



62

Cl.

Pno.

© A. Benet, 2012

Sonatina in F

Part two

A. Bernet

Andante

Tempo: 120

B \flat Clarinet

Piano



7

\flat Cl.

Pno.



13

\flat Cl.

Pno.



Sonatina in F

2

19



Cl.
Pno.

25



Cl.
Pno.

31



Cl.
Pno.

Sonatina in F

Part 3

© A. Bernet
18-10-2012

Almost a Rondo

Tempo: 70

B \flat Clarinet

Piano



9

\flat Cl.

Pno.



16

\flat Cl.

Pno.



© A. Bernet, Hällefors

Sonatina in F Espresivo
a tempo 2

23 Ritenuato.....

31

39 a tempo



© A. Bernet, Hällefors

Sonatina in F

47 3



54



61



© A. Benet, Hällefors

Sonatina in F

4

68



♭ Cl.

Pno.

74

Ritenuato a tempo



♭ Cl.

Pno.

81



♭ Cl.

Pno.

Anexo VI. Partitura de *Stellium* de Gloria Villanueva

STELLIUM



Clarinet in B \flat

Piano

sotto voce

ritmico

7

B \flat Cl.

Pno.

poco a poco cresc.

riten.

11

B \flat Cl.

Pno.

mf

a tempo

mf

15

B \flat Cl.

Pno.

♩ = 88

♩ = ca 63

The musical score is written for Clarinet in B \flat and Piano. It is in 6/8 time and consists of four systems. The first system (measures 1-6) features a piano accompaniment with a 'ritmico' bass line and a 'sotto voce' melody. The second system (measures 7-10) includes a B \flat Clarinet part and a piano part with triplets and a 'riten.' marking. The third system (measures 11-14) features a B \flat Clarinet part with a 'mf' dynamic and 'a tempo' marking, and a piano part with a 'mf' dynamic. The fourth system (measures 15-18) features a B \flat Clarinet part and a piano part with a 'mf' dynamic. The tempo is marked as ♩ = 88 for the first system and ♩ = ca 63 for the third system.

2

Musical score for B♭ Clarinet (B♭ Cl.) and Piano (Pno.).

Measures 18-20: B♭ Cl. and Pno. (mp). The Pno. part features a complex rhythmic pattern with triplets.

Measures 21-24: B♭ Cl. and Pno. (mp). The Pno. part continues with complex rhythmic patterns and triplets.

Measures 25-28: B♭ Cl. and Pno. (mp). The Pno. part continues with complex rhythmic patterns and triplets.

Measures 29-30: B♭ Cl. and Pno. (mf). The Pno. part features a complex rhythmic pattern with triplets.

B♭ Cl. ³⁵
mp

Pno. ³⁵



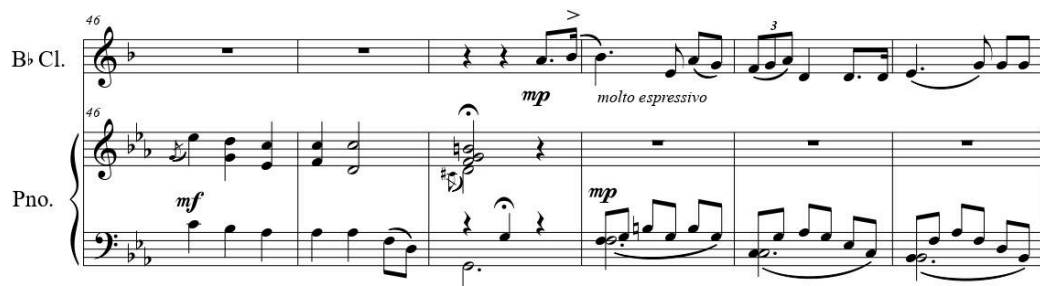
B♭ Cl. ⁴¹

Pno. ⁴¹



B♭ Cl. ⁴⁶
mp *molto espressivo*

Pno. ⁴⁶
mf *mp*



B♭ Cl. ⁵²

Pno. ⁵²



4



Musical score for B♭ Clarinet (B♭ Cl.) and Piano (Pno.) in 3/4 time, measures 56-74. The score is in B-flat major (two flats) and consists of four systems. Each system contains a B♭ Cl. staff and a grand staff for the piano. Measure numbers 56, 61, 65, and 69 are indicated at the start of each system. Dynamics include *f*, *mf*, *mp*, and *p sib.* (pianissimo). Performance markings include accents, slurs, and a trill (*tr*) in measure 65. The piano part features complex rhythmic patterns and chordal textures.

B \flat Cl. ⁷⁴



Pno. ⁷⁴

Measure 74: B \flat Cl. plays a quarter note G \sharp , quarter note A, quarter note B, quarter note C. Pno. has a triplet of eighth notes in the right hand and a bass line of quarter notes in the left hand.

Measure 75: B \flat Cl. plays a quarter note B, quarter note C, quarter note D, quarter note E. Pno. continues with similar patterns.

Measure 76: B \flat Cl. plays a quarter note F, quarter note G, quarter note A, quarter note B. Pno. continues.

Measure 77: B \flat Cl. plays a quarter note C, quarter note D, quarter note E, quarter note F. Pno. continues.

Measure 78: B \flat Cl. plays a quarter note G, quarter note A, quarter note B, quarter note C. Pno. continues.

B \flat Cl. ⁷⁹



Pno. ⁷⁹

Measure 79: B \flat Cl. is silent. Pno. starts with a piano (*p*) dynamic, playing a quarter note G \sharp , quarter note A, quarter note B, quarter note C. A *ritard.* marking is present.

Measure 80: Pno. continues with a piano (*p*) dynamic. A *a tempo* marking is present.

Measure 81: Pno. continues with a piano (*p*) dynamic.

Measure 82: Pno. continues with a piano (*p*) dynamic.

Measure 83: Pno. continues with a piano (*p*) dynamic.

B \flat Cl. ⁸⁴



Pno. ⁸⁴

Measure 84: B \flat Cl. is silent. Pno. starts with a forte (*f*) dynamic, playing a quarter note G \sharp , quarter note A, quarter note B, quarter note C.

Measure 85: Pno. continues with a forte (*f*) dynamic.

Measure 86: Pno. continues with a forte (*f*) dynamic.

Measure 87: Pno. continues with a forte (*f*) dynamic.

Measure 88: Pno. continues with a mezzo-forte (*mf*) dynamic.

B \flat Cl. ⁹⁰



Pno. ⁹⁰

Measure 90: B \flat Cl. plays a half note G \sharp , half note A. Pno. has a mezzo-piano (*mp*) dynamic, playing a quarter note G \sharp , quarter note A, quarter note B, quarter note C.

Measure 91: B \flat Cl. plays a half note B, half note C. Pno. continues with a mezzo-piano (*mp*) dynamic.

Measure 92: B \flat Cl. plays a half note D, half note E. Pno. continues with a mezzo-piano (*mp*) dynamic.

Measure 93: B \flat Cl. plays a half note F, half note G. Pno. continues with a mezzo-piano (*mp*) dynamic.

Measure 94: B \flat Cl. plays a half note A, half note B. Pno. continues with a mezzo-piano (*mp*) dynamic.

6

Musical score for B♭ Clarinet (B♭ Cl.) and Piano (Pno.).

Measures 96-99: B♭ Cl. part starts with a *mp* dynamic and a sixteenth-note triplet. The piano accompaniment features a steady eighth-note pattern in the right hand and a bass line in the left hand.

Measures 100-103: B♭ Cl. part continues with a melodic line. The piano accompaniment includes a *poco a poco cresc.* marking and a triplet in the right hand.

Measures 104-107: B♭ Cl. part features a melodic line with a *mp* dynamic. The piano accompaniment has a *mp* dynamic and a melodic line in the right hand.

Measures 108-111: B♭ Cl. part includes a triplet and a melodic line. The piano accompaniment features a melodic line in the right hand.

112

B♭ Cl.

Pno.

115

B♭ Cl.

Pno.

mp

119

B♭ Cl.

Pno.

125

B♭ Cl.

Pno.

mf

8

B \flat Cl. ¹²⁹



Pno. ¹²⁹

Measures 129-131. B \flat Clarinet part: Treble clef, key signature of one sharp (F#), 4/4 time. Measures 129-130 contain eighth-note patterns, and measure 131 contains a half-note pattern. Piano part: Treble and bass clefs, key signature of one flat (Bb), 4/4 time. Measures 129-130 feature a dense sixteenth-note texture in the right hand and a simple bass line in the left hand. Measure 131 shows a change in the piano accompaniment.

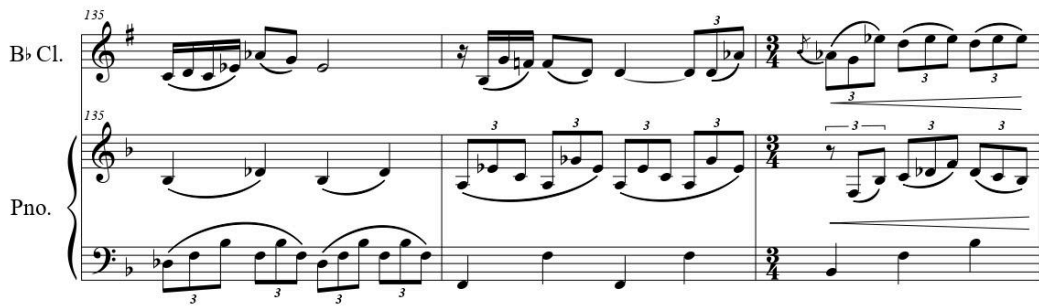
B \flat Cl. ¹³²



Pno. ¹³²

Measures 132-134. B \flat Clarinet part: Treble clef, key signature of one sharp (F#), 4/4 time. Measure 132 has a half-note, measure 133 has a quarter-note, and measure 134 has a quarter-note followed by eighth-note patterns. Piano part: Treble and bass clefs, key signature of one flat (Bb), 4/4 time. Measure 132 has a half-note in the right hand and a half-note in the left hand. Measure 133 has a quarter-note in the right hand and a half-note in the left hand. Measure 134 has a quarter-note in the right hand and a half-note in the left hand. Dynamics: *mp* (mezzo-piano) is indicated in both staves.

B \flat Cl. ¹³⁵



Pno. ¹³⁵

Measures 135-137. B \flat Clarinet part: Treble clef, key signature of one sharp (F#), 4/4 time. Measure 135 has a quarter-note, measure 136 has a quarter-note, and measure 137 has a quarter-note followed by eighth-note patterns. Piano part: Treble and bass clefs, key signature of one flat (Bb), 4/4 time. Measure 135 has a quarter-note in the right hand and a half-note in the left hand. Measure 136 has a quarter-note in the right hand and a half-note in the left hand. Measure 137 has a quarter-note in the right hand and a half-note in the left hand. Dynamics: *mp* (mezzo-piano) is indicated in both staves.

B \flat Cl. ¹³⁸



Pno. ¹³⁸

Measures 138-140. B \flat Clarinet part: Treble clef, key signature of one sharp (F#), 4/4 time. Measure 138 has a half-note, measure 139 has a quarter-note, and measure 140 has a quarter-note followed by eighth-note patterns. Piano part: Treble and bass clefs, key signature of one flat (Bb), 4/4 time. Measure 138 has a quarter-note in the right hand and a half-note in the left hand. Measure 139 has a quarter-note in the right hand and a half-note in the left hand. Measure 140 has a quarter-note in the right hand and a half-note in the left hand. Dynamics: *mp* (mezzo-piano) is indicated in both staves.

142

B♭ Cl.

Pno.



147

B♭ Cl.

Pno.



152

B♭ Cl.

Pno.



156

B♭ Cl.

Pno.



Anexo VII. Partitura de Deux Pièces de Clémence de Grandval

Clarinet (B Flat)

DEUX PIÈCES

Clémence de Grandval

1. Invocation

Andante

p sost.

6 *p cresc.*

10 *f dim. espress. p rit. a tempo*

15 *f dim. poco rit. a tempo*

19 *cresc. f dim. rit.*

22 *pp a tempo rit.*

NJ-016 | FTS-012

2

Clarinet (B Flat)

Un peu animé

26

31

36

a tempo

cédez un peu

allargando

40

appassionato

Tempo I

44

48

Clarinet (B Flat)

2. Air Slave

Moderato

3

p misterioso

7

f

10

dim. *p*

14

p

18

p *p*

21

cresc. *p* rit. a tempo

24

cresc. *f*

27

p trill



30 *f*

33

36 *pp*

39 *p*

41 *p*

43

44 *pp*

46 *rit.* *a tempo*

The musical score is written for a Clarinet in B-flat. It consists of eight staves of music, numbered 30 through 46. The key signature is two sharps (F# and C#). The score includes various dynamics such as *f* (forte), *pp* (pianissimo), and *p* (piano). It features complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and uses slurs and accents to indicate phrasing and emphasis. The piece concludes with a *rit.* (ritardando) marking followed by a *a tempo* instruction.

6

Clarinet (B Flat)



49

Musical staff 49: Treble clef, key signature of two sharps (F# and C#). The staff contains a series of eighth and sixteenth notes with various articulations including accents and slurs.



52

Musical staff 52: Treble clef, key signature of two sharps. The staff contains a series of eighth and sixteenth notes. Performance markings include *p*, *rit. ad lib.*, *a tempo*, and *pp*.



55

Musical staff 55: Treble clef, key signature of two sharps. The staff contains a series of eighth and sixteenth notes. Performance marking includes *f*.



58

Musical staff 58: Treble clef, key signature of two sharps. The staff contains a series of eighth and sixteenth notes. Performance markings include *dim.* and *p*.



62

Musical staff 62: Treble clef, key signature of two sharps. The staff contains a series of eighth and sixteenth notes. Performance markings include *f*, *dim.*, and *p*.



65

Musical staff 65: Treble clef, key signature of two sharps. The staff contains a series of eighth and sixteenth notes. Performance markings include *cresc.* and *f*.



67

Musical staff 67: Treble clef, key signature of two sharps. The staff contains a series of eighth and sixteenth notes. Performance markings include *ff*, *molto rit.*, and *allargando*.

DEUX PIÈCES

à Monsieur L. Grisez

1. Invocation

Clémence de Grandval

Andante

B♭ Clarinet

Piano



8va

f

p sost.

p sost.

5

cresc.

p

poco cresc.

p

cresc.

9

f

dim.

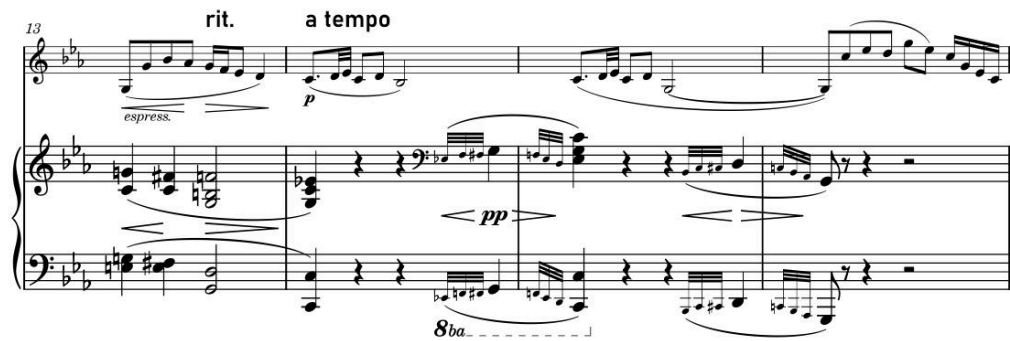
mf

dim.

NJ-016 | FTS-012


2

13 rit. a tempo



espress. p pp 8va.

17 poco rit. a tempo



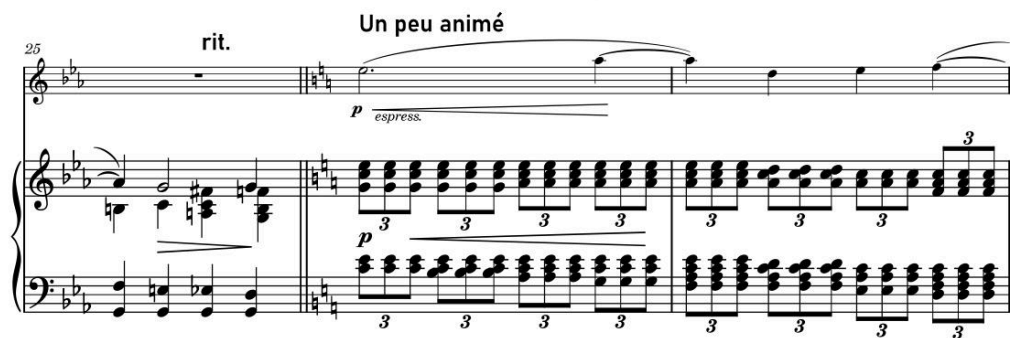
cresc. f dim. cresc. f p f p

21 rit. a tempo



pp

25 rit. Un peu animé



p espress. 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3

28

Measures 28-30: Treble clef with a melodic line featuring a triplet of eighth notes. Piano accompaniment consists of a steady eighth-note triplet in the right hand and a bass line with eighth-note triplets in the left hand. Dynamics include *p* and *p* with accents.

31

Measures 31-33: Treble clef with a melodic line. Piano accompaniment continues with eighth-note triplets in both hands. Dynamics include *p* and *p* with accents.

34

Measures 34-36: Treble clef with a melodic line. Piano accompaniment continues with eighth-note triplets. Dynamics include *p* and *cresc.* (crescendo).

37

Measures 37-40: Treble clef with a melodic line. Piano accompaniment continues with eighth-note triplets. Dynamics include *f* (forte), *dim.* (diminuendo), and *p* (piano). The tempo marking *a tempo* is present. The French phrase "cédez un peu" is written below the treble staff.

4

allargando

40




cresc. *passionato* *ff*

cresc. *f*

43

Tempo I




p

p

ad lib.

47

a tempo



ad lib. *pp*

pp perdendosi

[Rest of page left blank.]

2. Air Slave

Moderato

Bb Clarinet

Piano

f *p* *cresc.* *f* *leggiro* *dim.*

p *misterioso*

pp *très léger*

f

fp

dim. *p*

dim. *p*



6

13

Musical score for measures 13-15. The system consists of three staves: a single treble clef staff at the top and a grand staff (treble and bass clefs) below. Measure 13 is a whole rest in the treble staff. Measure 14 begins with a piano (*p*) dynamic in the treble staff. The grand staff features a forte (*f*) dynamic in the treble clef and a piano (*p*) dynamic in the bass clef. The music is in a minor key with a key signature of two flats.

16

Musical score for measures 16-18. The system consists of three staves. Measure 16 is a whole rest in the treble staff. Measure 17 begins with a piano (*p*) dynamic in the treble staff. The grand staff features a forte (*f*) dynamic in the treble clef and a piano (*p*) dynamic in the bass clef. The music is in a minor key with a key signature of two flats.

19

Musical score for measures 19-21. The system consists of three staves. Measure 19 begins with a piano (*p*) dynamic in the treble staff. The grand staff features a pianissimo (*pp*) dynamic in the treble clef and a piano (*p*) dynamic in the bass clef. Measure 20 includes a *cresc.* (crescendo) marking. Measure 21 ends with a *rit.* (ritardando) marking. The music is in a minor key with a key signature of two flats.

22

a tempo

Musical score for measures 22-24. The system consists of three staves. Measure 22 begins with a piano (*p*) dynamic in the treble staff. The grand staff features a pianissimo (*pp*) dynamic in the treble clef and a *très léger* (very light) dynamic in the bass clef. The music is in a minor key with a key signature of two flats.

25



Musical score for measures 25-27. The system consists of two staves: a treble clef staff and a grand staff (treble and bass clefs). The key signature has two flats (B-flat and E-flat). Measure 25 starts with a *cresc.* marking. Measure 26 has a *f* marking. Measure 27 has a *p* marking. The music features a melodic line in the treble staff and a rhythmic accompaniment in the grand staff.

28



Musical score for measures 28-30. The system consists of two staves: a treble clef staff and a grand staff. The key signature has two flats. Measure 28 has a *f* marking. Measure 29 has a *p* marking. The music continues with a melodic line in the treble staff and a rhythmic accompaniment in the grand staff.

31



Musical score for measures 31-33. The system consists of two staves: a treble clef staff and a grand staff. The key signature changes to one flat (B-flat). Measure 31 has a *f* marking. Measure 32 has a *ff* marking. Measure 33 has a *f* marking. The music features a melodic line in the treble staff and a rhythmic accompaniment in the grand staff.

34



Musical score for measures 34-36. The system consists of two staves: a treble clef staff and a grand staff. The key signature changes to one sharp (F-sharp). Measure 34 has a *pp* marking. Measure 35 has a *pp* marking. Measure 36 has a *pp* marking. The music features a melodic line in the treble staff and a rhythmic accompaniment in the grand staff.

8

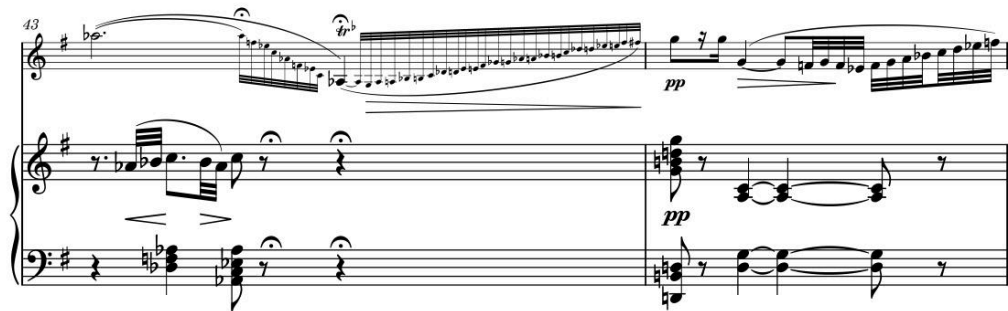
37



40



43

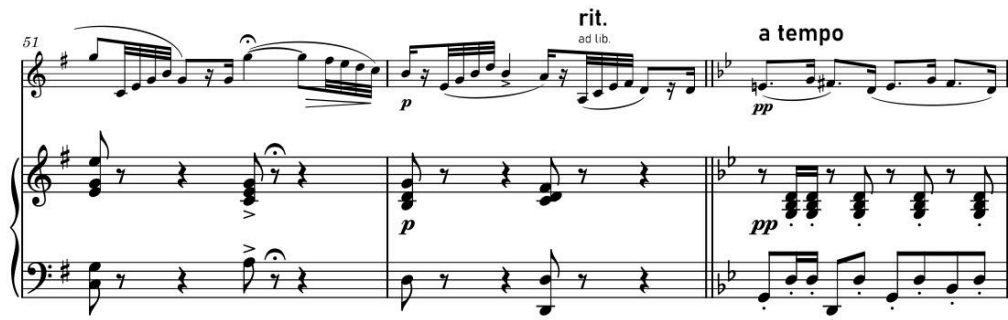


45





Musical score for measures 48-50. The piece is in G major. Measure 48 features a piano introduction with a triplet of eighth notes in the bass and a melodic line in the treble. Measures 49-50 continue with complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth-note runs.



Musical score for measures 51-53. Measure 51 begins with a piano introduction. Measures 52-53 show a tempo change from *rit. ad lib.* to *a tempo*, with a dynamic shift from *p* to *pp*.



Musical score for measures 54-56. The key signature changes to B-flat major. The piano part features a steady eighth-note accompaniment, while the treble part has a melodic line with some grace notes.



Musical score for measures 57-59. The piano part features a steady eighth-note accompaniment. The treble part has a melodic line with dynamics ranging from *f* to *p*, including a *dim.* marking.

10

60



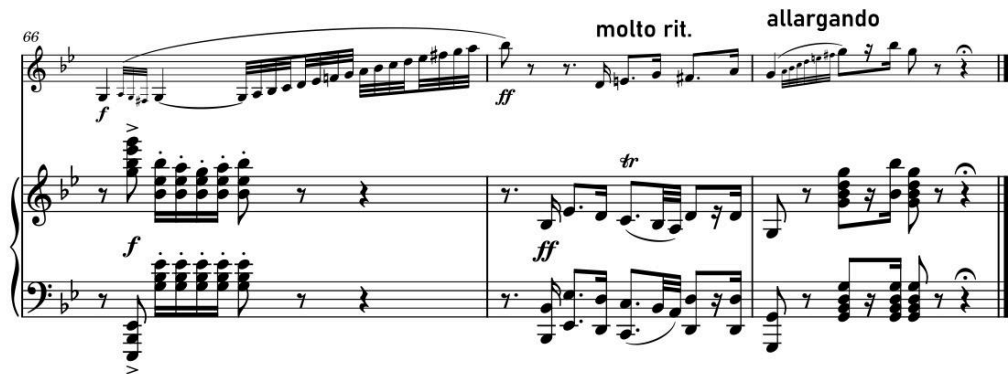
Musical score for measures 60-62. The score is in 3/4 time and B-flat major. It features a vocal line and a piano accompaniment. The piano part has a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. Dynamics include *f* and *dim.*

63



Musical score for measures 63-65. The score is in 3/4 time and B-flat major. It features a vocal line and a piano accompaniment. The piano part has a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. Dynamics include *p* and *cresc.*

66



Musical score for measures 66-68. The score is in 3/4 time and B-flat major. It features a vocal line and a piano accompaniment. The piano part has a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. Dynamics include *f*, *ff*, *tr*, *molto rit.*, and *allargando*.

[END]

Anexo VIII. Partitura de Sonata de Marion Bauer

CLARINET

SONATA

for Viola (or Clarinet) and Piano

Opus 22

MARION BAUER

I.

Allegretto (rubato)

meno mosso
d. = d. lirico
mp subito

poco a poco cresc.

f *ff*

Bauer—9

Copyright 1951 by The Society for the Publication of American Music Inc.
International Copyright Secured
Printed in U.S.A.

CLARINET

d = d.
p

tr
Piano *ff* *pp*

lirico
p *mf*

d = d.
p *mp* *3*

p *3*

f *3*

Tempo I

mp

9

CLARINET



Musical score for Clarinet, consisting of eight staves of music. The score includes various dynamics (f, mf, mp, ff, p), articulations (rit., non rit.), and performance instructions (d=d, d=d lirico, meno mosso). The music features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth-note runs. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C).

Bauer—9

CLARINET

II.

Andante espressivo

Musical score for Clarinet, Andante espressivo section. It consists of six staves of music. The first staff starts with a dynamic marking of *p* and a fermata over an eighth note. The second staff has a dynamic marking of *p* and a first ending bracket. The third staff has dynamic markings of *p* and *f*, with triplet markings. The fourth staff has dynamic markings of *p*. The fifth staff has dynamic markings of *p*. The sixth staff has dynamic markings of *pp* and *p*.

Scherzo con moto

Musical score for Clarinet, Scherzo con moto section. It consists of three staves of music. The first staff starts with a dynamic marking of *mf* and a *p*. The second staff has a dynamic marking of *f*. The third staff has a dynamic marking of *f*.

Bauer—9

CLARINET



The musical score for Clarinet consists of ten staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. It features a triplet of eighth notes followed by a melodic line that ends with a dynamic marking of *ff*. The second staff starts with a dynamic marking of *p* and continues the melodic development. The third staff concludes with a dynamic marking of *p*. The fourth staff is marked *con sentimento* and begins with a new melodic phrase. The fifth staff includes a *cresc.* marking. The sixth staff starts with a dynamic marking of *mf*. The seventh staff begins with a dynamic marking of *f*. The eighth staff continues the melodic line. The ninth staff features a triplet of eighth notes and ends with dynamic markings of *p*, *mf*, and *p*.

Bauer—9

CLARINET

Andante espressivo



III.

Allegro



CLARINET

mf *p*

mf *p*

f

mp

poco a poco cresc. *ff*

ff

mp *f* *mp*

2

CLARINET

mf

Cadenza

mf

f

mf

f *ff* *p*

meno mosso

p

p

mf

f *poco* *a* *poco* *dim*

mf

in - u - en - do ma ac - cel - er - an - do

CLARINET

Tempo I

The musical score for Clarinet, Tempo I, is written on ten staves. It begins with a dynamic marking of *mf*. The first staff contains a melodic line with a slur and a dynamic marking of *mf*. The second staff continues the melody with a dynamic marking of *f*. The third staff features a series of triplets with a dynamic marking of *f*. The fourth staff continues the triplet pattern. The fifth staff shows a dynamic marking of *molto cresc.* leading to *ff*. The sixth staff features a dynamic marking of *f*. The seventh staff has a dynamic marking of *f*. The eighth staff has a dynamic marking of *ff*. The ninth staff has a dynamic marking of *p* and *molto cresc.*. The tenth staff concludes with a dynamic marking of *ff* and a first ending bracket.

Bauer—9

10



First system of musical notation, measures 10-11. It features a treble clef with a melodic line and a grand staff with piano accompaniment. Dynamics include *f* and *mf*. The key signature has one flat.



Second system of musical notation, measures 12-14. It features a treble clef with a melodic line and a grand staff with piano accompaniment. Dynamics include *f* and *p*. The key signature has one flat.



Third system of musical notation, measures 15-17. It features a bass clef with a melodic line and a grand staff with piano accompaniment. Dynamics include *pp* and *ppp*. The key signature has one flat.

Bauer—32

28

Musical score for measures 28-31. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/8 time signature. It begins with a forte (*f*) dynamic and a triplet of eighth notes. The piece concludes with a piano (*p*) dynamic. The bottom staff is a grand staff with treble and bass clefs, which is mostly empty.

Musical score for measures 32-35. The top staff is in alto clef with a 3/8 time signature. It starts with a piano (*p*) dynamic and includes the instruction *arco*. The bottom staff is a grand staff with treble and bass clefs, featuring a piano (*pp*) dynamic and a mezzo-piano (*mp*) dynamic.

Musical score for measures 36-40. The top staff is in alto clef with a 3/8 time signature, including a piano (*p*) dynamic and a *pizz.* instruction. The bottom staff is a grand staff with treble and bass clefs, also featuring a piano (*p*) dynamic.

Musical score for measures 41-45. The top staff is in alto clef with a 3/8 time signature. The bottom staff is a grand staff with treble and bass clefs, featuring dynamics of *poco*, *a*, *poco*, and *cresc.*

Bauer—32

TO THE MEMORY OF ALBERT STOESSEL

3

SONATA

for Viola (or Clarinet) and Piano

Opus 22

MARION BAUER

Allegretto (rubato)

I.

VIOLA
(CLARINET)

PIANO



mp



mf

p



f

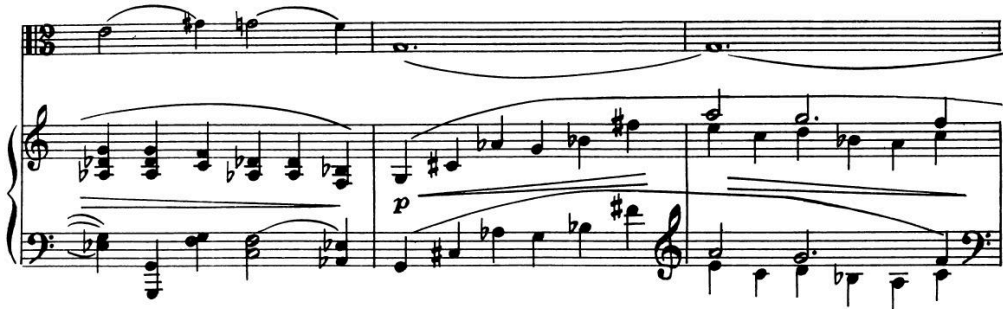
Bauer—32

Copyright 1951 by The Society for the Publication of American Music Inc.

International Copyright Secured

Printed in U.S.A.

4



First system of musical notation, featuring a vocal line and piano accompaniment. The piano part includes a dynamic marking of *p*.



Second system of musical notation, featuring a vocal line and piano accompaniment. The piano part includes a dynamic marking of *p*.



Third system of musical notation, featuring a vocal line and piano accompaniment. The piano part includes a dynamic marking of *r.h.*.



Fourth system of musical notation, featuring a vocal line and piano accompaniment. The piano part includes a dynamic marking of *mf*.

Bauer—32



The musical score consists of six systems of staves. The first system shows a vocal line with a triplet and a piano accompaniment. The second system continues the vocal line with dynamics *f* and *p*, and a piano accompaniment with triplets and a *rit.* marking. The third system features a piano accompaniment with triplets and a *rit.* marking, with the tempo instruction *meno mosso* below. The fourth system is a vocal line starting with a *mp subito* marking and a tempo change to *♩ = ♩ tirico*. The fifth and sixth systems show piano accompaniment with triplets and a change to 2/4 time.

Bauer—32

6



poco a

poco a

poco a *cresc.* *f*

poco a *cresc.* *f*

ff *8va*

p *d=d.*

p

Bauer—32

cen - do

Bauer—32

8



pp

pp

lirico

p

d. = d

p

mf

p

Bauer—32



The musical score is written for guitar and consists of three systems. The first system begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature (C). The tempo is marked *p* (piano) and the dynamics include *mp* (mezzo-piano). The notation includes a *sul D* instruction, a triplet of eighth notes, and various melodic lines with slurs. The second system continues the piece, featuring a change in time signature to 2/4 and a dynamic marking of *p*. The third system concludes the page with a final melodic line and a dynamic marking of *p*. The bass line throughout the piece is characterized by a steady triplet of eighth notes.

Bauer—32

Tempo I

mp

mp

broad

Bauer—32

The musical score on page 11 consists of six systems of music. The first system includes a vocal line and a piano accompaniment, both marked *mp*. The second system continues the piano accompaniment. The third system features a vocal line with a *broad* dynamic marking and a piano accompaniment. The fourth system continues the piano accompaniment. The fifth system shows the vocal line concluding with a double bar line. The sixth system shows the piano accompaniment concluding with a double bar line. The score is written in a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C).



Bauer—32

The musical score consists of five systems of music. The first system includes a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line starts with a *rit.* marking and a tempo of *♩ = ♩ lirico*. The piano accompaniment features a *sub. pp* dynamic and includes triplets. The second system continues the piano accompaniment with triplets. The third system shows a change in the piano accompaniment with triplets. The fourth system includes a vocal line and piano accompaniment with a *mf* dynamic. The fifth system features a piano accompaniment with a *f* dynamic and triplets.

Bauer—32

14



First system of musical notation. It consists of three staves: a vocal line in treble clef with a key signature of one flat and a common time signature, and a piano accompaniment in bass clef. The piano part features a rhythmic pattern of eighth notes with triplets. Dynamics include *mf* and *f*.



Second system of musical notation. It consists of three staves: a vocal line in treble clef, a piano accompaniment in treble clef, and a piano accompaniment in bass clef. The piano parts feature chords and arpeggiated figures. Dynamics include *ff* and *f*. A tempo marking *d = d.* is present at the beginning.



Third system of musical notation. It consists of three staves: a vocal line in treble clef, a piano accompaniment in treble clef, and a piano accompaniment in bass clef. The piano parts feature chords and arpeggiated figures. Dynamics include *f*. A tempo marking *d = d.* is present at the beginning.

Bauer—32



rall.
dim.
rall. e dim.
meno mosso
mf *f non rit.* *p*
p *mf* *f non rit.*

II.

Andante espressivo



pp legato *p cantabile*
p *pp*

Bauer—32

16




Musical score for page 16, featuring vocal and piano parts. The score is in 3/8 time and consists of six systems. The vocal line is in the upper staff of each system, and the piano accompaniment is in the lower staff. The key signature is one flat (B-flat major or D minor). The score includes various dynamic markings: *p* (piano), *pp* (pianissimo), *mf* (mezzo-forte), and *f* (forte). The piano part features complex chordal textures and some triplet figures. The vocal line includes slurs and phrasing marks.

Bauer—32



First system of musical notation. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. It contains a melodic line with dynamics *p* and *p*. The lower staff is in bass clef and contains a piano accompaniment with dynamics *mp* and *pp*, and a *dim.* marking.



Second system of musical notation. The upper staff continues the melodic line with dynamics *pp* and *p*. The lower staff continues the piano accompaniment with a *ppp* marking.

Scherzo con moto



Third system of musical notation. The upper staff begins with a *pizz.* marking and a *mf* dynamic, followed by a *p* dynamic. The lower staff continues the piano accompaniment with a *p* dynamic.



Fourth system of musical notation. The upper staff features an *arco* marking followed by a *pizz.* marking. The lower staff continues the piano accompaniment.

18



The musical score for page 18 consists of four systems of staves. The first system (measures 1-4) features a violin part starting with a forte (*f*) dynamic and an *arco* instruction, and a piano accompaniment. The second system (measures 5-8) continues the violin part with a forte (*f*) dynamic and includes a triplet of eighth notes. The third system (measures 9-12) shows a *molto cresc.* instruction for both the violin and piano parts, with a dynamic of *f* at the end of the system. The fourth system (measures 13-16) includes *pizz.* (pizzicato) and *arco* markings for the violin, and a piano (*p*) dynamic for the piano accompaniment.

Bauer—32



The musical score on page 19 consists of six systems of music. Each system includes a vocal line and a piano accompaniment. The first system shows the beginning of the piece with a key signature of one sharp (F#) and a 3/8 time signature. The second system includes the instruction *con sentimento* and a dynamic marking of *p*. The third system continues the piano accompaniment. The fourth system shows the vocal line with a key signature change to one flat (Bb) and a dynamic marking of *p*. The fifth system includes the instruction *détaché*. The sixth system concludes the page with a key signature change to two flats (Bb, Eb) and a dynamic marking of *grz*.

20



Musical score for page 20, measures 1-12. The score is written for a single melodic line and a piano accompaniment. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4. The score includes dynamic markings such as *mf*, *f*, *p*, and *arco*. The piano part features complex chordal textures and arpeggiated figures. The melodic line includes slurs and accents. The score concludes with a double bar line and repeat signs.

Bauer—32

First system of musical notation. It consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line starts with a treble clef and a key signature of two sharps (F# and C#). The piano accompaniment has a grand staff with treble and bass clefs. Dynamics include *p* (piano), *mf* (mezzo-forte), and *p* (piano). There is a *8va* marking above the vocal line.

Andante espressivo

Second system of musical notation. It consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line starts with a treble clef and a key signature of two sharps. The piano accompaniment has a grand staff with treble and bass clefs. Dynamics include *p* (piano) and *pp* (pianissimo). The instruction *a suivre* is written below the piano accompaniment.

Third system of musical notation. It consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line starts with a treble clef and a key signature of two sharps. The piano accompaniment has a grand staff with treble and bass clefs.

Fourth system of musical notation. It consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line starts with a treble clef and a key signature of two sharps. The piano accompaniment has a grand staff with treble and bass clefs.

Bauer—32

22



Violin part: *pizz.*, *mf*, *arco*, *pizz.*, *arco*, *mp*

Piano part: *p*, *mf*, *mp*, *p*

Bauer—32

III.

Allegro

24



The musical score on page 24 consists of four systems of music. The first system shows a piano part with a steady eighth-note accompaniment and a violin part with a melodic line. The second system features a piano part with triplets and a violin part with a melodic line, including dynamic markings *p*, *mf*, and *mp*. The third system continues the piano accompaniment with triplets and the violin part, with a dynamic marking of *p*. The fourth system shows the piano part with a melodic line and the violin part with a melodic line, including a dynamic marking of *f*. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Bauer—32

pizz.
mp

p

poco a poco cresc.

arco

ff

f

Bauer—32

26



First system of musical notation. It consists of a single staff with a treble clef and a 3/8 time signature. The music begins with a triplet of eighth notes, followed by a half note, and then a quarter note. Dynamic markings include *mp* and *f*. There are also some performance instructions like *sec.* and *pizz.* scattered throughout the system.



Second system of musical notation. It consists of a single staff with a treble clef and a 3/8 time signature. The music features a series of eighth notes with slurs. Dynamic markings include *mp stacc.* and *p*. There are also some performance instructions like *sec.* and *pizz.* scattered throughout the system.



Third system of musical notation. It consists of a single staff with a treble clef and a 3/8 time signature. The music features a series of eighth notes with slurs. Dynamic markings include *p* and *pizz.*. There are also some performance instructions like *sec.* and *pizz.* scattered throughout the system.



Fourth system of musical notation. It consists of a single staff with a treble clef and a 3/8 time signature. The music features a series of eighth notes with slurs. Dynamic markings include *f* and *arco*. There are also some performance instructions like *sec.* and *pizz.* scattered throughout the system.

Bauer—32



First system of musical notation. It consists of three staves: a single treble clef staff at the top, and a grand staff (treble and bass clefs) below. The music is in a key with one flat and a 3/4 time signature. It begins with a forte (*f*) dynamic marking. The top staff contains a melodic line with slurs and ties. The grand staff contains a complex accompaniment with many sixteenth notes and slurs.



Second system of musical notation, continuing the piece. It features the same three-staff layout. The music continues with various dynamics, including a fortissimo (*sf*) marking towards the end of the system. The accompaniment in the grand staff is particularly active with sixteenth-note patterns.



Third system of musical notation. The top staff is labeled "Cadenza" and begins with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. It features a triplet of eighth notes. The grand staff below is mostly empty, with some initial notes in the bass clef. The system concludes with a forte (*f*) dynamic marking.



Fourth system of musical notation. The top staff begins with a mezzo-forte (*mf*) dynamic and contains a triplet of eighth notes. The grand staff below is empty. The system ends with a melodic flourish in the top staff.

arco
mf

f poco a poco dim - in -

u - en - do ma ac - cel - er - an - do

u - en - do ma ac - cel - er - an - do

Tempo I

mf *f* *sub. p*

Bauer—32

30



The musical score on page 30 consists of five systems of music. Each system includes a violin part (top staff) and a piano part (bottom two staves). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/8. The first system starts with a *mf* dynamic in the violin and a *cresc.* marking in the piano. The second system features a *f* dynamic in the violin and a *mf* dynamic in the piano. The third system continues with a *f* dynamic in the violin. The fourth system has a *f* dynamic in the violin. The fifth system is marked *f agitato* in the violin and *mf agitato* in the piano, featuring triplet patterns in both parts.

Bauer—32



First system of musical notation, featuring a treble clef staff with a melodic line and a grand staff (treble and bass clefs) with a piano accompaniment. The piano part includes a forte (*f*) dynamic marking.



Second system of musical notation, featuring a treble clef staff with a melodic line and a grand staff with piano accompaniment. It includes dynamic markings *molto cresc.* and *ff*. A *ped.* (pedal) marking is present in the bass staff.



Third system of musical notation, featuring a treble clef staff with a melodic line and a grand staff with piano accompaniment. It includes dynamic markings *f* and *mf*, and a triplet marking (*3*) in the bass staff.



Fourth system of musical notation, featuring a treble clef staff with a melodic line and a grand staff with piano accompaniment. It includes dynamic markings *f*.

Bauer—32

32

The musical score for page 32 consists of five systems of music. The first system includes a violin part with dynamics *ff* and *mf*, and a piano part with dynamics *f* and triplets. The second system features a violin part with *ff* and a piano part with *ff*. The third system shows a violin part with dynamics *p*, *molto*, and *cresc.*, and a piano part with *p subito*, *molto*, and *cresc.*. The fourth system continues the violin part with *ff* and the piano part with *ff*. The score concludes with a double bar line and a repeat sign.

Bauer—32

Anexo IX. Partitura de Sonata Greca de Ella Georgiyevna Adayevskaya

Aufführungsrecht vorbehalten.

Sonata greca.

Clarinetto in Sib.

I. Proëmion.

E. Adaiewsky.

Grave. *lunga* Lento, ma non troppo quasi senza tempo. *un poco più poco rit. lunga*

Piano *mf p*

Largamente. *a tempo*

Più presto. *rit.*

Largamente patetico. *cresc. mf sfz mf sfz mf p*

accelerando *cresc. f*

a tempo *Rrouma Piano*

Eigentum und Verlag von Fischer & Jagenberg, G. m. b. H., 651n. T. § J. 211. Copyright 1918, by Fischer & Jagenberg, Ltd. Stich und Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.

2 Clarinetto in Sib.

Ritmo di tre battute Allegretto cantabile.

p dolce semplice

pp mf rit. flobile a tempo p

Ritmo di cinque cantabile espressivo Ritmo di tre *mf*

Ritmo di due Ritmo di tre *f pp*

un poco stringendo

T. § J. 211.

Clarinetto in Sib.

8

First system: *f*, *pp*, *non legato*, *sostenuto*.
Second system: *crescendo molto*.
Third system: *Piano*, *ff*, *sfz*, *Piano*, *sfz*, *rallent.*

II. Partie métabolique.

Section II: *Con moto, quasi alla marcia.*
First system: *sfpp*, *sfz*, *energico*.
Second system: *più f*.
Third system: *mf*, *p*, *mf*, *p*, *f*.
Fourth system: *Piano Solo*, *f*, *sfz*.

T. & J. 211.

4

Clarinetto in Sib.

Section III:
First system: *p*, *sfz*.
Second system: *molto agitato*, *poco rall.*, *a tempo*, *mf*, *f*, *ff*, *p*.
Third system: *sfz*, *p*, *crescendo*.
Fourth system: *sfz*, *ppp dolcissimo*, *crescendo molto*.
Fifth system: *ff*, *con tutta forza ff*, *f*, *f*.
Sixth system: *accelerando*, *f*, *sempre crescendo*, *brillante*, *f*.
Seventh system: *Piano*, *ff*, *fff con tutta forza*, *pp subito*, *p dolce*, *Tranquillo.*

T. & J. 211.

Clarinete in Sib.

5

Poco più vivo.

sfz

Ritmo di tre
Allegretto cantabile.

Piano

p

p dolce e semplice

p *mf*

rit. flebile

Più vivo.

sfz *p*

Ritmo di cinque

espr. lusingando

T. & J. 211.

6

Clarinete in Sib.

Tempo I solenne.

mf crescendo sempre più

Tempo I solenne.

f

f

p

mf

f

ff

poco sostenuto

pp

dim.

morendo

T. & J. 211.

Aufführungsrecht
vorbehalten.

Sonata greca.

I. Proömion.

E. Adamevsky.

Violon. Grave.

Clarinete en Sib. Grave.

Piano. Grave. *espr.*

lunga Solo Lento, ma non troppo quasi senza tempo. *un poco più* *poco rit.* *lunga*

lunga Solo Lento, ma non troppo quasi senza tempo. *un poco più* *poco rit.* *lunga*

lunga *poco rit.*

Eigentum und Verlag von Fischer & Jagenberg, G. m. b. H., Glin.

T. & J. 211.

Copyright 1918, by Fischer & Jagenberg, Ltd.
Stich und Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.

lunga Solo Lento, ma non troppo quasi senza tempo. *un poco più* *poco rit.* *lunga*

lunga Solo Lento, ma non troppo quasi senza tempo. *un poco più* *poco rit.* *lunga*

lunga *poco rit.*

T. & J. 211.

5

leggiere
p
pp
cresc.
rit.

mf
p
cresc.
rit.

mf
p
cresc.
rit.

sf
f

Più presto.
rit.

Più presto.
cresc.
rit.

Più presto.
cresc.
rit.

senza tempo
p
mp

poco string.
poco rit.

T. & J. 211.

6

Largamente patetico.
sul D
mf

Largamente patetico.
mf

Largamente patetico.
mf

mf
sf
f
cresc.
rit.

mf
sf
f
cresc.
rit.

mf
sf
f
cresc.
rit.

p
pp

energico con morbidesza
mf
sf
f

T. & J. 211.

sul La
mf
p
7

acceler. sosten. a tempo Krouma.
cresc. acceler. sosten. a tempo Krouma.
acceler. sosten. a tempo Krouma.
pp dolcissimo e leggero

legato p

T. & J. 211. Red.

8

Ritmo di tre battute.
Allegretto cantabile.

Ritmo di tre battute.
Allegretto cantabile.

Ritmo di tre battute.
Allegretto cantabile (l'accompagnamento quasi pizzicato).

pp

8va bassa.....: loco rit. flebile

pp mf rit. flebile

pp mf rit. flebile colla parte

a tempo pp p

a tempo pp p

a tempo pp p

T. & J. 211.

9



Ritmo di cinque.
sul cantabile espress.
Ritmo di cinque.
espress. dolce
Ritmo di cinque.
p dolce
arpegg. secco

T. & J. 211.

10



p dolce
cresc. sempre
Ritmo di due.
Ritmo di due.
Ritmo di due.
cresc. sempre
Ritmo di tre.
Ritmo di tre.
Ritmo di tre.
p scherzando e grazioso

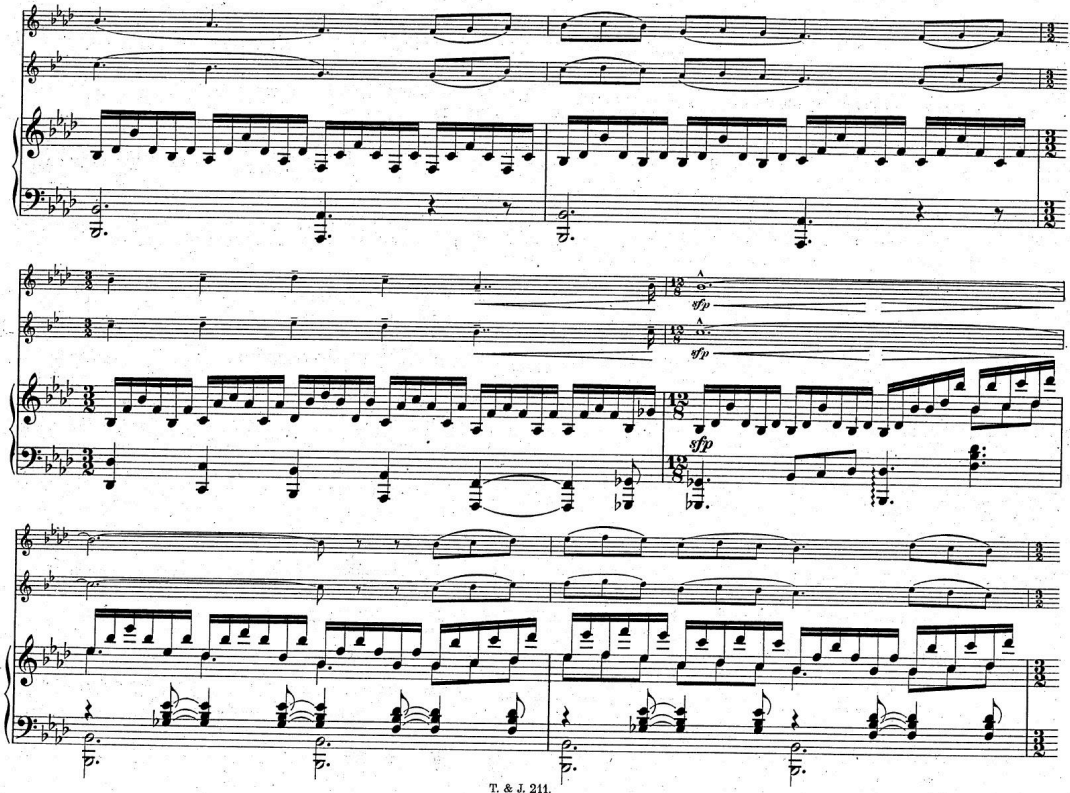
T. & J. 211.



Musical score for piano and voice, measures 13-21. The score includes vocal lines and piano accompaniment. It features dynamic markings such as *f* and *rall.*, and includes a fermata over a note in the vocal line.

T. & J. 211.

16



Musical score for page 16, featuring four systems of staves. The first system includes vocal lines and piano accompaniment. The second system features piano accompaniment with dynamic markings *mf* and *ff*. The third system includes vocal lines and piano accompaniment. The fourth system features piano accompaniment with dynamic markings *mf* and *ff*. The score is attributed to T. & J. 211.

T. & J. 211.



Musical score for page 17, featuring four systems of staves. The first system includes vocal lines and piano accompaniment with dynamic markings *mf* and *f*, and tempo markings *molto agitato*. The second system features piano accompaniment with dynamic markings *mf* and *f*, and tempo markings *poco rall.* and *a tempo*. The third system includes vocal lines and piano accompaniment with dynamic markings *mf* and *f*, and tempo markings *poco rall.* and *a tempo*. The fourth system features piano accompaniment with dynamic markings *mp* and *ff*, and tempo markings *poco rall.* and *a tempo*. The score is attributed to T. & J. 211.

T. & J. 211.

18

Musical score for page 18, measures 1-12. The score is in G major and 3/4 time. It features a piano accompaniment with a complex rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, and a vocal line with a melodic line. Dynamics include *cresc.* and *ppp dolcissimo*. There are also markings for *ppp* and *ppp* in the piano part.

T. & J. 211.

19

Musical score for page 19, measures 1-12. The score continues from page 18. It features a piano accompaniment with a complex rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, and a vocal line with a melodic line. Dynamics include *cresc.* and *con tutta forza*. There are also markings for *ppp* and *ppp* in the piano part.

T. & J. 211.

20

f mp sfz p f

acc. accel.

T. & J. 211.

21

f sfz ff

sempre cres. brillante

con tutta forza

Rea

T. & J. 211.

22 Tranquillo.
pizz.
sul G sul D
Tranquillo. p dolce
pp subito p dolce
Tranquillo. p dolce
fff p smorzando subito
poco più vivo
poco più vivo
poco più vivo
p leggiero
T. & J. 211.

Ritmo di tre battute.
Allegretto cantabile.
Ritmo di tre battute.
Allegretto cantabile.
Ritmo di tre battute.
Allegretto cantabile
p e dolce e semplice
p dolce e semplice
p dolce e semplice
pp
p
p
rit. flebile
rit. flebile
rit.
colla parte
T. & J. 211.

24

ad lib.

Più vivo.

T. & J. 211.

25

stentando

Ritmo di cinque battute.

espr. lusingando
Ritmo di cinque battute.

T. & J. 211.

26

Ritmo di tre.

Ritmo di tre.

Ritmo di tre.

mf cresc.

mf cresc.

cresc. sempre

Tempo I solenne.

Tempo I solenne.

Tempo I solenne.

T. & J. 211.



27

T. & J. 211.

28

T. & J. 211.

Anexo X. Partitura de Tempo di Valzer, op.19 de Celestina Masotti

TEMPO di VALZER

Solo per Clarinetto in Sib

MASOTTI CELESTINA
op. 19

Moderato $\text{♩} = 88$



f deciso *mf* *ff* *pp*

6 *f* *mf*

12 *f*

18 *mp* *p*

24 *sempre p*

30 *pp* *p* *cresc.* *f*

2

TEMPO di VALZER



36 *mf*

42

46 3

50 *subito p* *accel.*

55 *f* *ff* *a tempo* *mf* *scherzando*

60 *cresc.*

64 *senza rall.* *f* *ff* ca. 2'50"

Anexo XI. Partitura de Drei Romanzen, op. 22 de Clara Schumann

Joseph Joachim freundschaftlichst gewidmet

Clara Schumann op.22

Drei Romanzen

herausgegeben von Joachim Draheim

transposed for clarinet
by Mark Thiel

für Violine und Klavier

Andante molto



10

18 *cresc.*

25 *f*

32 *animato*

40 *dim.* *p*

44

49 *p*

58 *accelerando*

cresco *rit.*

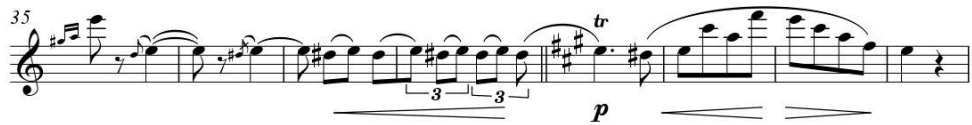
65 *a tempo*

p *rit.*

II

2 Allegretto

1 Mit zarterm Vortrage



70



Musical notation for measures 70-77. The key signature has three sharps (F#, C#, G#). The melody consists of eighth and quarter notes with various phrasing slurs and accents.

78



78 *tr*



87 *tr* *rit.*



95



103



111



119 *calando* *pp* *tr* *cresc.*



128 *tr* *pizz.* *p*

4

III

1 *Leidenschaftlich schnell*

57 *arco* *cresco*

63 *dim.* *f*

70 *cresc.* *dim.* *p* *calando*

79 *p*

87 *cresc.* *f* *dim.*

97 *mf* *cresco* *dim.* *tr*

104 *tr*

112 *rit.* *a tempo* *p*

Joseph Joachim freundschaftlichst gewidmet

Drei Romanzen für Violine und Klavier

Clara Schumann op. 22
komponiert im Juli 1853

I

Violine

Klavier

Andante molto

pp

Andante molto

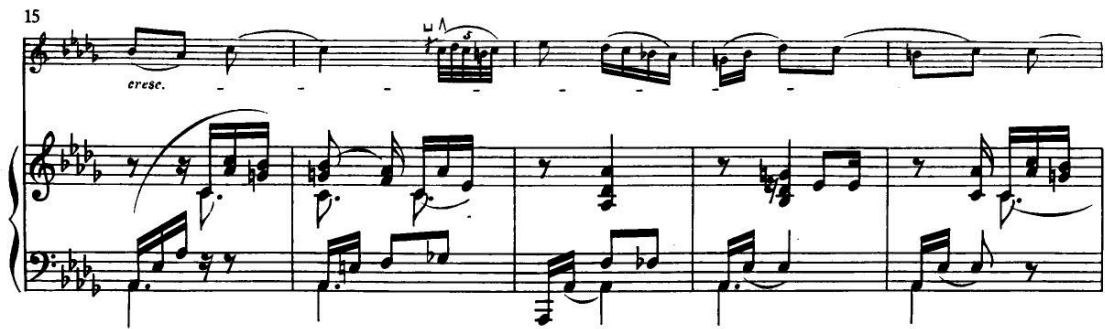
And.

5

10

crac.

15



cresc.

Measures 15-19: The system begins with a treble clef staff containing a melodic line with a *cresc.* marking. The piano accompaniment consists of two staves (treble and bass) with a complex rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes.

20



pp

Measures 20-23: The treble staff continues the melodic line, ending with a *pp* marking. The piano accompaniment features a steady eighth-note accompaniment in the bass and chords in the treble.

24



p
And.

Measures 24-27: The system starts with a *p* marking and an *And.* tempo change. The piano accompaniment is highly rhythmic, with dense chords and moving lines in both staves.

28



f

Measures 28-31: The system begins with a *f* marking. The piano accompaniment is very active, with rapid chordal movement in both staves.

9201

8

32 *animato* 4^{ta} Corda *dim.*

37 2^{da} Corda

42

47 *pp*

9201

52

Musical score for measures 52-56. It consists of three staves: a vocal line at the top, a piano line in the middle, and a bass line at the bottom. The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and the time signature is 3/4. The music features a mix of eighth and quarter notes, with some melodic lines spanning across measures.

57 *accelerando*

Musical score for measures 57-61. It consists of three staves: a vocal line at the top, a piano line in the middle, and a bass line at the bottom. The key signature has three flats and the time signature is 3/4. The tempo marking *accelerando* is present above the vocal staff. The piano part includes a *creno.* (crescendo) marking. The music is more rhythmic and active than the previous section.

62 *ritard.* *a tempo* *p*

Musical score for measures 62-66. It consists of three staves: a vocal line at the top, a piano line in the middle, and a bass line at the bottom. The key signature has three flats and the time signature is 3/4. The tempo marking *ritard.* (ritardando) is present above the vocal staff, followed by *a tempo* and a dynamic marking of *p* (piano). The piano part includes a *ritard.* marking and a *Red. ** (Reduction) marking. The music concludes with a final cadence.

67 *ritard.* *dim.* *ritard.* *pp*

Musical score for measures 67-71. It consists of three staves: a vocal line at the top, a piano line in the middle, and a bass line at the bottom. The key signature has three flats and the time signature is 3/4. The tempo marking *ritard.* (ritardando) is present above the vocal staff. The piano part includes a *dim.* (diminuendo) marking, another *ritard.* marking, and a dynamic marking of *pp* (pianissimo). The music concludes with a final cadence.

II

Allegretto *Mit zartem Vortrage*

Allegretto

9

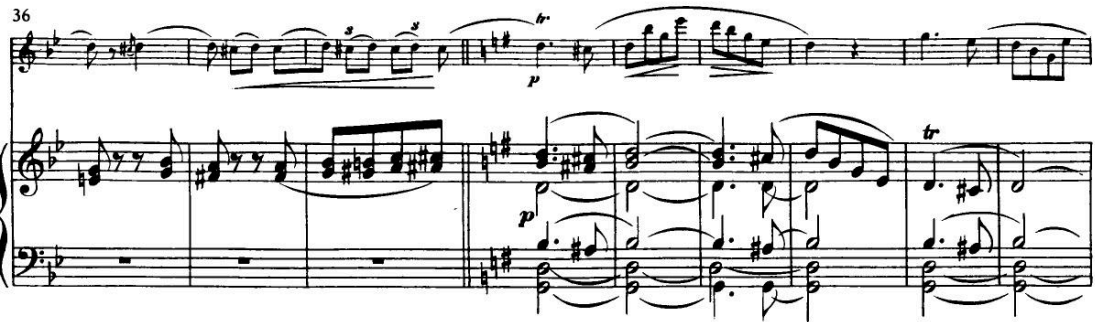
18

27

pp calando *p* *cresc.* **a tempo**

pp calando *p* *cresc.* **a tempo**

36



Musical score for measures 36-44. The system consists of two staves: a vocal line on top and a piano accompaniment on the bottom. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The vocal line begins with a dynamic marking of *p* and includes a trill (*tr*) in the final measure. The piano accompaniment features a steady eighth-note bass line and chords in the right hand.

45



Musical score for measures 45-53. The system consists of two staves: a vocal line on top and a piano accompaniment on the bottom. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The vocal line continues with a dynamic marking of *p*. The piano accompaniment maintains the eighth-note bass line and chordal accompaniment.

54



Musical score for measures 54-62. The system consists of two staves: a vocal line on top and a piano accompaniment on the bottom. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The vocal line includes a dynamic marking of *cresc.* (crescendo). The piano accompaniment continues with the eighth-note bass line and chords.

63



Musical score for measures 63-71. The system consists of two staves: a vocal line on top and a piano accompaniment on the bottom. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The vocal line begins with a dynamic marking of *p* and includes a trill (*tr*) in the final measure. The piano accompaniment features a steady eighth-note bass line and chords in the right hand.

12

71



71-78

p

Musical score for measures 71-78. The system consists of a vocal line and a piano accompaniment. The piano part features a prominent bass line with chords and moving lines in both hands. The vocal line has a melodic line with some grace notes and slurs.

79



79-86

p

Musical score for measures 79-86. The piano accompaniment continues with a steady bass line and harmonic support for the vocal melody.

87



87-94

ritard.

Musical score for measures 87-94. The tempo is marked as *ritard.* (ritardando). The piano part has a more active bass line with some triplets and slurs.

95



95-102

p

Reo * *Reo* *

Musical score for measures 95-102. The piano part features a complex bass line with chords and slurs. The vocal line continues with a melodic line. There are markings *Reo* and * in the piano part.

103



Musical score for measures 103-110. The system consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line features a melodic line with various ornaments and slurs. The piano accompaniment includes chords and arpeggiated figures. A dynamic marking of *p* is present at the end of the system.

111



Musical score for measures 111-118. The system consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line continues with melodic phrases and ornaments. The piano accompaniment features a steady rhythmic accompaniment with chords. A dynamic marking of *p* is present at the end of the system.

119



Musical score for measures 119-127. The system consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line includes a *tr* (trill) and a *cresc.* (crescendo) marking. The piano accompaniment features a *pp calando* (pianissimo, ritardando) marking and a *cresc.* marking. A *tr* (trill) is also present in the piano part.

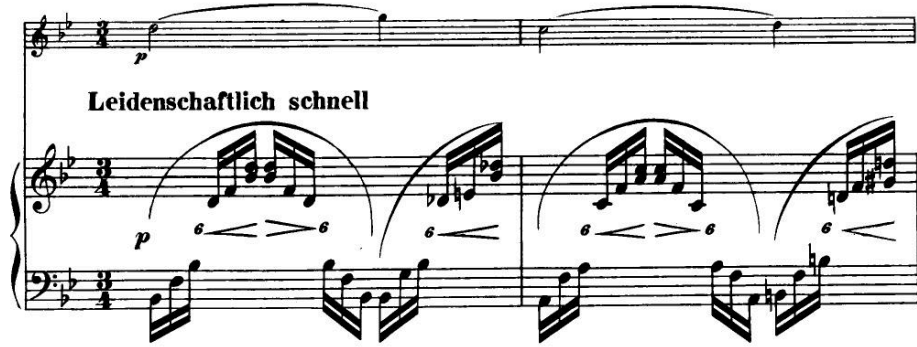
128



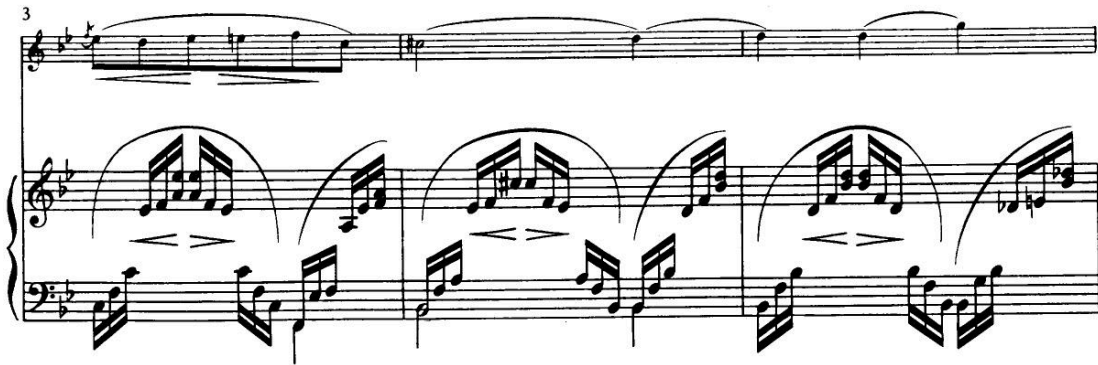
Musical score for measures 128-135. The system consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line includes a *pizz.* (pizzicato) marking and a *p* (piano) dynamic marking. The piano accompaniment features a *tr* (trill) and a *p* dynamic marking.

III

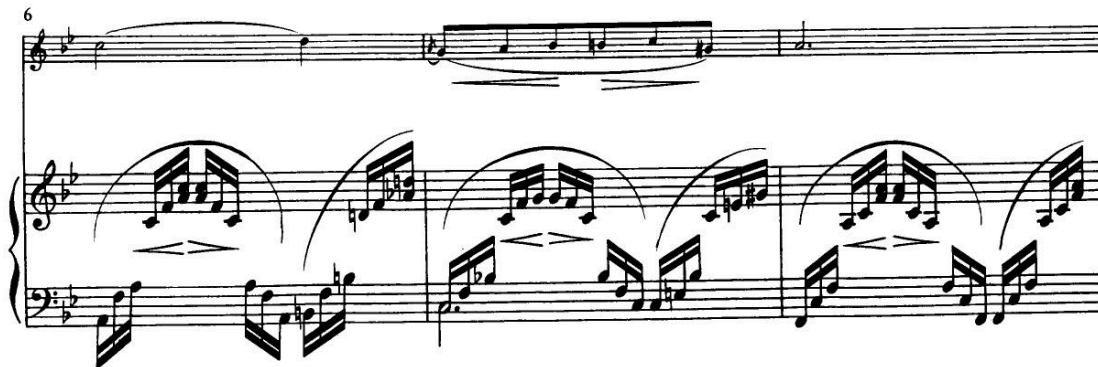
Leidenschaftlich schnell



The first system of the musical score consists of three staves. The top staff is a single melodic line in G major, 3/4 time, starting with a piano (*p*) dynamic. The middle and bottom staves are a grand piano accompaniment. The piano part features a complex rhythmic pattern with sixteenth and thirty-second notes, often beamed together. The right hand of the piano part has a melodic line with slurs and accents, while the left hand provides a steady bass line. The tempo marking 'Leidenschaftlich schnell' is placed above the first staff.



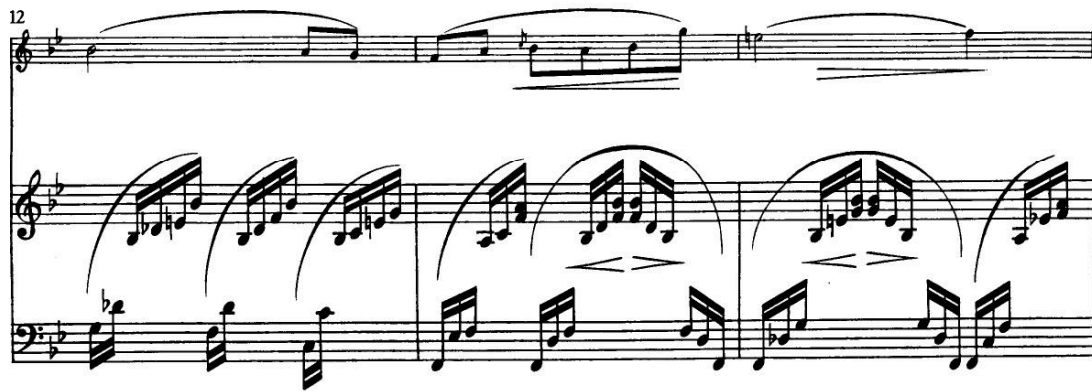
The second system of the musical score continues the piece. It consists of three staves. The top staff continues the melodic line from the first system. The piano accompaniment in the middle and bottom staves maintains the same rhythmic complexity and melodic development. The piano part features several slurs and accents, indicating phrasing and dynamics. The overall texture is dense and rhythmic.



The third system of the musical score concludes the piece. It consists of three staves. The top staff continues the melodic line. The piano accompaniment in the middle and bottom staves continues with the same rhythmic and melodic patterns. The piano part features several slurs and accents, indicating phrasing and dynamics. The overall texture is dense and rhythmic.



First system of musical notation, measures 1-11. It consists of three staves: a single treble staff at the top and a grand staff (treble and bass) below. The music features a melodic line in the treble staff and a rhythmic accompaniment in the grand staff. The key signature has two flats, and the time signature is 4/4. The first staff contains a long melodic phrase with a slur. The second and third staves contain more complex rhythmic patterns with slurs and ties.



Second system of musical notation, measures 12-14. It follows the same three-staff layout as the first system. The melodic line continues with a slur across measures 12 and 13. The accompaniment in the grand staff features a consistent rhythmic pattern with some dynamic markings like accents.




Third system of musical notation, measures 15-18. It continues the three-staff format. The melodic line has a slur across measures 15 and 16. The accompaniment maintains its rhythmic structure with some dynamic markings.

9201


16

18



Musical score for measures 18-20. The vocal line (top staff) contains a melodic phrase with a slur. The piano accompaniment (middle and bottom staves) features a complex rhythmic pattern with slurs and accents.

21



Musical score for measures 21-23. The vocal line (top staff) includes the lyrics "cre - - -". The piano accompaniment (middle and bottom staves) continues with slurs and accents.

24



Musical score for measures 24-26. The vocal line (top staff) includes the lyrics "scen - - - do". The piano accompaniment (middle and bottom staves) continues with slurs and accents.

27



Musical score for measures 27-30. The piano accompaniment (middle and bottom staves) features a complex rhythmic pattern with slurs and accents, including sixteenth-note runs.

9201

Musical score for measures 30-39. The score is written for three staves: a single treble clef staff at the top, and a grand staff (treble and bass clefs) below. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). Measure 30 begins with a *dim.* (diminuendo) marking. Measures 33 and 36 start with a *mf* (mezzo-forte) dynamic. Measure 39 begins with a *p* (piano) dynamic, followed by *ritard.* (ritardando) and *dim.* markings. The score features complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and various articulations such as slurs and accents. Fingerings are indicated with numbers 1-5. A copyright notice '© 201' is located at the bottom center of the page.

© 201

18

42

46

51

56

arco

9201

61

cresc. *dim.* *dim.* *cresc.*

Musical score for measures 61-64. The system consists of three staves: a vocal line and two piano accompaniment staves. The vocal line starts with a *cresc.* marking and ends with a *dim.* marking. The piano accompaniment features complex textures with many beamed sixteenth notes and chords. A *dim.* marking is placed above the piano part in measure 63, and a *cresc.* marking is placed below the piano part in measure 64.

65

Musical score for measures 65-69. The system consists of three staves. The vocal line continues with a melodic line. The piano accompaniment includes a triplet of eighth notes in measure 68. The system concludes with a *cresc.* marking in the vocal line.

70

Musical score for measures 70-74. The system consists of three staves. The vocal line features a triplet of eighth notes in measure 71. The piano accompaniment has a *cresc.* marking in measure 73. The system ends with a *cresc.* marking in the vocal line.

75

Musical score for measures 75-79. The system consists of three staves. The vocal line has a *dim.* marking in measure 75 and a *p* marking in measure 76. The piano accompaniment has a *dim.* marking in measure 76 and a *p* marking in measure 77. The system concludes with a *calando* marking in the vocal line.

9201

20

79



Musical score for measures 79-81. The score is in 3/4 time and features a vocal line and a piano accompaniment. The piano part includes a dynamic marking of *p* (piano) at the beginning of measure 79. The key signature has two flats (B-flat and E-flat).

82



Musical score for measures 82-84. The score continues with the vocal line and piano accompaniment. The piano part features a complex rhythmic pattern with sixteenth notes.

85



Musical score for measures 85-87. The score continues with the vocal line and piano accompaniment. The piano part features a complex rhythmic pattern with sixteenth notes.

88



Musical score for measures 88-90. The score continues with the vocal line and piano accompaniment. The piano part features a complex rhythmic pattern with sixteenth notes. A dynamic marking of *credo.* (crescendo) is present at the beginning of measure 88.

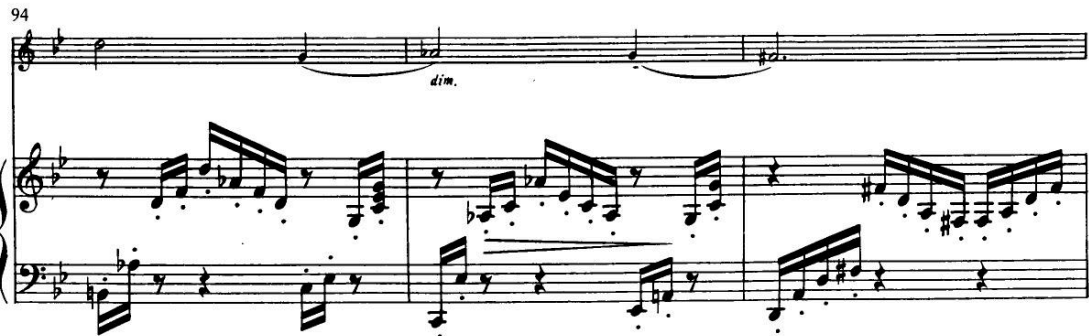
9201

91



Musical score for measures 91-93. The top staff contains a melodic line with a long slur. The piano accompaniment consists of eighth-note chords in the right hand and eighth-note bass lines in the left hand.

94



Musical score for measures 94-96. Measure 94 features a *dim.* (diminuendo) marking. The piano accompaniment continues with eighth-note patterns.

97



Musical score for measures 97-99. Measure 97 features a *mf* (mezzo-forte) marking. The piano accompaniment continues with eighth-note patterns.

100



Musical score for measures 100-102. Measure 100 features a *cresc.* (crescendo) marking. Measure 102 features a *p* (piano) marking. The piano accompaniment includes sixteenth-note chords.

22

103



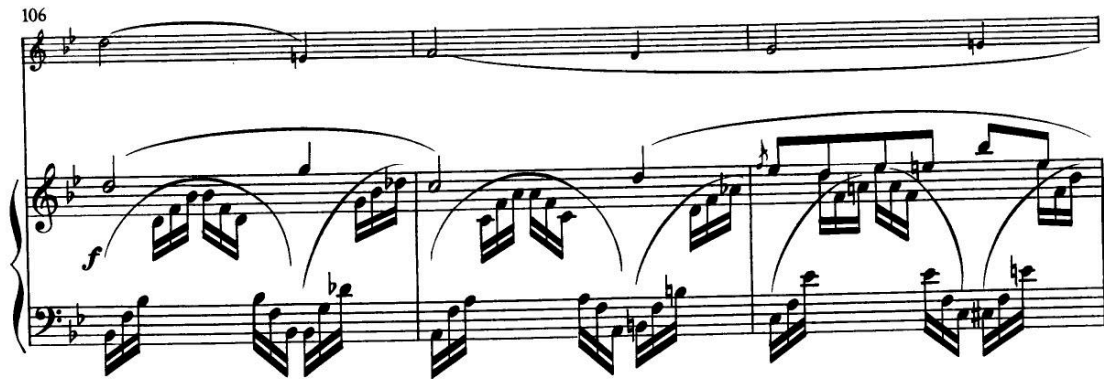
dim.

dim.

99

Detailed description: This system contains measures 103, 104, and 105. The top staff is a vocal line with a melodic line and a dotted line above it. The piano accompaniment consists of two staves. The right hand features arpeggiated chords and melodic fragments, while the left hand plays a rhythmic accompaniment. The dynamic marking 'dim.' appears in both staves.

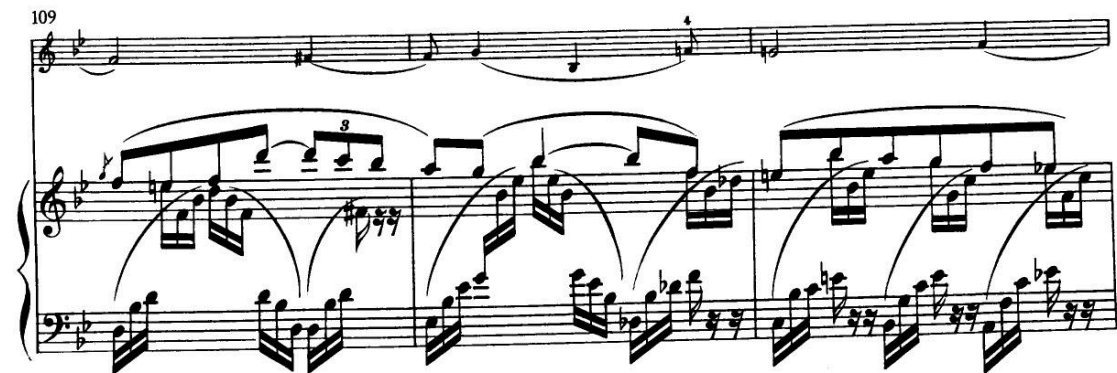
106



f

Detailed description: This system contains measures 106, 107, and 108. The vocal line continues with a melodic line. The piano accompaniment features a more active right hand with arpeggiated chords and a steady left hand. A forte dynamic marking '*f*' is present in the first measure.

109



s

Detailed description: This system contains measures 109, 110, and 111. The vocal line continues with a melodic line. The piano accompaniment features a more active right hand with arpeggiated chords and a steady left hand. A sforzando dynamic marking '*s*' is present in the first measure.

9201

112

115

a tempo

ritard.

p

a tempo

ritard.

p

Red.

118

Anexo XII. Partitura de Fantaisie de Augusta Holmès

250701

Concours du Conservatoire National de Musique de Paris (1900)

1

à Monsieur C. ROSE

FANTASIE POUR CLARINETTE EN SI \flat

avec accompagnement de PIANO.

AUGUSTA HOLMÈS.

CLARINETTE en SI \flat .

Maestoso.



f *p* *cresc.* *f* *diminuendo poco a poco.* *f* *f* *mf* *con duolo p* *f risoluto.* *Tempo di marcia funèbre (60 = ♩)* *pp* *dim.* *con duolo.* *p* *f*

EVETTE & SCHAEFFER Éditeurs 157 rue de la Harpe 18 & 20.

E. S. 526.

CLARINETTE en Sib.

f *f* *f* *f* *mf* *cres.*
tr. *tr.* *tr.* *tr.* *tr.* *tr.* *tr.* *tr.*
cen - do *ff* *dim.*
p *mf* *dim.* *p*
And^{te} (comme en rêve) (56=♩)
pp *p*
pp *più f* *pp*
più f *pp* *p* *Rall.*
A tempo.
pp *legato.*
mf *p*
p *pp* *leggiere.* *pp* *mf* *p* *Rit.*

E. S. 520.

CLARINETTE en Sib.

3

All.^o Mod.^o (116 = ♩)

p *più f* *tr* *ff* *cres* *cen* *do* *f* *f* *ff allarg.*

Tempo di marcia. (92 = ♩)

f *più f* *ff*

Più allegro.

f *p* *cres* *cen* *do* *f* *ff*

250701

E. S. 520 .

Imp. Cavel & Cie, 18, F^o St. Denis, Paris.

à Monsieur C. ROSE

FANTAISIE POUR CLARINETTE EN SI \flat

avec accompagnement de PIANO.

AUGUSTA HOLMÈS.

The musical score is presented in three systems. The first system shows the Clarinet part (top staff) and the Piano accompaniment (bottom two staves). The Clarinet part begins with a *Maestoso* tempo marking and a metronome marking of 60. The Piano part starts with a *f* dynamic and includes a *Ped.* marking with an asterisk. The second system continues the Clarinet line with various dynamics (*f*, *p*) and includes *Ped.* markings with asterisks. The Piano part features a *p* dynamic and a *una corda* instruction. The third system shows the Clarinet part with a *cresc.* marking and the Piano part with *pp* dynamics and triplet markings. A vertical copyright notice on the right side of the page reads: "DÉPOSÉ EN FRANCE. LES DROITS INTERNATIONAUX. TOUS DROITS DE RÉDUCTION ET DE REPRODUCTION RÉSERVÉS."

The musical score is written for piano and consists of four systems of staves. Each system includes a right-hand staff (treble clef) and a left-hand staff (bass clef). The first system features a right-hand melody with dynamics *f*, *f*, *p*, *f*, and *diminuendo poco a poco*. The left hand has chords with dynamics *f* and *mf*, and includes two pedal markings: *Ped.* with an asterisk. The second system has a right-hand melody with dynamics *p*, *p*, *f*, and *f*, ending with *dim.*. The left hand has a few chords with dynamic *f*. The third system has a right-hand melody with dynamics *mf* and *con duoto, p*. The left hand has chords with dynamic *mf* and one pedal marking: *Ped.* with an asterisk. The fourth system has a right-hand melody with dynamics *f*, *risoluto.*, and *pp*, ending with *dim*. The left hand has chords with dynamics *f* and *p*, and includes two pedal markings: *Ped.* with an asterisk. The score concludes with a series of chords in the left hand, marked *dim*.

F. S. 520 .

Tempo di Marcia funebre (60-♩)



p *sf* *sf* *pizz. f* *sf*

con dolore.

p *sf* *sf* *f*

p *f* *f*

sf *cres* *cen* *do*

f *f* *f* *f*

Ped. * *Ped.* * *Ped.* *

Ped. * *Ped.* *

f *mf cres* cen do.
f *mf cres* cen
ff do dim.
p *f* *mf* *f* *pp* *mf dim.*
f *cresc.* *ff* Lungo.
Ped. *

E. S. 520 .

6

And^{te} (comme en rêve) (56 = ♩)

una corda.

pp *p* *pp*

pp *p* *pp*

pp *pp* *pp* *Rall.*

pp *Rall.* *A tempo.* *legato.* *pp*

pp *pp* *p* *pp*

E. S. 520.

First system of musical notation. It consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line starts with a melodic phrase marked *mf*. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and chords in the left hand, marked *mf* and *p*.

Second system of musical notation. The vocal line includes the instruction *leggiero.* and *pp*. The piano accompaniment has a triplet marked *M.D.* and *mf*. The system concludes with *Rall.* and *p*.

Third system of musical notation. It begins with *All^o Mod^o (116 = ♩)*. The vocal line is marked *p* and *più f*. The piano accompaniment features a *cres.* (crescendo) and *ped.* (pedal) markings. There are asterisks under the piano part.

Fourth system of musical notation. The vocal line includes the lyrics *do - molto - ff*. The piano accompaniment is marked *più f* and *ff*. It includes *ped.* markings and asterisks.

E. S. 520.

ff *Ped.* * *ff* *Ped.* *

f *Tempo di Marcia (92=)* *ff* *allarg.* *f* *Tempo di Marcia (92=)*

più f *f* *più f* *ff* *allarg.* *f* *più f* *ff* *Ped.*

f *più f* *più f* *ff* *Ped.* * *f* *ff* *Ped.* *

più f *f* *ff* *Ped.* *

E.S. 520.

Musical score for piano and voice. The score is divided into four systems. The first system is marked *Più all?* and *f*. The second system includes dynamic markings *p cresc.*, *con do*, *f*, and *ff*, and tempo markings *M.D.* and *M.G.*. The third system includes *A tempo*, *p*, *cresc.*, *con do*, and *M.G. allarg.*. The fourth system includes *f*, *cresc.*, *ff*, and *ff*. Pedal markings (*Ped.*) and asterisks (***) are present at the end of the second and fourth systems.

E.S. 520.

250701
Imp. Covel & Cie, 18, FF St. Denis, Paris.