ESPACIO SONORO
REVISTA DE MÚSICA ACTUAL

ENERO – ABRIL 2026

NÚMERO 62

EL CONCIERTO PARA CLARINETE EN LA ACTUALIDAD: LA REINVENCIÓN DEL ENSAMBLAJE EN «BESTIARIO» [2022-2023] (I)

TOMÁS JESÚS OCAÑA GONZÁLEZ

El concierto para clarinete en la actualidad: la reinvención del ensamblaje en *Bestiario* [2022-2023] (I)

Tomás Jesús Ocaña González

INDICE

1. INTRODUCCIÓN 2

2. PLANTEAMIENTOS PREVIOS SOBRE LA CONCEPCIÓN DE LA OBRA 3

3. ANÁLISIS ESTRUCTURAL Y FORMAL 4

3.1. INTRODUCCIÓN (CC. 1-27) - DISPOSITIVO 1: SOLO BOQUILLA 5

3.2. SECCIÓN A (CC. 28-77) 8

3.2.1. Subsección A_1 (cc. 28-40) 8

3.2.2. Subsección A_2 (cc.41-51) 8

3.2.3. Subsección A_3 (cc.52-57) 10

3.2.4. Subsección A_4 (cc. 58-77) 11

3.3. PUENTE 1: WOLFGANG AMADEUS MOZART (CC. 78-97) 13

3.4. SECCIÓN B (CC. 98-228) - DISPOSITIVO 2: BOQUILLA + BARRILETE + PARTE SUPERIOR 16

3.4.1. Subsección B_1 (cc. 98-140) 18

3.4.2. Subsección B_2 (cc. 141-158) 20

3.4.3. Subsección B3 (cc. 159-171) 22

3.4.4. Subsección B_4 (cc. 172-210) 24

3.4.5. Subsección B_5 (cc. 211-228) 27

3.5. PUENTE 2: CARL MARÍA VON WEBER (CC. 229-262) 28

3.6. SECCIÓN C (CC. 263-346) - DISPOSITIVO 3: BOQUILLA + PARTE SUPERIOR + CAMPANA 32

3.6.1. Subsección C_1 (cc. 263-294) 34

3.6.2. Subsección C_2 (cc. 295-321) 39

3.6.3. Subsección C_3 (cc. 322-346) 42

4. BIBLIOGRAFÍA 45

Foto de portada: https://page.acernuda.com/descargar-bestiario-medieval-anonimo

El concierto para clarinete en la actualidad: la reinvención del ensamblaje en *Bestiario* [2022-2023] (I).

Tomás Jesús Ocaña González

Resumen

En este artículo he realizado un análisis de mi obra "*Bestiario* – Concierto para un clarinetista y ensemble" [2022-2023], que explora las posibilidades sonoras que nos ofrecen las distintas maneras de ensamblar el clarinete, ya sea utilizando sus cinco partes o añadiendo partes de otros clarinetes, así como su aplicación práctica como recurso compositivo. En esta primera parte trataré los planteamientos previos sobre la concepción de la obra y alrededor de la mitad de su estructura, además de un breve análisis de los diversos ensamblajes utilizados.

Palabras clave: composición, análisis, concierto, clarinete, ensamblaje.

Abstract

In this paper I have made an analysis of my work "*Bestiario* – Concerto for a Clarinetist and Ensemble," [2022-2023] which explores the sonic possibilities offered by the different ways of assembling the clarinet, whether using its five parts or adding parts from other clarinets, as well as its practical application as a compositional resource. In this first part I will address the preliminary considerations regarding the conception of the work and around half of its structure, as well as a brief analysis of the different assemblies used.

Keywords: composition, analysis, concert, clarinet, assembly

1. INTRODUCCIÓN

En este análisis se describe de manera detallada los entresijos formales y estructurales de *Bestiario*, concierto para un clarinetista y ensemble que compuse como Trabajo de Fin de Grado en la especialidad de Composición en el año 2023. Fue tutelado por el compositor Abel Paúl López de Viñaspre y presentado en el Conservatorio Superior de Música de Málaga, obteniendo las máximas calificaciones.

La plantilla del ensemble para el que está compuesta la pieza es la siguiente:

- 2 flautas (2ª muta a flautín)
- Oboe
- 2 clarinetes en sib (1º muta a clarinete bajo, 2º a clarinete contrabajo)
- Fagot (muta a contrafagot)
- Trompa en fa
- Trompeta en do
- Trombón
- Percusión 1: marimba, flauta de loto, tam-tam, vibráfono (con baquetas y con arco), cortina de conchas, caja (con y sin bordón), triángulo, timbal (1), vibráfono, glissando-gong).
- Percusión 2: Tom-toms (4, afinados de agudo a grave), gong, watergong, carraca, cortina, barreño con agua, muelles metálicos, glockenspiel, plancha metálica.
- Percusión 3: Timbales (4, con un plato preparado para ponerlo encima), silbato, palo de lluvia, campanas tubulares, látigo, marimba, bombo (con maza, baquetas y cepillo de cerdas suaves).
- Piano
- Violín I
- Violín II
- Viola
- Violonchelo
- Contrabajo (con quinta cuerda hasta el do_0)

Espacio Sonoro nº 62. Enero – Abril 2026
ISSN 1887-2093. D. L.: SE-2436-04

A este ensemble se le añade el clarinetista solista, que deberá combinar las diferentes partes del clarinete en si bemol y el clarinete en la para crear nuevos dispositivos sonoros. A través de la acción de ensamblar –vocablo que la RAE define en su primera acepción como "unir, juntar, ajustar, especialmente piezas de madera"[1]– se combinarán las diversas partes de los dos clarinetes del solista durante el transcurso del concierto. Un espacio llamado laboratorio con las partes del clarinete se reserva en el escenario para este fin, lugar donde se realizarán las acciones de ensamblaje y desensamblaje.

En este número 62 de Espacio Sonoro podrán ver el análisis de la primera mitad del concierto, en el que se presentan los tres primeros dispositivos utilizados por el solista en diálogo con el ensemble. La segunda mitad del análisis será publicada en el próximo número de esta revista de música actual.

2. PLANTEAMIENTOS PREVIOS SOBRE LA CONCEPCIÓN DE LA OBRA

Los primeros planteamientos que establecí sobre *Bestiario* incluían, como ideas principales, el uso de un variado número de ensamblajes con interesantes propiedades sonoras, el movimiento del clarinetista a la hora de alterar dichos ensamblajes, y el uso espacial para definir las interacciones del solista con los variados timbres que va generando el ensemble en diversos puntos del escenario. Esta primera propuesta conducía, bajo mi punto de vista, hacia a una problemática en la continuidad del discurso: la variedad que proporcionan siete tipos de ensamblajes distintos puede acabar formulando una pieza un tanto disgregada. Un planteamiento extremo sería elaborar siete movimientos independientes, desarrollando características específicas de cada instrumento. Sin embargo, mi objetivo ha sido desde un principio crear una estructura unitaria donde aunar los siete ensamblajes. La solución que he dado a esta problemática ha sido, por ejemplo, crear puentes donde realizo homenajes ocultos a diversos compositores. En concreto, me he inspirado en la obra de Wolfgang Amadeus Mozart, Carl María von Weber y Johannes Brahms dada su enorme contribución al repertorio para clarinete, elaborando citas ambiguas o creando texturas a partir de motivos de estos compositores que quedan integradas en el entramado compositivo de la obra.

[1] Real Academia Española. (s.f.). Ensamblar. En *Diccionario de la lengua española*. Recuperado en 9 de marzo de 2026, de https://dle.rae.es/ensamblar.

ISSN 1887-2093. D. L.: SE-2436-04

En cuanto al uso del elemento gestual, en *Bestiario* he decidido establecer un espacio denominado *laboratorio con las partes del clarinete* en el que tanto el solista como los clarinetistas del ensemble puedan ensamblar y concebir distintos dispositivos. Al final de la obra, tanto el clarinete 1º como el clarinete 2º proporcionan partes de sus instrumentos al solista para crear los dispositivos 5, 6 y 7. Además, en esta última sección el solista explora elementos de carácter gestual ubicándose en frente de las secciones de cuerda y viento respectivamente, para finalmente volver a tocar hacia el público.

En cuanto al elemento espacial, he decidido situar a los instrumentistas en una disposición inusual con el fin de alterar la percepción del público, distribuyendo a los intérpretes en varios grupos entre los que transita el solista. Esto determina una dialéctica y una relación sonoro-espacial particular entre los diferentes grupos instrumentales y el instrumento principal. La disposición espacial en *Bestiario* está inspirada en obras como *Mouvement*[2] (1983/84) para ensemble de Helmut Lachenmann, o el *Concierto para viola*[3] (2015) de Jörg Widmann.

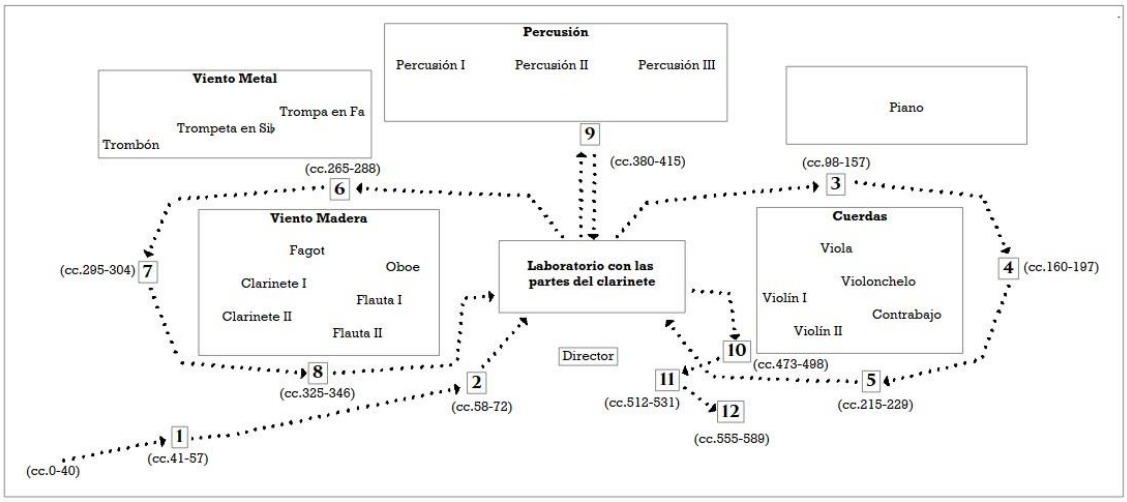

Ilustración 1. Disposición del ensemble y los atriles en Bestiario.

3. ANÁLISIS ESTRUCTURAL Y FORMAL

En la siguiente tabla se puede observar un análisis esquemático de *Bestiario*:

[2] "Helmut Lachenmann, Mouvement - Ensemble intercontemporain - Matthias Pintscher" [en línea]. En: YouTube, 16 de diciembre de 2015. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=GWEuqv-9z3w&t=78s>. (Consultado 24-05-2023).

[3] "Widmann: Viola Concerto hr-Sinfonieorchester Antoine Tamestit Andrés Orozco-Estrada" [en línea]. En: YouTube, 16 de diciembre de 2015. Disponible en: <https://youtu.be/_5WraTt_l_U>. (Consultado 24-05-2023).

Sección	Subsección	Número de ensayo	Compases	Ensamblaje utilizado
Introducción	-	0	1-27	Dispositivo 1: Solo boquilla
A	A_1	1	28-40	
	A_2	2	41-51	
	A_3	3	52-57	
	A_4	4	58-77	
Puente 1	-	5	78-97	-
B	B_1	6	98-140	Dispositivo 2: Boquilla + barrilete + parte superior
	B_2	7	141-158	
	B_3	8	159-171	
	B_4	9 y 10	172-210	
	B_5	11	211-228	
Puente 2	-	12	229-262	-
C	C_1	13	263-294	Dispositivo 3: Boquilla + parte superior + campana
	C_2	14	295-321	
	C_3	15	322-346	
Puente 3	-	16	347-379	-
Cadencia	-	17	380-455	Dispositivo 4: Instrumentos 2 y 3
D	D_1	18	456-499	Dispositivo 5: Boquilla + 2 barriletes y partes superiores
	D_2	19	500-534	Dispositivo 6: Boquilla + 3 barriletes y partes superiores
	D_3	20 y 21	535-590	Dispositivo 7: Boquilla + 4 barriletes y partes superiores + parte inferior + campana

Tabla 1. Análisis estructural de *Bestiario*.

3.1. **Introducción (cc. 1-27) - Dispositivo 1: Solo boquilla**

Para el principio de la obra me resulta interesante utilizar el instrumento en su mínima expresión, únicamente con su principal fuente de producción sonora. La boquilla se suele utilizar al empezar a aprender a tocar el instrumento como un primer acercamiento, y posteriormente se comienza la práctica con el clarinete completo (aunque

cada vez se ven más y más técnicas pedagógicas que añaden las piezas del instrumento progresivamente[4]). En *Bestiario* he utilizado diversas técnicas: la ejecución de *glissandi* amplios (desde un si$_3$ hasta un do#$_5$), diversos tipos de *slap* (sin hacer chocar la caña contra la boquilla, con aire, sin aire, sólo con sonido percusivo o con una nota a continuación, etc.) o soplar por el lado contrario del tubo para conseguir algunos armónicos naturales (que también son practicables utilizando los dientes inferiores en contacto con la caña). Por otro lado, el hecho de emplear un dispositivo tan pequeño me permite jugar con mayor libertad con la gestualidad del intérprete, en comparación con el uso del clarinete completo.

Para el comienzo de la pieza decidí utilizar dos motivos contrastantes: uno caracterizado por notas tenidas con *glissandi* (motivo 1), y otro por sonidos cortos y percusivos (motivo 2). El ensemble irá generando variadas respuestas contrapuntísticas a las intervenciones de estos motivos del clarinetista, siempre divididos entre sección de viento madera, viento metal, percusión y cuerdas. En la siguiente ilustración aparece la primera intervención del solista y su correspondiente respuesta por parte de las cuerdas, en concreto a partir del motivo 1. Para cada segmento he utilizado una notación específica con la que se indica el intervalo de cada *glissando* (2ª menor o mayor).

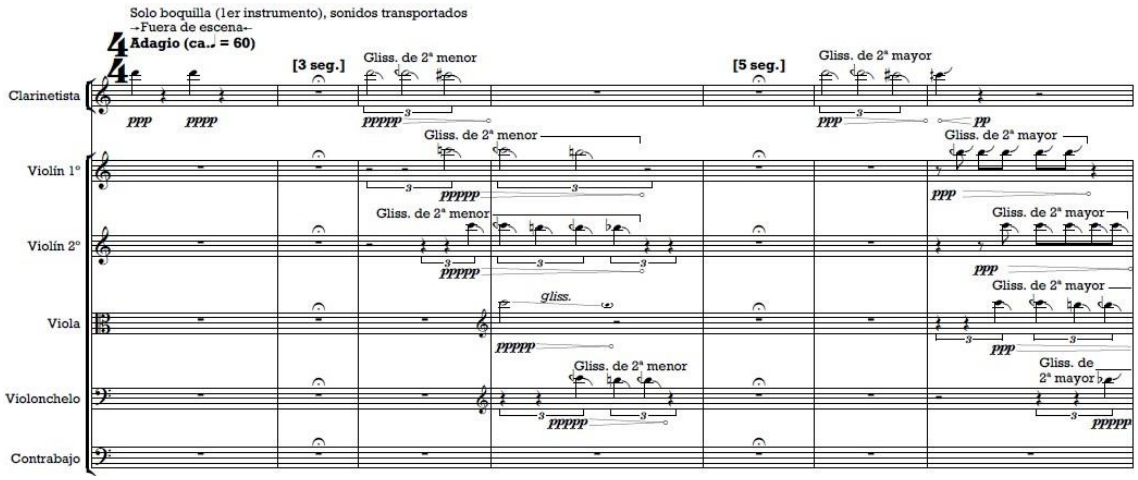

Ilustración 2. *Bestiario*, cc. 1-7, clarinetista y sección de cuerda

La primera intervención del motivo 2, y su posterior imitación por parte del ensemble (cc. 10-14), aparece reflejada a continuación. Se estructura a partir de una

[4] *Aurus 4 CL* [en línea]. Disponible en: <https://aurus-for-clarinet.com/product/aurus-4-cl/?lang=en> (Consultado 27-03-2023).

primera exposición del clarinetista de sonidos cortos y percusivos, que son respondidos por tom-toms y timbales. Flautas y clarinetes subrayan estos eventos con sonidos de aire, para posteriormente cerrar el gesto con *slaps* en clarinetes y *slaps* sin caña en oboe y fagot (c. 13).

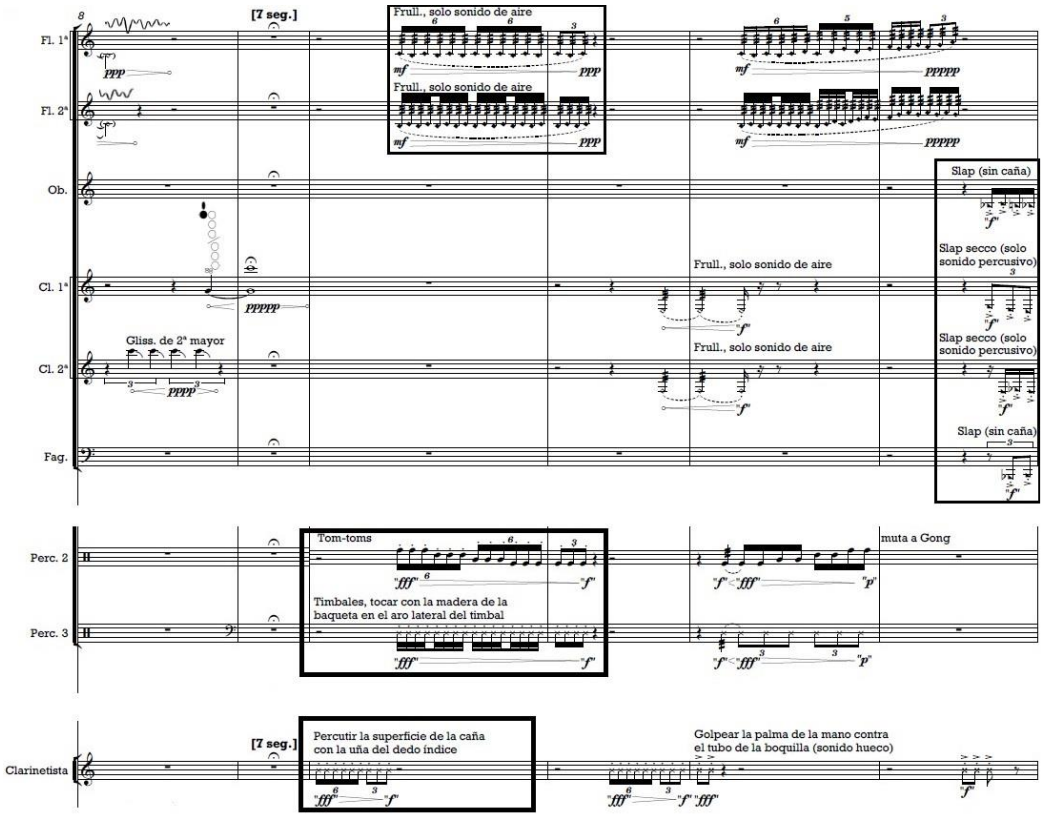

Ilustración 3. *Bestiario*, cc. 8-13. Viento, percusión y clarinetista.

En cuanto la concepción espacial de esta sección, el instrumentista empieza tocando fuera de escena. De esta manera, se genera una sensación de extrañeza en el público al no poder identificarle visualmente, provocando también ambigüedad en el reconocimiento del instrumento que está utilizando (recordemos que la boquilla genera notas contenidas dentro del registro del clarinete soprano, pero el acortamiento del tubo hace que las cualidades sonoras sean diferentes). A partir del compás 17, el solista empieza a moverse hacia el atril 1 y así se desvela la naturaleza de su instrumento. A partir de este momento, el solista deberá seguir moviéndose por el espacio escénico hasta el comienzo de la sección A_2 (compás 41).

Espacio Sonoro nº 62. Enero – Abril 2026
ISSN 1887-2093. D. L.: SE-2436-04

3.2. **Sección A (cc. 28-77)**

3.2.1. Subsección A_1 (cc. 28-40)

Durante esta sección se comienza a armar una textura por adición progresiva de instrumentos con alturas basadas en la serie de armónicos naturales que surgen a partir de la nota do: primero con los *glissandi* de viola y violonchelo (cc. 26 y 27) en una suerte de transformación de los *glissandi* anteriores de las boquillas del viento metal, luego con los *whistle tones* de flautas (c. 28) que funcionan como complemento a los armónicos de las cuerdas, y posteriormente con el canon imitativo de trompa, marimba y piano (cc. 32-35) sobre una melodía inspirada en las notas de la ya mencionada serie de armónicos naturales. A continuación, podemos ver un fragmento de ésta en la partitura.

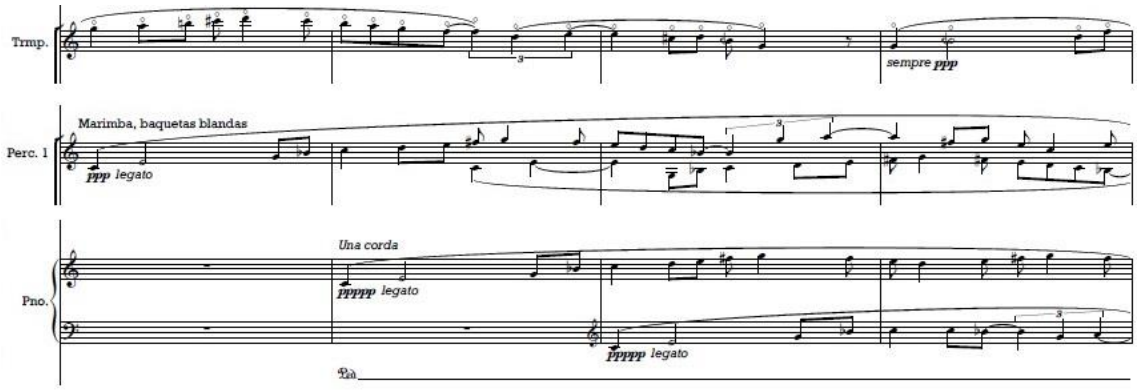

Ilustración 4. *Bestiario*, cc.33-36, trompa, percusión 1 y piano.

El material del solista durante esta sección es un poco más variado que el del resto del ensemble. Este se define por una combinación de sonidos de aire y breves motivos basados en *glissandi* tanto descendentes como ascendentes, que interaccionan de manera contrapuntística con violines y clarinetes. En el compás 30 se indica una nueva técnica, en la que el clarinetista deberá utilizar el puño como extensión del tubo para así modificar la altura de las notas.

3.2.2. Subsección A_2 (cc.41-51)

El proceso comenzado en A_1 continúa ahora con la adición del *watergong* en el compás 40, enfatizando así el motivo caracterizado por el *glissando* que venía sonando en la parte del solista, los clarinetes, los violines, la viola y el violonchelo. En el compás 41 aparece una nota pedal en el contrabajo, mantenida hasta el punto climático

de A_3 (c. 52) y una serie de *glissandi* en el timbal con un plato encima, con el que se sigue enfatizando el elemento oscilatorio. El trombón también se suma a dichas oscilaciones en el compás 42, y las cuerdas (sin contrabajo) pasan a realizar diseños con *glissandi* más largos. A esto se le suman los clarinetes en los compases 46 y 47. Por otro lado, fagot y trompa se suman al pedal de do en los compases 43 y 45, respectivamente, añadiendo una nueva característica al sonido existente con la distorsión producida al cantar y tocar a la vez y simultáneamente realizar *smorzati*. También podemos observar cambios en la parte de las flautas, que pasan de realizar *whistle tones* a ejecutar escalas ascendentes sobre las notas utilizadas en el canon imitativo (escalas que también aparecen en trompeta y piano). Finalmente, el último instrumento que quedaba por unirse al *crescendo* es el oboe, y lo realiza con un multifónico combinado con *vibrato*.

Todo este complejo entramado sonoro, que comienza con fluctuaciones y *glissandi* sobre la serie de armónicos naturales en un matiz muy débil, se transforma hasta potenciar casi exclusivamente el elemento oscilatorio (*glissandi*) combinado con un *crescendo*. En cuanto al análisis tímbrico e instrumental, trato de utilizar todos los instrumentos del ensemble en un *tutti* donde aporten su acercamiento particular a la técnica del *glissando*. Es interesante observar el uso dado a la sección de percusión, definido por una combinación de *watergong* y plato encima del timbal, o la adición de la flauta de loto en el compás 45. Otro aspecto destacable es el uso de armónicos naturales en la trompa (c. 32), o el empleo de *glissandi* de embocadura en clarinetes (c. 31) (manteniendo una única digitación durante todo el gesto).

Atendiendo al aspecto contrapuntístico, el solista trata de enfatizar durante este pasaje relaciones imitativas con trompeta y trombón. Estas intervenciones aprovechan los materiales más cortos y percusivos de la introducción, con el fin de sobresalir fácilmente del conjunto instrumental. A continuación, puede verse un ejemplo de dicho proceso imitativo, concretamente entre los compases 43 y 44.

Espacio Sonoro nº 62. Enero – Abril 2026
ISSN 1887-2093. D. L.: SE-2436-04

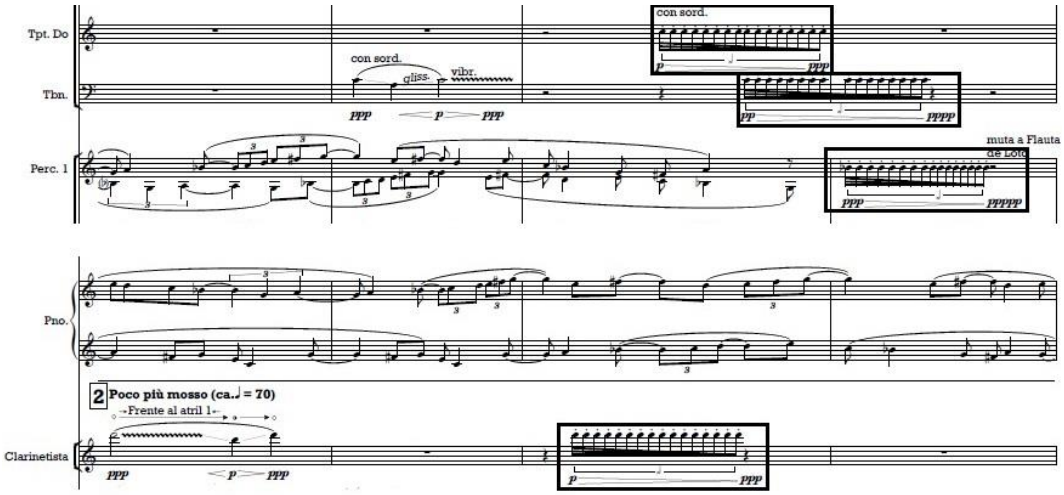

Ilustración 5. *Bestiario*, cc. 41-44, trompeta, trombón, percusión 1 y piano.

Los últimos dos compases (50-51) funcionan como un *crescendo* final hasta el matiz *fff*, con el que se llega al primer punto culminante de la obra. Podemos resaltar el uso de trémolos en cuerdas hasta la nota más aguda posible o el hoquetus que se forma entre clarinetista, trompeta y trombón a partir del motivo corto y percusivo que ya se venía dando anteriormente.

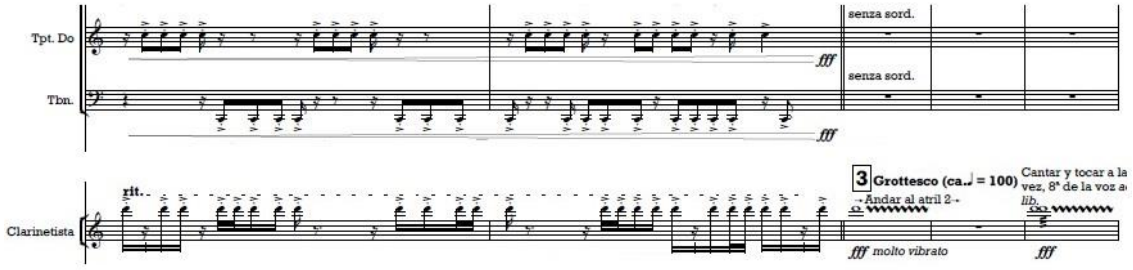

Ilustración 6. *Bestiario*, cc. 50-54, trompeta, trombón y clarinetista.

3.2.3. Subsección A_3 (cc.52-57)

Las dos secciones anteriores funcionan como un pasaje acumulativo que culmina en la llegada a A_3. Este fragmento está conformado por una textura antifonal de seis intervenciones donde se alternan clarinetista y ensemble para establecer la dualidad solista-grupo instrumental propia del concierto (ver apartado 4.1). Mientras que el solista irá haciendo evolucionar sus intervenciones hasta buscar un sonido más llamativo y punzante (cc. 52, 54 y 56) las respuestas del ensemble son variadas: primero lo realiza el

viento madera con trinos de semitono en un acorde de cinco notas, situadas cada una a distancia de un tono (entre mi_5 y do_6), y el uso del silbato (c. 53). A continuación, aparece el viento metal con un timbre distorsionado producido por cantar y tocar a la vez (c. 55).

Por último, aparece un *cluster* en el registro grave ejecutado por piano, violonchelo, fagot, trompa y trombón, combinado con un acorde de re menor en violines y viola (c. 57).

En cuanto al uso de la espacialidad en el fragmento, aquí el solista debe trasladarse desde el atril 1 (al que había llegado al comienzo de A_2) hasta el atril 2 (al comienzo de la sección A_4). Se trata de un espacio corto que puede ser recorrido fácilmente en los seis compases que dura A_3 (ver ilustración 1) y que no implica ninguna complicación de movilidad instrumental (ya que la boquilla es una pieza bastante ligera y manejable). Gracias al súbito cambio textural que sucede en el ensemble y el movimiento espacial del clarinetista durante toda esta subsección (ausente en la anterior), consigo combinar de una manera orgánica ambos elementos: el sonoro y el espacial.

3.2.4. Subsección A_4 (cc. 58-77)

Después de este pasaje antifonal, comienza una sección donde se rebaja la tensión acumulada hasta el final de la intervención del primer instrumento. El entramado sonoro se crea a partir de las resonancias que dejan tanto el timbal como el tam-tam en el compás 57, en un proceso similar al que veíamos al comienzo de la sección A_1. El clarinetista comienza realizando un *ostinato* que alterna dos notas (do_6 y si_5) y que se combina posteriormente con flautas y clarinetes en un pasaje polirrítmico. Estos intervienen escalonadamente con notas cada vez más graves, formando un *cluster* diatónico fluctuante que alude a do mayor (cc. 58-76) (como elemento residual de la serie de armónicos naturales de A_1 y A_2). En un segundo plano aparece el piano con una sucesión de acordes por mixturas tonales[5] que también aluden a do mayor (cc. 61-76). En un tercer plano aparecen armónicos naturales en violines que enfatizan esta alusión, pudiendo agregar el timbre del vibráfono al ser interpretado con arco. Tanto viola, violonchelo y contrabajo como fagot y timbales se unen en un cuarto estrato para añadir un material exclusivamente armónico. Este procede de la inversión de la serie de

[5] Acordes que se desplazan de forma paralela con notas de la tonalidad.

armónicos naturales sobre el do$_6$. En la siguiente imagen podemos ver una comparativa de la serie de armónicos naturales en temperamento igual sobre el do$_2$ hasta el armónico 11, y la serie invertida que acabamos de mencionar sobre el do$_6$, también hasta el supuesto armónico 11.

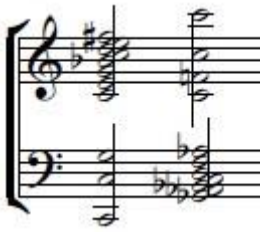

Ilustración 7. Serie de armónicos posición natural (izq.) e invertida (dcha.)

Así se consigue enfatizar, entre los compases 63 y 71, dos series distintas sobre la nota do: la normal en el registro agudo y la invertida en el registro grave. En la siguiente imagen podemos ver un ejemplo de *Bestiario* donde los instrumentos de cuerda grave realizan un pasaje homorrítmico con bloques de acordes de la serie invertida.

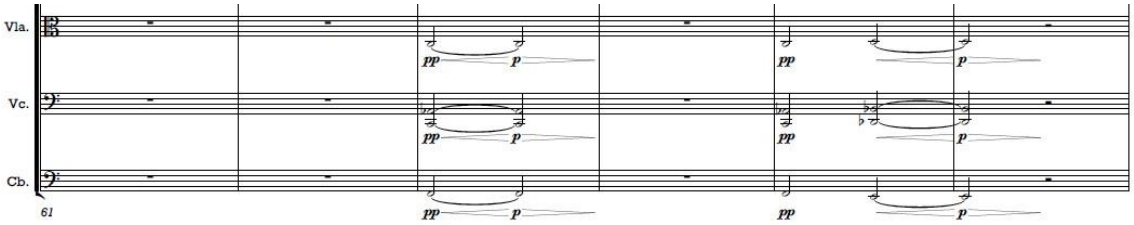

Ilustración 8. Bestiario, cc. 61-66, viola, violonchelo y contrabajo.

En cuanto al aspecto contrapuntístico de esta sección, el clarinetista pasa de realizar el *ostinato* a establecer un diálogo entre el motivo rítmico y percusivo con los toms, en un desarrollo del contrapunto llevado a cabo en A$_2$ entre solista, trompeta y trombón. Al final de esta sección (cc. 76-77), oboe, fagot y los instrumentos de viento metal recuperan el sonido de aire que escuchamos al principio de A$_1$ en la parte del solista (cc. 26-29), otorgando a la sección A un carácter circular. Esta intervención se solapa a su vez con el primer puente del concierto, que comienza con el gesto de las cuerdas que comentaré en el siguiente punto (cc. 72-77).

Espacio Sonoro nº 62. Enero – Abril 2026
ISSN 1887-2093. D. L.: SE-2436-04

3.3. **Puente 1: Wolfgang Amadeus Mozart (cc. 78-97)**

Este primer homenaje, concretamente al compositor austríaco, utiliza como inspiración fundamental su *Concierto KV 622 para clarinete y orquesta*. He utilizado principalmente dos elementos: motivos melódicos y estructuras rítmicas. Algunos de los motivos desde los que he partido pueden verse en la siguiente ilustración (extraídos directamente de la partitura de Mozart[6]).

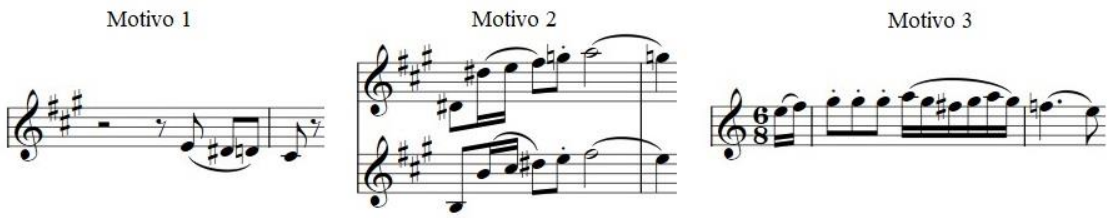

Ilustración 9. Motivo 1: c. 60-61 del 1er mov., violines 2º. Motivo 2: cc. 94-95 del 1er mov., violines 1º y 2º. Motivo 3: comienzo del 3er movimiento, clarinete.

A continuación, podemos observar, por ejemplo, a oboe, clarinete 1º (c. 82) y fagot (cc. 81 y 83) exponer el motivo 1 (señalado en color amarillo). Tanto las flautas (cc. 81-82) como el fagot (c. 82) exponen el motivo 2 en diferentes alturas y con movimientos retrógrados (en color rojo). El motivo 3 aparece segmentado y en diferentes alturas en flautas (c. 83) y clarinete 2º (cc. 80 y 82) (en color verde).

[6] MOZART, Wolfgang Amadeus. *Clarinet Concerto in A major, K.622* (1791). Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1881.

ISSN 1887-2093. D. L.: SE-2436-04

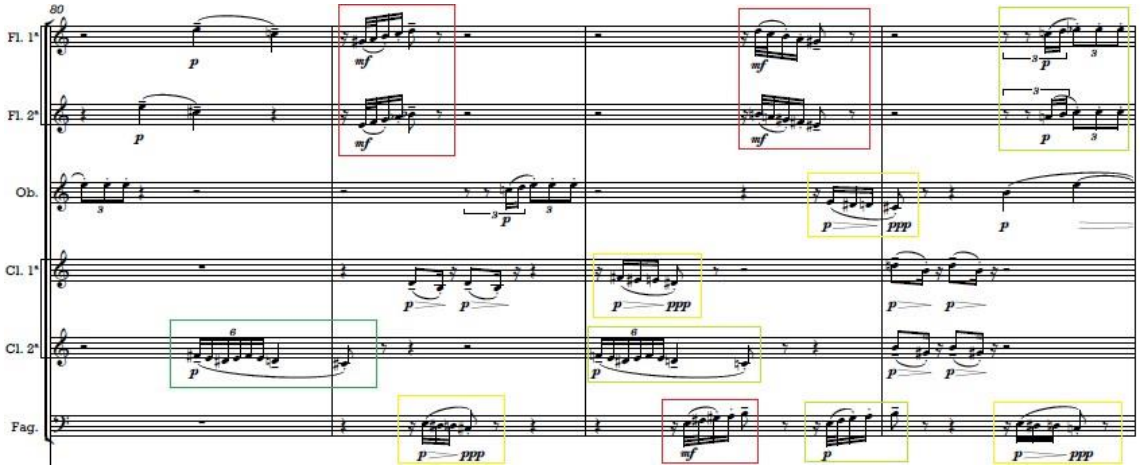

Ilustración 10. *Bestiario*, cc. 80-83, viento madera.

Es interesante mencionar la manera en la que comienza esta sección. Como ya vimos al final de A_4, son los instrumentos de cuerda los que anticipan la llegada al puente. Lo hacen con un *ostinato* en ritmo de corcheas sobre la nota do_3 (viola y violonchelo) y la nota $do\#_3$ (violines), con un movimiento de cuarto de tono ascendente y descendente. Esto es así puesto que he querido generar cierta ambigüedad con respecto al modo de la tonalidad en la que se establece el *Concierto KV 622* de Mozart (la mayor). Este *ostinato* será el que primero acompañe a la sección de viento madera en el uso de las citas.

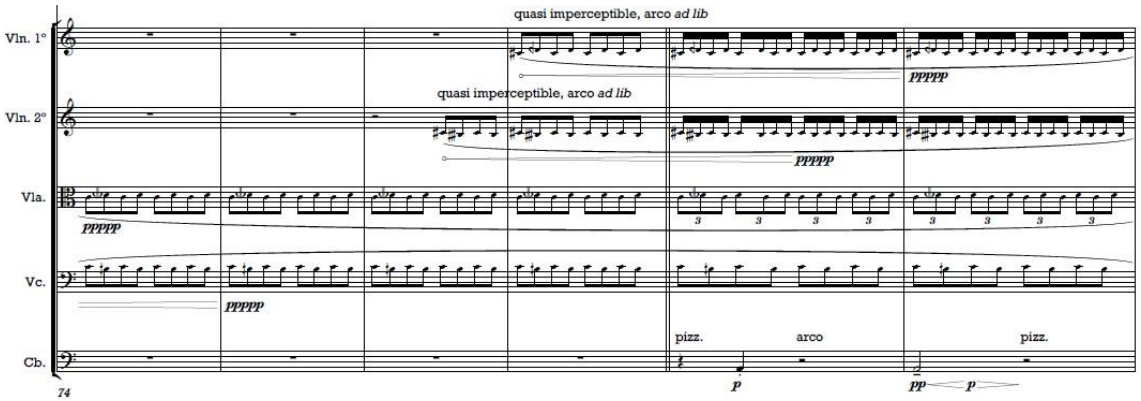

Ilustración 11. *Bestiario*, cc. 74-79, cuerda.

Posteriormente, el *ostinato* de las cuerdas se convierte en un pasaje más rítmico y mecánico. En la siguiente ilustración podemos ver al conjunto de instrumentos de cuerda

ejecutando en *pizzicato* un *hoquetus* a ritmo de semicorcheas, que vuelve a incentivar la ambigüedad que veíamos anteriormente entre la mayor y la menor.

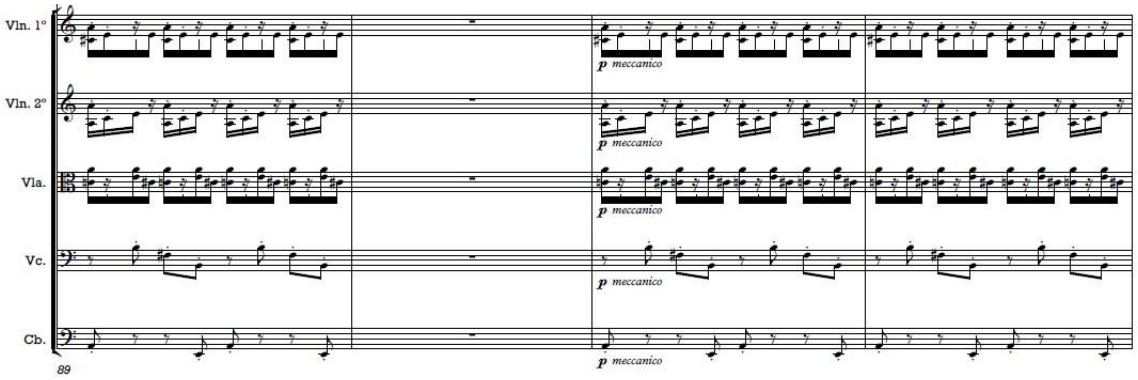

Ilustración 12. *Bestiario*, cc. 89-92, cuerda.

Al final de este puente aparecen dos compases donde se disminuye el *tempo* (cc. 90 y 94) y se exponen materiales nuevos en clarinetes y fagot (ruido de llaves). No obstante, es entre los compases 95 a 97 donde se ralentiza el *tempo* definitivamente y se combina el ruido de llaves con *frullati* en flautas y sonidos de aire en viento metal. Esta inclusión de eventos sonoros contrastantes funciona como una señal que avisa del cambio de sección que está a punto de ocurrir.

Durante todo el puente, los tres percusionistas crean una textura diferente al acariciar o golpear una cortina de conchas, al agitar y golpear la superficie de un barreño con agua, o al agitar un palo de lluvia. Este elemento tímbrico contrasta con las citas y los fragmentos rítmicos comentados anteriormente, otorgando a este pasaje un mayor grado de complejidad tímbrico-textural.

En cuanto al elemento gestual, el solista deberá haber llegado (ya desde el final de la sección A_4) al laboratorio con las partes del clarinete para crear el instrumento 2. Durante el puente se van realizando indicaciones del tipo «añadir el barrilete y la parte superior a la boquilla» o «andar hacia el atril 3», con el fin de que este pueda organizar el tiempo necesario con el que gestionar el movimiento.

Espacio Sonoro nº 62. Enero – Abril 2026
ISSN 1887-2093. D. L.: SE-2436-04

3.4. **Sección B (cc. 98-228) - Dispositivo 2: boquilla + barrilete + parte superior**

El ensamblaje utilizado para esta sección se realiza con la mitad del clarinete, eliminando la parte inferior y la campana. Este segundo dispositivo cuenta con algunas llaves que ofrecen una cantidad limitada de digitaciones, ya que sólo se dispone de dos registros: desde si_2 hasta $si\flat_3$, y desde $fa\#_4$ hasta $fa\#_5$ (aunque el límite en el registro agudo es algo difuso). A continuación, podemos comprobar que para las digitaciones do_4 y $do\#_4$ se obtiene la misma altura con un pequeño cambio de color, si_2; al igual que al añadir la llave de doceava con el $fa\#_4$. Para los intervalos entre si_2-$la\flat_3$ y $fa\#_4$-$si\flat_4$ se deberán aplicar las digitaciones estándar, mientras que para el resto de las alturas se indican diversas posiciones con las que poder contrarrestar las diferencias de afinación.

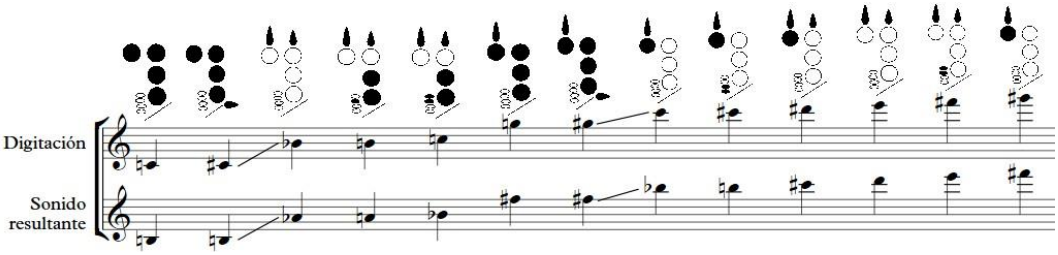

Ilustración 13. Digitaciones de la parte superior con sonidos resultantes.

Además, al empezar a experimentar con esta combinación, me causó una profunda impresión las similitudes organológico-sonoras que comparte con el Duduk[7] y la posibilidad de recrear el sonido de este instrumento tradicional armenio en mi obra.

[7] Instrumento de viento madera de lengüeta doble que es tradicional de Armenia.

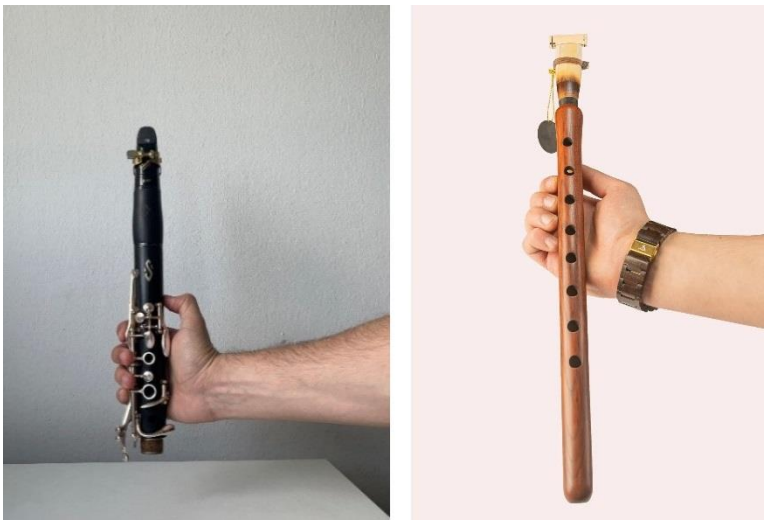

Imagen 1. Boquilla + barrilete + parte superior (izq.) y un duduk (dcha.).

Ya en mi obra *(des)Montaje* (2022) para clarinete solo dediqué un movimiento a este instrumento, que aprovechaba la acústica reverberante de la sala y se interpretaba por medio de transformaciones en la embocadura (para acentuar el vibrato, el sonido de aire o la afinación fluctuante) y así asemejarse al sonido característico del duduk. En *Bestiario* he querido presentar esta misma pieza con un acompañamiento instrumental realizado expresamente para el ensemble de *Bestiario*, proceso similar al que realiza Luciano Berio en sus reinterpretaciones de *Sequenze* que posteriormente renombra como *Chemins*.

A la hora de imaginar los sonidos con los que combinar este instrumento dentro del ensemble, fue relevante para mí estudiar las *Folk Songs* (1964-1973) para soprano y orquesta de cámara de Luciano Berio[8], en especial el tercer movimiento, *Loosin yelav*, que muestra una canción popular armenia desde el punto de vista del compositor. En ella podemos escuchar una melodía en la cantante acompañada por el arpa, mientras el violonchelo realiza notas pedales y el clarinete y el flautín realizan contramelodías. Estos recursos instrumentales, como notas pedales, contramelodías y melodías acompañadas, me servirán para conformar un fragmento con tintes y alusiones a la música tradicional armenia. En la siguiente ilustración podemos ver los primeros compases de este dispositivo en *Bestiario*.

[8] "Luciano Berio - Folk Songs for Soprano and Chamber Ensemble (1964-1973) [Score-Video]" [en línea]. En: YouTube, 17 de abril de 2018. Disponible en: < https://www.youtube.com/watch?v=fIYQbNB1Om0>. (Consultado 02-09-2022).

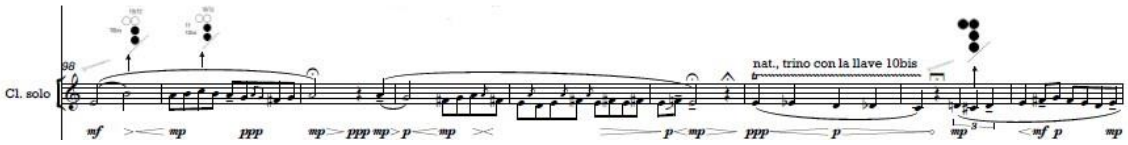

Ilustración 14. *Bestiario*, cc. 98-106.

3.4.1. Subsección B_1 (cc. 98-140)

El análisis motívico de *(des)Montaje* ha sido un factor fundamental para la composición de este fragmento. La melodía del clarinetista está formada por dos partes, que se van sucediendo la una a la otra constantemente y que dialogan entre sí durante las dos primeras subsecciones de B. La primera parte es un canto melismático que enfatiza la tonalidad de re menor (cc. 98-103) y en la que el solista debe imitar el sonido de un duduk añadiendo *ad libitum* vibrato u otras técnicas de embellecimiento. La segunda es una escala cromática ascendente y descendente combinada con trinos rápidos de la llave 10bis (cc. 104-106), sin las técnicas de embellecimiento anteriores debido a la indicación *nat* (ver ilustración 14).

A continuación, podemos ver un primer ejemplo de esta melodía variada, con el primer gesto interválico que pasa de ser ascendente (mi_3-si_3, c. 98) a ser descendente (si_3-$fa\#_3$, c. 114) o la alternancia de realizar trinos con la llave 11 para un registro y la 10bis para otro (cc. 120-123).

Ilustración 15. *Bestiario*, cc. 113-123, clarinetista (sonidos transportados).

En cuanto al análisis instrumental, vemos que se van alternando diversos procesos de acompañamiento a la melodía del solista. Ya desde el principio aparece una técnica propia de la música folclórica, concretamente en el uso de una nota pedal sobre re que se va alternando entre viola y violonchelo en un matiz muy tenue (cc. 98-113).

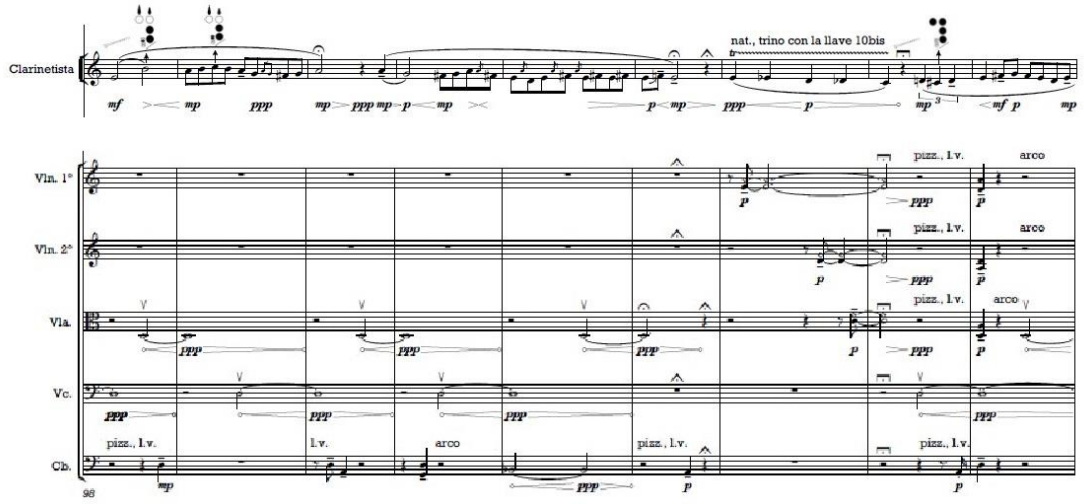

Ilustración 16. *Bestiario*, cc. 98-106, clarinetista y cuerdas.

Otra textura aparece entre los compases 108 a 111, donde la melodía cesa para dar paso a una intervención que realiza todo el ensemble. En la siguiente ilustración se observa un recorte del piano, del clarinetista y las cuerdas, donde se utiliza una armonía de re menor con novena añadida en diseños caracterizados por las quintas justas en cuerdas y los cambios dinámicos contrastantes (cc. 108-111).

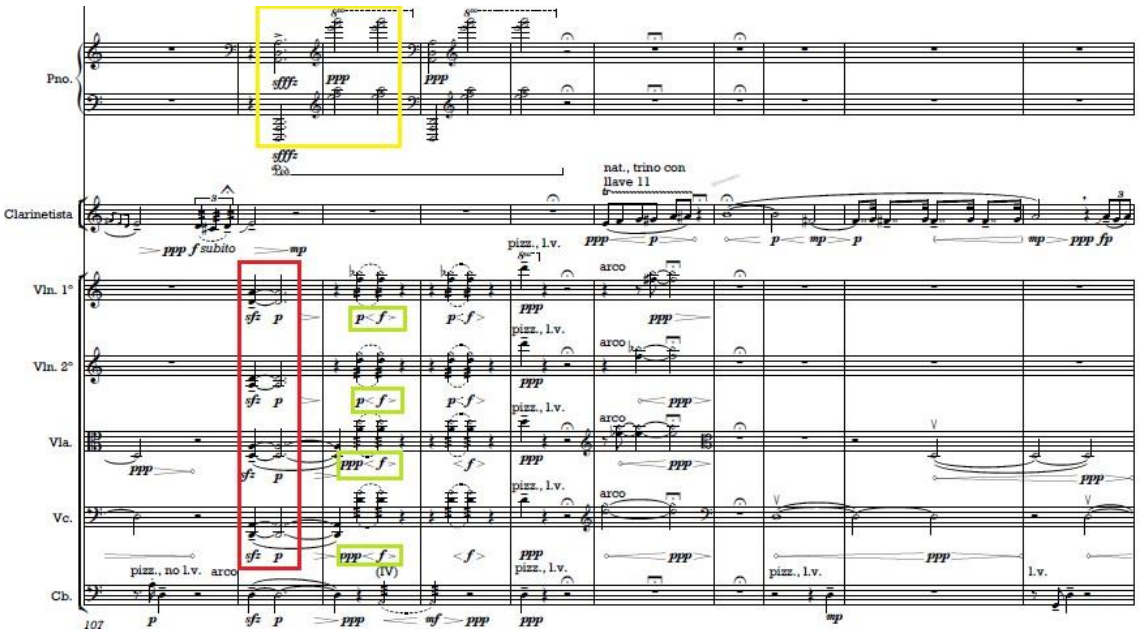

Ilustración 17. *Bestiario*, cc. 107-116, piano, clarinetista y cuerdas.

Desde un punto de vista contrapuntístico, esta sección incluye numerosas intervenciones del viento madera y el viento metal. Un ejemplo de ello lo encontramos a continuación, donde el clarinetista va exponiendo motivos melismáticos que son variados en flautas, clarinetes y trombón, y trinos que son mantenidos en oboe, fagot y trompa.

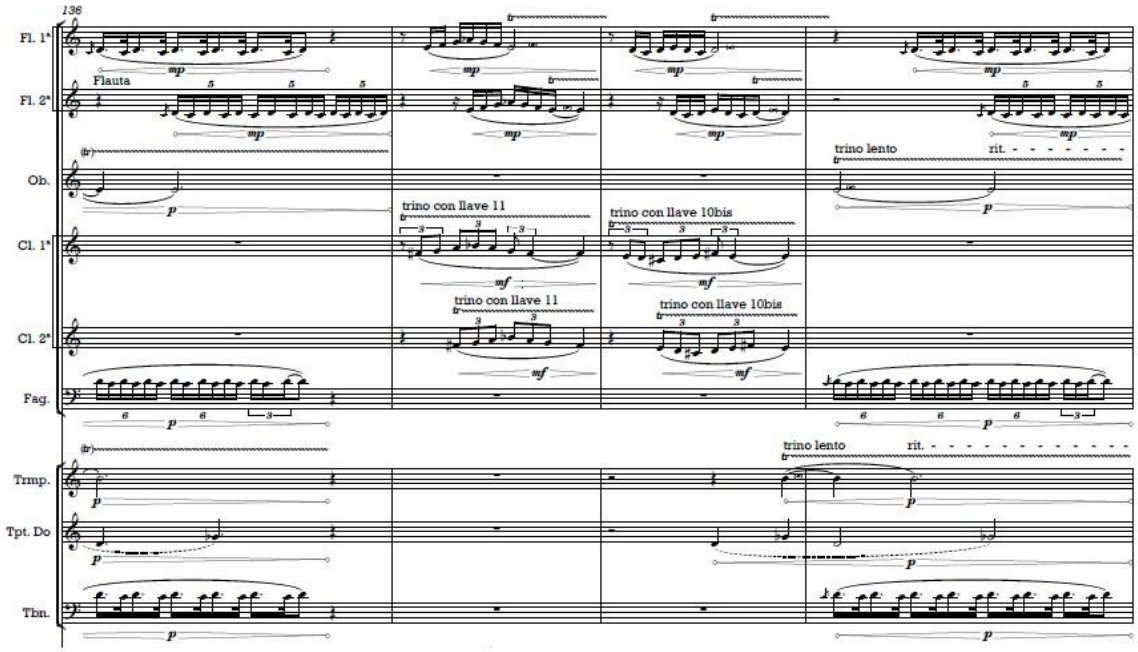

Ilustración 18. *Bestiario*, cc. 136-139, viento madera, viento metal y clarinetista.

Esta subsección termina con un cambio súbito de textura con el que se enfatiza la nota tenida del clarinetista en un matiz muy tenue (c. 140), para luego dar paso a un *crescendo* de la nota re con *frullati* en vientos y trémolos en cuerdas.

3.4.2. Subsección B_2 (cc. 141-158)

El *crescendo* anterior le confiere a esta subsección un carácter más convulso, ya que tanto el clarinetista como el ensemble ejecutan variaciones de las diversas texturas de B_1 con un matiz más intenso y con una figuración más rápida. En la siguiente ilustración vemos un fragmento en el que el clarinetista ejecuta una variación de la melodía de B_1 mientras violines, viola y violonchelo intervienen con una reinterpretación de la nota pedal sobre re, y el contrabajo los acompaña con un diseño rítmico en *pizzicati*.

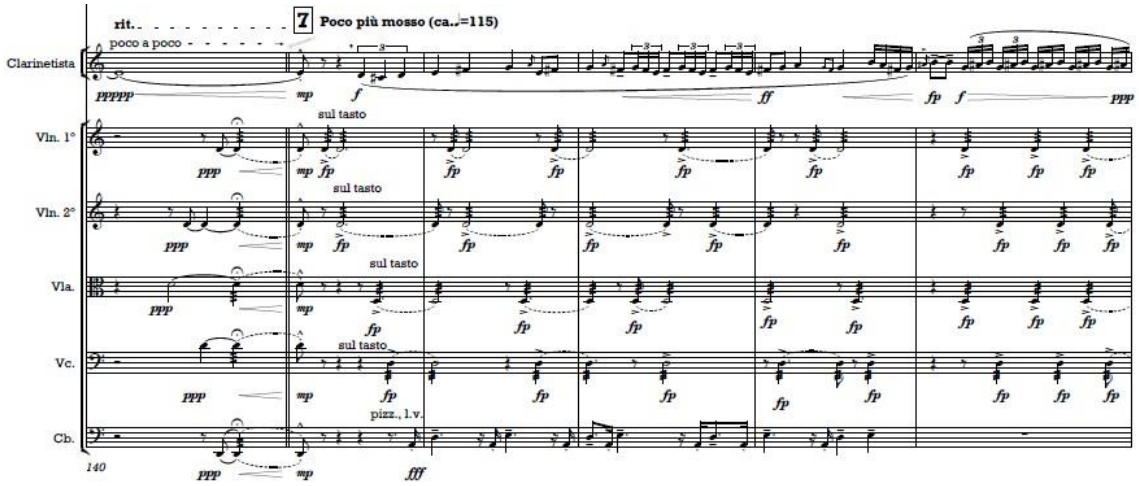

Ilustración 19. *Bestiario*, cc. 140-145, clarinetista y cuerdas.

Posteriormente, el viento madera interviene con una serie de nuevos motivos para acompañar el *crescendo* escalonado del clarinetista. Tímbricamente, estos están compuestos por sonidos que mezclan aproximadamente un 80% de aire y un 20% de nota en flautas, ruido de llaves en oboe y fagot, y motivos de los clarinetes que imitan parcialmente la parte del solista.

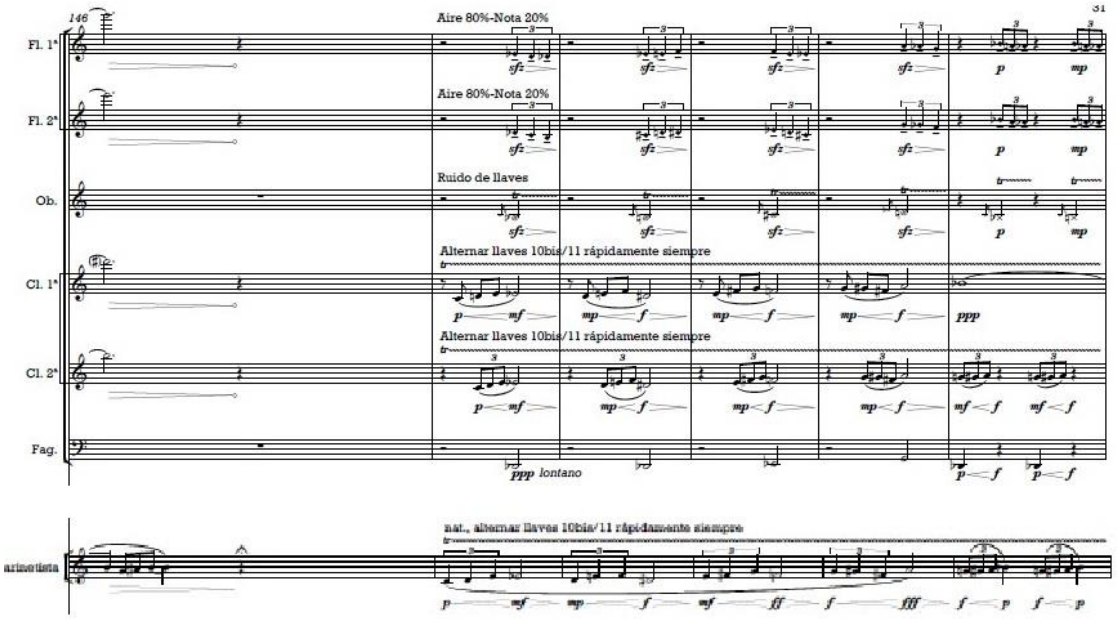

Ilustración 20. *Bestiario*, cc. 146-151, viento madera y clarinetista.

También podemos destacar el cambio de materiales que se lleva a cabo entre los compases 153 y 155, en los que se alcanza un punto de intensidad dinámica en el compás 154. Aquí destaca el trino con *glissando* llevado a cabo por el clarinetista. A continuación, se observa el pasaje ejecutado por las cuerdas en *pizzicato*, en *crescendo* hasta el final del compás 153 para dejar solo al clarinetista en el siguiente compás.

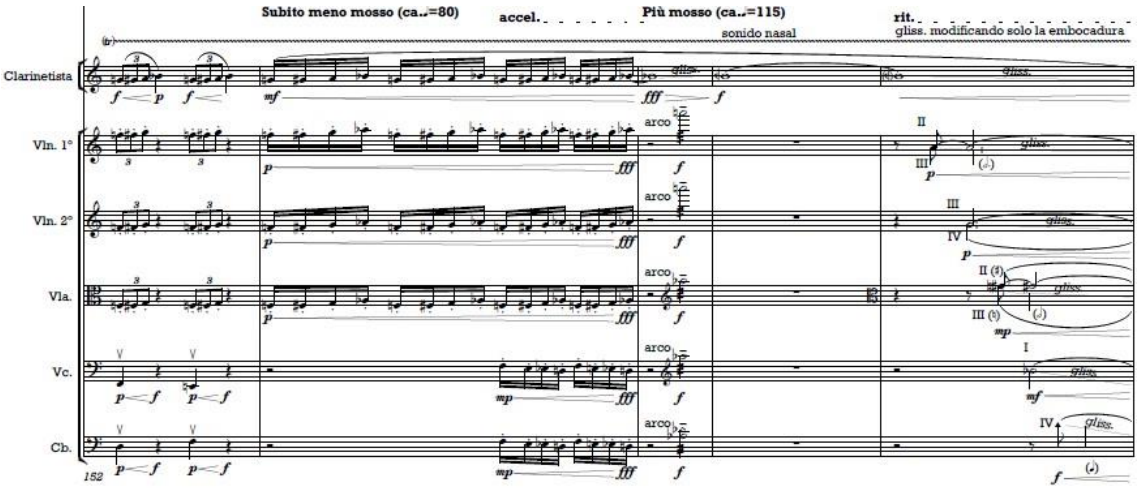

Ilustración 21. *Bestiario*, cc. 152-156, clarinetista y cuerdas.

Al final de esta sección vuelve a ejecutarse un *crescendo* en vientos, percusión y piano, mientras el clarinetista, violines y viola mantienen un *cluster* (mi_3-la_3) sobre el la♭ de violonchelo y contrabajo (c. 157). El último compás de B_2 funciona, desde un punto de vista espacial, para que el solista pueda desplazarse desde el atril 3 al 4, bordeando la sección de cuerda del ensemble. Por otra parte, el pianista deberá situar su e-bow encima de la cuerda re_3 dentro del piano, para así poder anticipar los primeros elementos sonoros que configuran el comienzo de la subsección B_3.

3.4.3. Subsección B3 (cc. 159-171)

Este fragmento actúa como puente entre la exposición del primer tema (B_1 y B_2) y el tema contrastante que aparecerá en B_4. El objetivo durante el proceso compositivo fue el de instrumentar un acompañamiento a una serie de multifónicos del solista que conforman una progresión descendente sol#$_3$-fa♯$_3$-fa$_3$.

Espacio Sonoro nº 62. Enero – Abril 2026
ISSN 1887-2093. D. L.: SE-2436-04

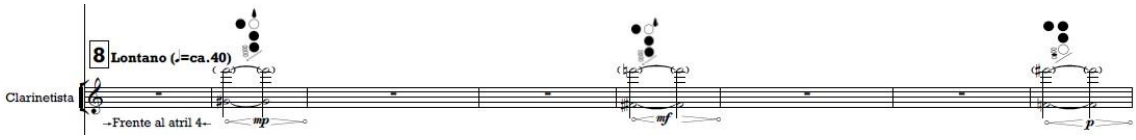

Ilustración 22. *Bestiario*, cc. 159-166, clarinetista y cuerdas.

Para la sección de cuerda decidí establecer una serie de armónicos que potenciasen las notas del solista y que mantuviesen la nota pedal sobre re (que ya apareció en las subsecciones anteriores). Violín 1º, viola y contrabajo son los encargados de ejecutarla en distintas octavas, sumados al e-bow del piano que también mantiene la nota re. Por otro lado, violín 2º y violonchelo van doblando al unísono o a la octava las notas de los multifónicos del clarinetista.

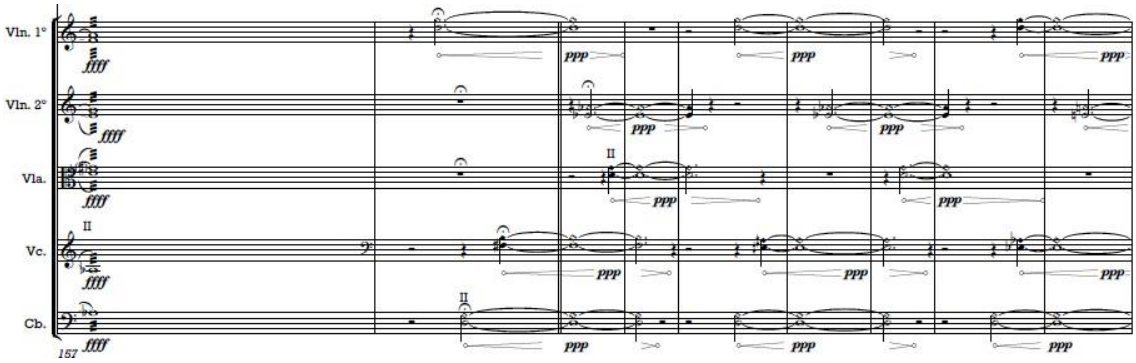

Ilustración 23. *Bestiario*, cc. 157-165, cuerdas.

Al mismo tiempo, los instrumentos de viento ejecutan un *ostinato* con entradas escalonadas. Flautas y clarinetes realizan sonidos que mezclan aproximadamente un 80% de aire y un 20% de nota, oboe y fagot soplan a 2 cm de la caña formando sonidos de aire mientras que trompa, trompeta y trombón crean también sonidos de aire a través de la boquilla invertida. A continuación, podemos observar un recorte de la sección de viento madera.

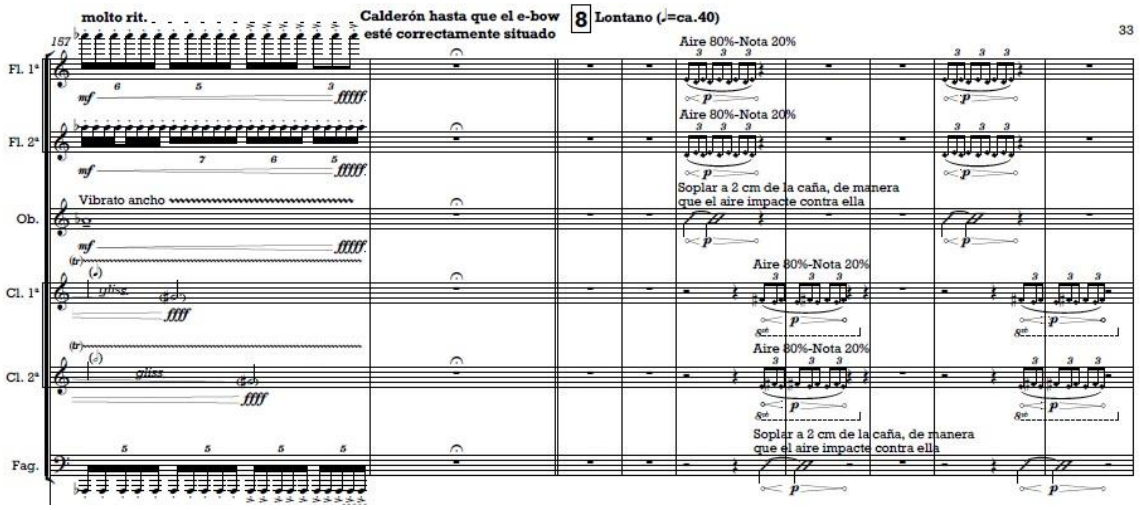

Ilustración 24. *Bestiario*, cc. 157-165, viento madera.

El último estrato lo conforman los instrumentos de percusión, en una recapitulación de la combinación tímbrica que apareció en el puente sobre motivos de Mozart. Se vuelven a escuchar la cortina de conchas, el barreño con agua y el palo de lluvia.

3.4.4. Subsección B_4 (cc. 172-210)

Este fragmento comienza ya desde el principio estableciendo un fuerte contraste. Primero en el solista, con un cambio de registro una 12ª más aguda y un matiz muy intenso; y más tarde con todo el ensemble, también con un matiz superior y la presencia de más pasajes homorrítmicos. En la siguiente ilustración podemos ver los primeros compases de la melodía del solista, que se ubican en una escala dórica de si (modo dórico de do# transportado a si♭). Tiene un contorno repetitivo que enfatiza constantemente la anacrusa hacia el primer pulso del compás, con fragmentos melismáticos o saltos de 4ª justa. En cuanto al contenido gestual, aquí el clarinetista deberá tocar con el dispositivo en una posición más vertical. De esta manera, se consigue proyectar el sonido de una manera más directa y enfatizar el cambio de matiz.

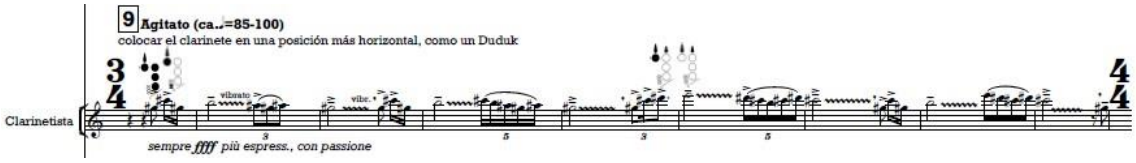

Ilustración 25. *Bestiario*, cc. 172-182, clarinetista (en si♭)

Los instrumentos de viento acompañan al solista con bloques armónicos homorrítmicos que enfatizan el modo dórico de si, aunque con algunas alusiones a si menor. Por otro lado, los instrumentos de percusión (tam-tam, muelles metálicos y campanas tubulares) y el piano realizan un acompañamiento muy marcado, pero presentando una leve desincronización entre sí que contrasta con algunos puntos de sincronía ocasionales (como puede apreciarse a continuación).

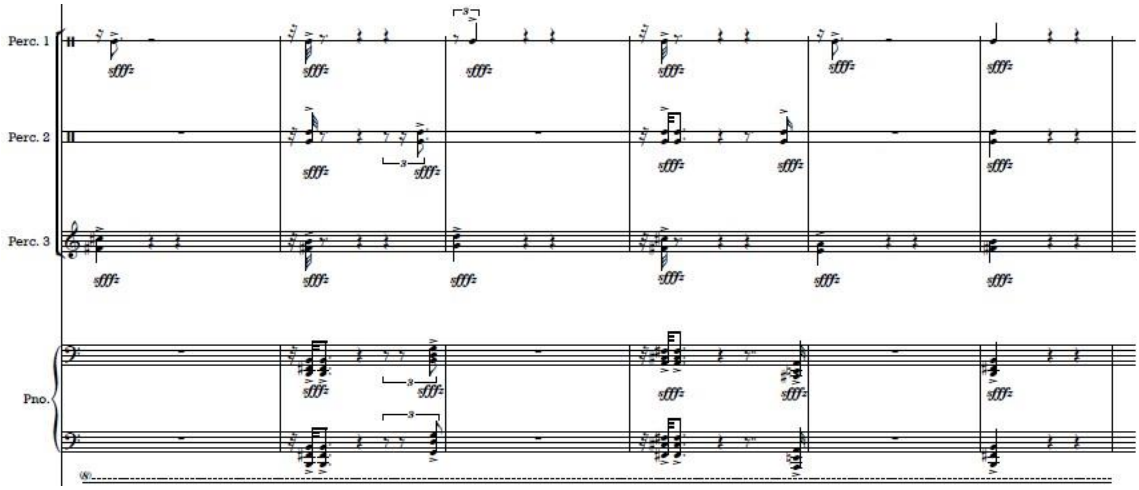

Ilustración 26. *Bestiario*, cc. 175-180, percusión.

Hay algunas intervenciones interesantes por parte del viento madera, como puede ser esta entrada escalonada en la que se va formando un *cluster* diatónico (c. 181) para luego volver a un fragmento homorrítmico (c. 182).

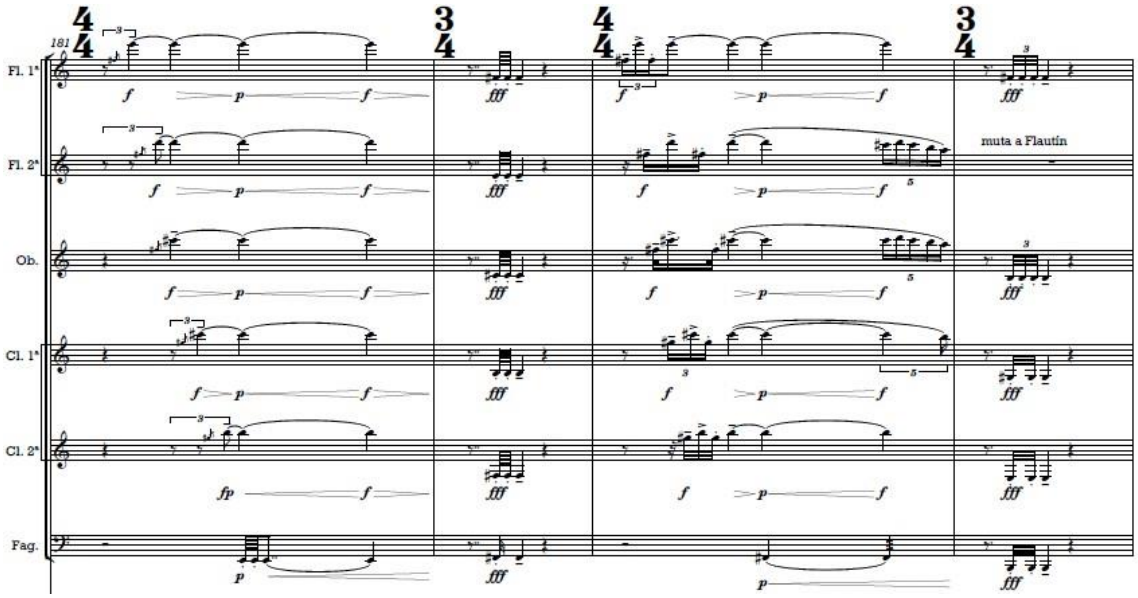

Ilustración 27. *Bestiario*, cc. 181-184, viento madera.

Posteriormente se producen respuestas contrapuntísticas que mantienen el carácter escalístico de la melodía del solista, concretamente en las voces de flauta 1ª y flautín. Se trata de un motivo en octavas paralelas ascendente y descendente en un ámbito de 6ª, que combina un sonido *legato* con otro *frullato*.

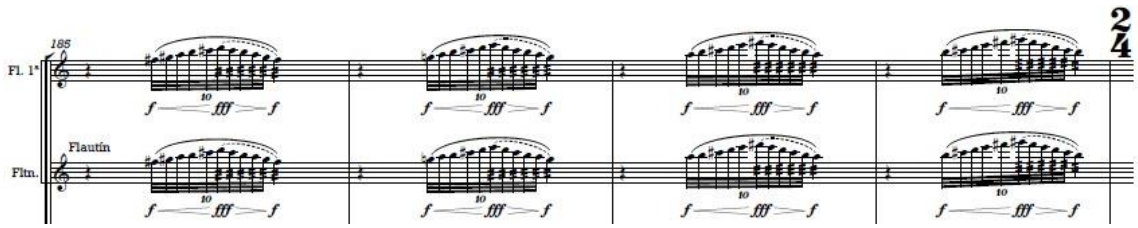

Ilustración 28. *Bestiario*, cc. 185-188, flauta 1ª y flautín.

Todos estos materiales se van combinando en los compases posteriores hasta la entrada en el compás 198 de la sección de cuerdas, que llevaban sin tocar desde el final de B_3. Con ellos se ejecuta un *tutti* por parte de todo el ensemble en el que la melodía del solista pasa por diferentes dúos instrumentales: trompa y trompeta, clarinete 1º y 2º, oboe y fagot, y flauta 1ª y flautín. En este fragmento, los instrumentos de percusión y piano se sincronizan definitivamente para marcar el primer y segundo pulso de cada compás,

mientras los instrumentos de cuerda enfatizan el material armónico con *trémolos* y dobles cuerdas.

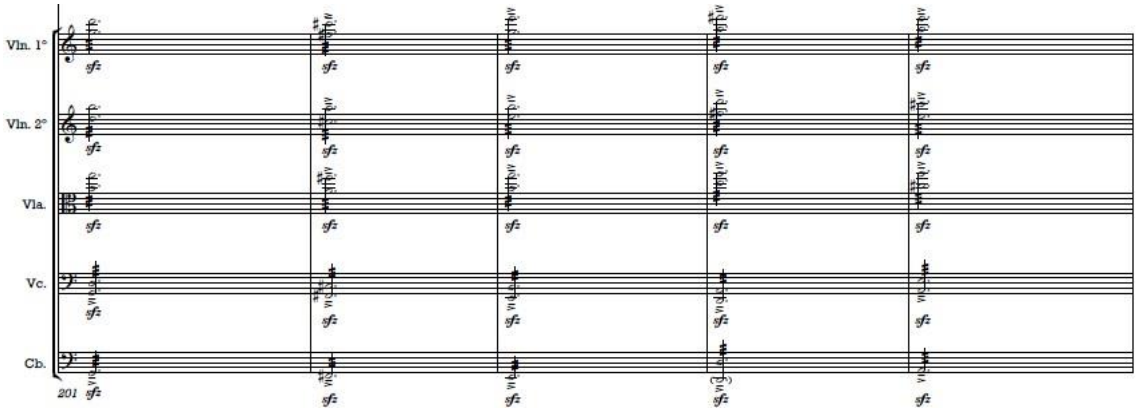

Ilustración 29. *Bestiario*, cc. 201-205, cuerdas.

La última parte de esta subsección funciona como una relajación del clímax al que hemos llegado en los compases anteriores, y tiene como objetivo volver a exponer la textura de B_1. Esto es posible gracias a un *diminuendo al niente* en todo el ensemble y el silencio escalonado al que van llegando los instrumentistas. Además, este pasaje servirá, desde un punto de vista espacial, para que el solista pueda desplazarse desde el atril 4 hasta el 5.

3.4.5. Subsección B_5 (cc. 211-228)

Al contrario que en el final de la subsección anterior (en la que los instrumentos se iban silenciando progresivamente), el principio de B_5 está compuesto por entradas escalonadas en las cuerdas con un matiz muy leve. Con el fin de recapitular materiales anteriores, estas irán formando una armonía de si menor con novena añadida propia de B_1. Otro material que se recapitula es el timbre de la percusión de B_3, en el que se ejecutan la cortina de conchas, el barreño con agua y el palo de lluvia. La melodía que interpreta el solista es una variación de la que encontramos al principio de la sección B, aunque esta vez con una menor presencia de notas de adorno y un contorno más repetitivo.

Espacio Sonoro nº 62. Enero – Abril 2026
ISSN 1887-2093. D. L.: SE-2436-04

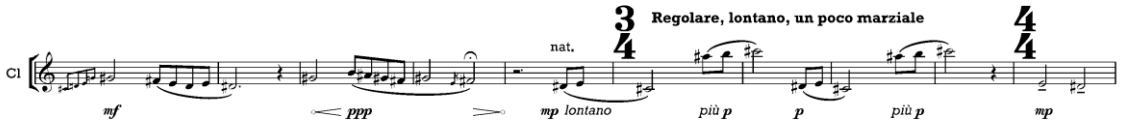

Ilustración 30. *Bestiario*, cc. 217-226, clarinetista.

A partir del compás 222 se ejecuta un *ostinato* que da cierre a toda la sección B, y que recapitula el sonido de aire en flautas, clarinetes y viento metal. Por otro lado, la percusión adquiere un timbre metálico con el que expone, junto al piano, la armonía de re menor con 9ª añadida mencionada anteriormente.

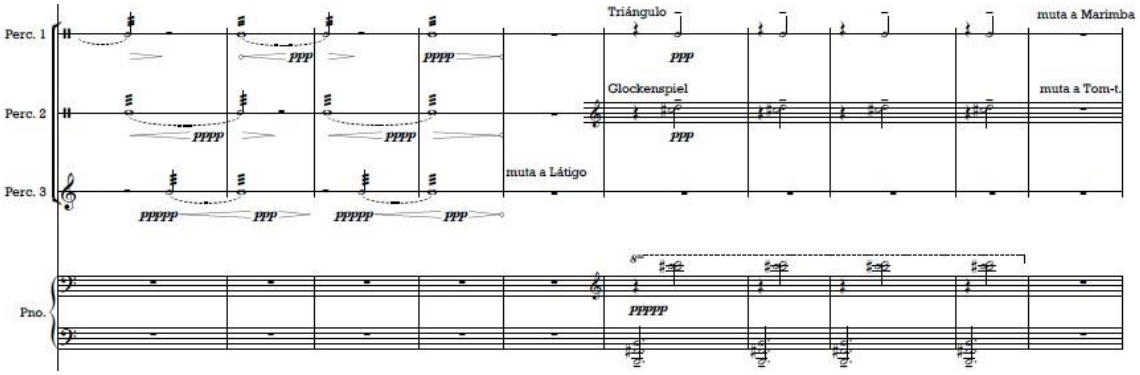

Ilustración 31. *Bestiario*, cc. 217-226, percusión y piano.

Los dos últimos compases de B_5 son instrumentados a partir de la nota tenida que ejecuta el clarinetista, y que se transforma desde un trino con la llave 6 en un *diminuendo al niente*, hasta sonido puramente de aire manteniendo el trino con la misma llave. Esto es combinado con ruido blanco de viola y violonchelo, generado al tocar con el arco encima del puente y que se asemeja al sonido producido por el aire en el clarinetista. Para el siguiente material, opto por combinar al viento madera con ruido de llaves y el viento metal con sonido de aire y *frullato*.

3.5. **Puente 2: Carl María von Weber (cc. 229-262)**

El procedimiento que sigo para realizar este homenaje oculto a Carl Maria von Weber es similar al que realicé con Mozart. Esta vez me he basado en el *Concierto nª 1*

en fa menor op. 73 para clarinete y orquesta[9] del compositor alemán, concretamente en los primeros elementos motívicos que aparecen al comienzo de la pieza. En la siguiente ilustración podemos ver tres de ellos. El primero está compuesto por un motivo rítmico en corcheas con un acorde de fa menor (en color rojo), el segundo es una melodía ejecutada por violonchelos y contrabajos (en verde), y el tercero es un pasaje breve con trino y un mordente al final (en amarillo).

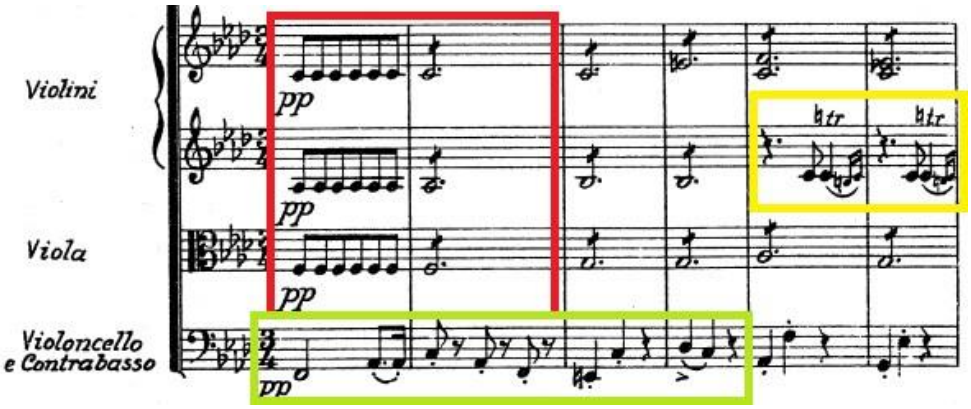

Ilustración 32. *Concierto nª 1*, op. 73 de Weber, cc. 1-6.

A continuación, podemos ver cómo los instrumentos de viento madera ejecutan dos de estos motivos con ligeras variaciones. Oboe y fagot realizan el motivo rítmico sobre la nota do# (como elemento residual del final de la sección B), mientras flautas y clarinetes van variando el motivo con trino y mordente transportado a diferentes alturas. Posteriormente, marimba y tom-toms se unen al motivo rítmico en corcheas, y violines y viola hacen lo mismo con el motivo de trinos y mordente.

[9] WEBER, Carl Maria von. *Clarinet Concerto No.1 in F minor, Op.73* (1811). Mineola: Dover Publications, 2005.

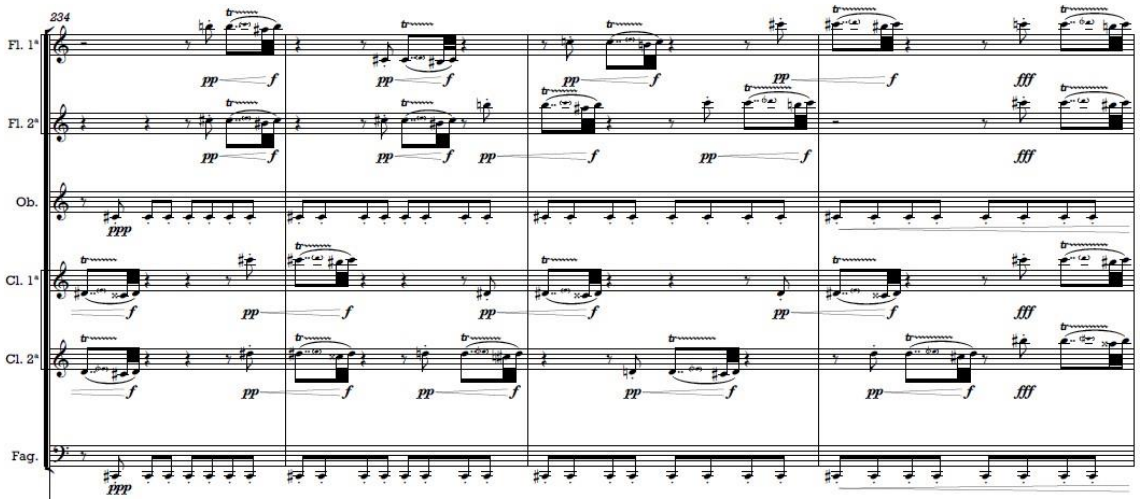

Ilustración 33. *Bestiario*, cc. 234-237, viento madera.

En el compás 239 flautas, clarinetes, violines y viola dejan de realizar el motivo de trino con mordente para realizar el motivo rítmico, al que luego se suma el viento metal, marimba y tom-toms. Las cuerdas ejecutan en este fragmento un material armónico compuesto por un acorde de fa menor con 7ª mayor y 9ª mayor añadidas. La sección de viento, por otro lado, crea una textura con materiales basados en sonidos de aire, golpes percusivos con la palma en la boquilla y *slaps*. El tercer motivo aparece en el compás 241 en violonchelo y contrabajo, aunque variado a partir de la melodía de Weber.

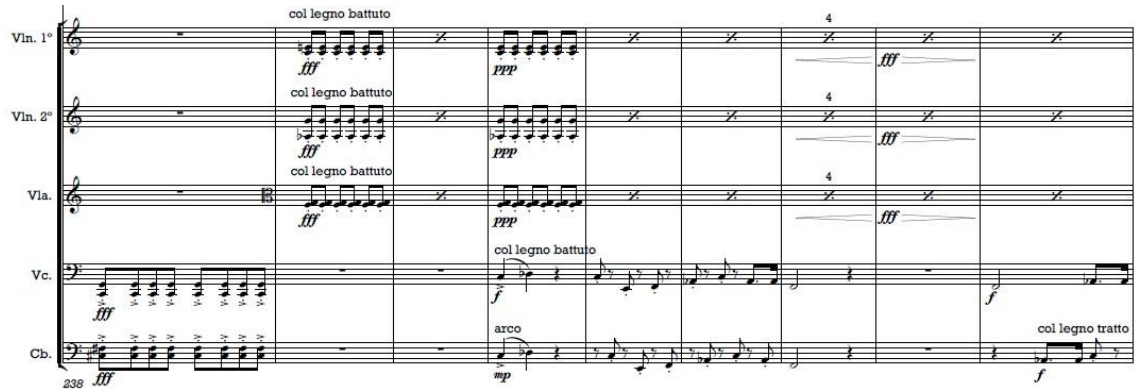

Ilustración 34. *Bestiario*, cc. 238-246, cuerdas.

Posteriormente, los instrumentos de viento metal irán realizando variaciones a partir del motivo melódico de las cuerdas graves (en color amarillo). A esto se le suman

los instrumentos de percusión, que doblan el material armónico y rítmico de violines y violas (en color rojo).

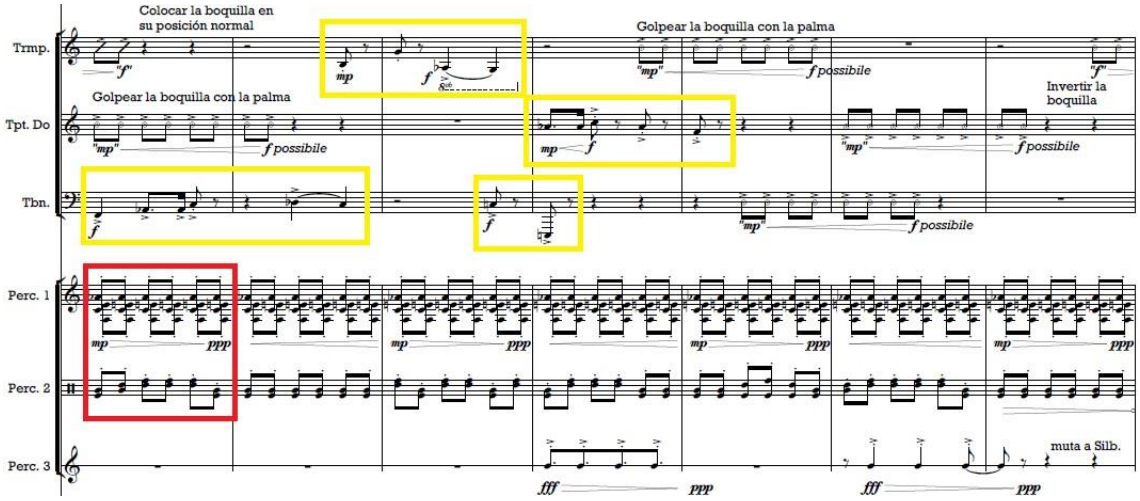

Ilustración 35. *Bestiario*, cc. 247-253, viento metal y percusión.

Este pasaje irá perdiendo densidad con el silencio progresivo de los instrumentos, y termina con la ejecución de la viola sola en los compases 258 y 259. El siguiente compás presenta un cambio súbito de matiz y textura con el que trato de citar el compás 11 del *Concierto nª 1 op. 73* de Weber (éste está construido sobre un acorde de do mayor en un *tutti* súbito). En *Bestiario* utilizo también un acorde de do mayor, aunque con 7ª menor y 9ª disminuida añadidas (c. 260) que posteriormente se resuelve en un fa con *crescendo* en clarinetes, fagot, viento metal, violonchelo y contrabajo (c. 261). Los instrumentos de percusión (timbal, carraca y silbato) van realizando entradas escalonadas que añaden una mayor complejidad a la textura y que conducen al último compás del puente donde se ejecutan diversos bucles con motivos aparecidos anteriormente. Los clarinetes realizan el motivo rítmico del *Concierto* de Weber (que es interpretado previamente por la viola sola durante varios compases (cc. 258-259)) mientras los violines realizan los *ricochet col legno* que ya vimos al principio de este puente y en la introducción de *Bestiario* (ver ilustración 84). El piano ejecuta ambos materiales con una púa en las cuerdas del interior de la caja de resonancia, y tanto violonchelo como contrabajo realizan corcheas en dobles cuerdas a distancia de cuarta aumentada (misma distancia que los *ricochet col legno* de violines).

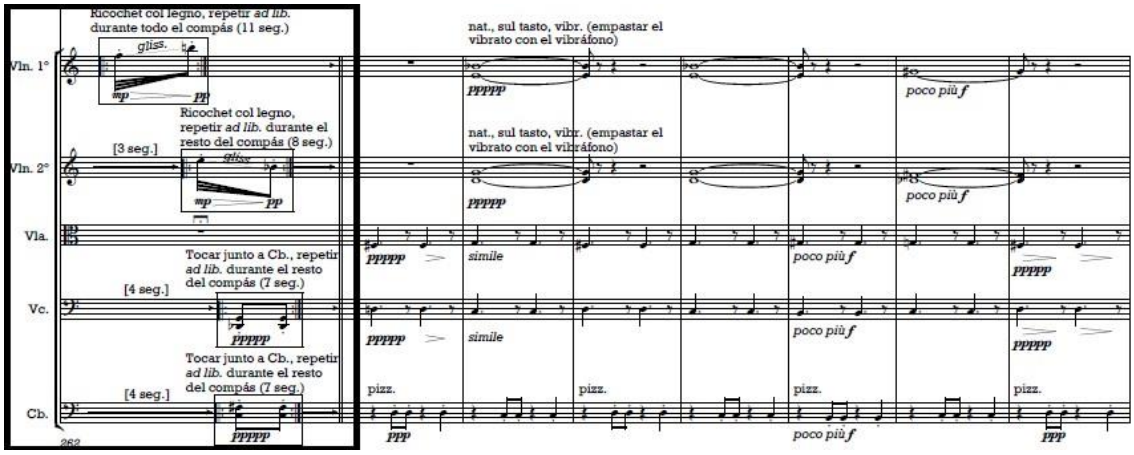

Ilustración 36. *Bestiario*, cc. 262-269, cuerdas.

En cuanto al desplazamiento en el escenario, en esta sección el clarinetista deberá trasladarse del atril 5 al laboratorio, donde ensamblará el tercer instrumento compuesto por boquilla + parte superior + campana. Desde allí se desplazará al atril 6 al final del puente para seguir con la interpretación de *Bestiario* en la siguiente sección.

3.6. Sección C (cc. 263-346) - Dispositivo 3: boquilla + parte superior + campana

En esta sección utilizo un dispositivo formado gracias a la posibilidad de ensamblar la boquilla directamente con la parte inferior del cuerpo del clarinete. Con ello se crea una escala característica, afinada microtonalmente y con intervalos que con el clarinete completo no funcionan de la misma manera. En la siguiente ilustración puede verse una tabla con las digitaciones que la mano derecha debe realizar en la parte inferior y los sonidos resultantes.

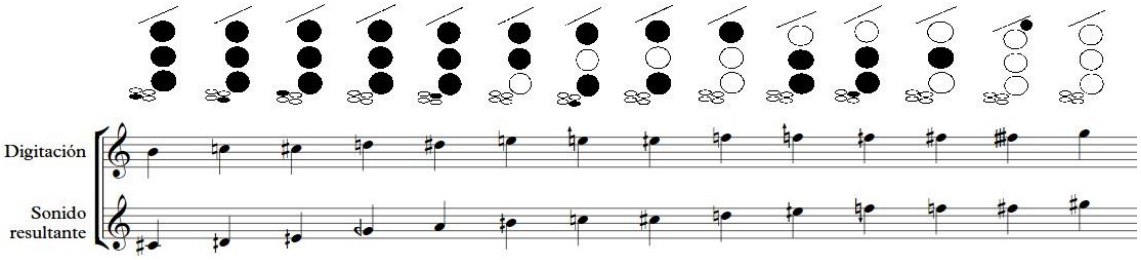

Ilustración 37. Digitaciones de la parte inferior con sonidos resultantes.

Este dispositivo se asemeja ligeramente, desde una perspectiva tímbrica, al de una trompeta, y más concretamente al uso que se le da con la sordina wah-wah (también utilizada con el trombón). Gracias a que la mano izquierda queda liberada, se puede crear un efecto parecido al de abrir y cerrar la sordina wah-wah y generar oscilaciones sobre las notas que se están interpretando. Por lo tanto, las semejanzas con el viento metal y las posibilidades que presenta en cuanto a la modificación del sonido a través de la campana pueden ser muy interesantes desde una perspectiva de orquestación. A continuación, puede verse un ejemplo de notación de esta técnica.

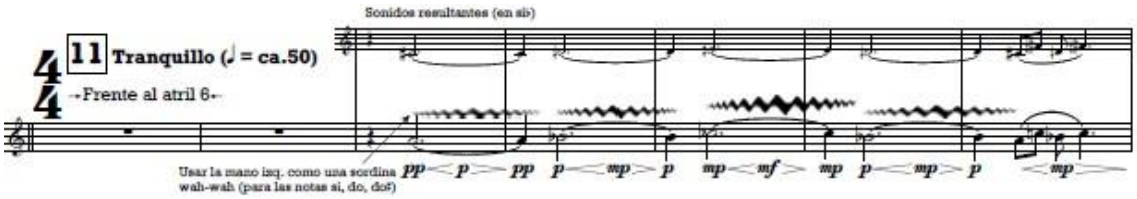

Ilustración 38. *Bestiario*, cc. 263-239.

Es interesante mencionar la adición en la ilustración anterior de un pentagrama *ossia* superior en la parte del solista, con el fin de mostrar los sonidos resultantes que busco (ya que estos difieren de las digitaciones que ha de usar el instrumentista, debido al acortamiento del tubo).

Imagen 2. Boquilla + parte inferior + campana.

Espacio Sonoro nº 62. Enero – Abril 2026
ISSN 1887-2093. D. L.: SE-2436-04

3.6.1. Subsección C_1 (cc. 263-294)

Durante esta parte se van a exponer dos motivos contrastantes que se desarrollarán y alternarán durante toda la sección. El primero de ellos es una melodía microtonal que al final mantiene una nota larga con oscilaciones producidas al mover la mano izquierda delante de la campana a modo de sordina wah-wah.

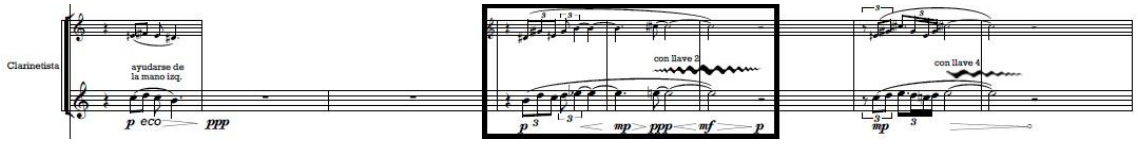

Ilustración 39. *Bestiario*, cc. 270-277, clarinetista.

El segundo motivo es más rítmico, aunque sigue manteniendo las oscilaciones generadas con la mano izquierda en la campana y se desarrolla sobre una única nota.

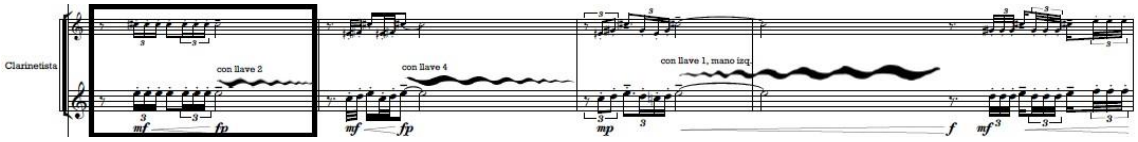

Ilustración 40. *Bestiario*, cc. 278-281, clarinetista.

El comienzo de C_1 está compuesto por tres estratos distintos en el acompañamiento del ensemble. El primero de ellos lo ejecuta el contrabajo en *pizzicato* a modo de *ostinato* rítmico en las partes débiles del compás (en color amarillo). El segundo lo realizan viola y violonchelo en las partes fuertes (en rojo), mientras que en el tercer estrato los violines ejecutan notas tenidas que añaden más contenido armónico (en verde). A este se le suma el vibráfono tocado con el arco, mientras que en los compases donde tienen silencios se produce una alternancia con otros bloques armónicos en flautas, clarinetes y trompas. El clarinetista aparece a partir del compás 265 con un material que procede del final del primer motivo (ver ilustración 40), caracterizado por las fluctuaciones que genera la mano izquierda (en azul).

Espacio Sonoro nº 62. Enero – Abril 2026
ISSN 1887-2093. D. L.: SE-2436-04

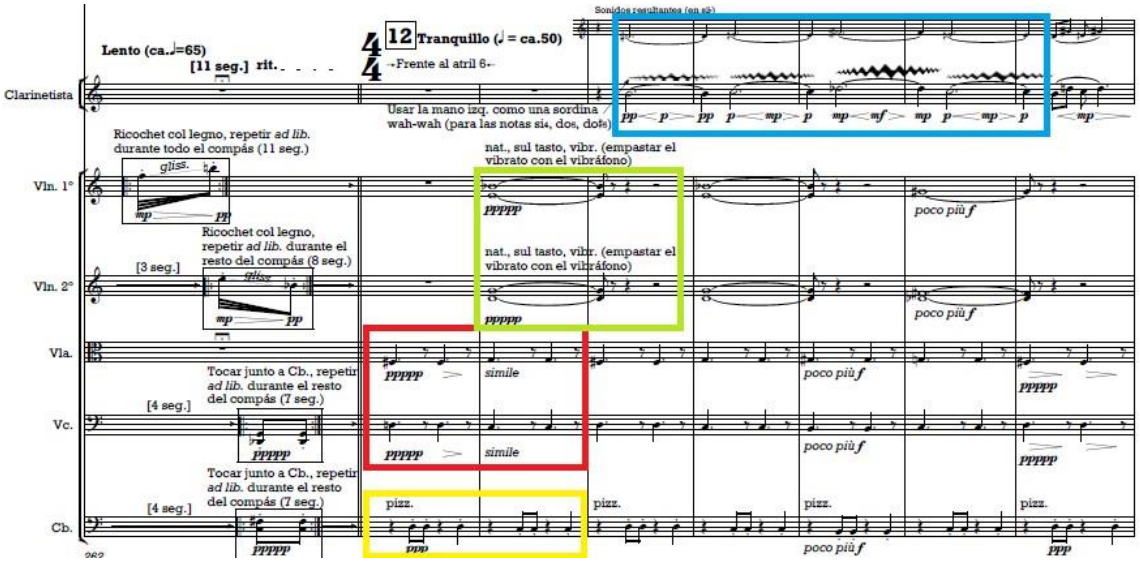

Ilustración 41. *Bestiario*, cc. 262-269, clarinetista y cuerdas.

La armonía de este fragmento está compuesta por acordes de entre 6 y 7 notas que responden más a preferencias y al gusto personal que a reglas armónicas estrictas, y que irán apareciendo progresivamente durante toda la sección C.

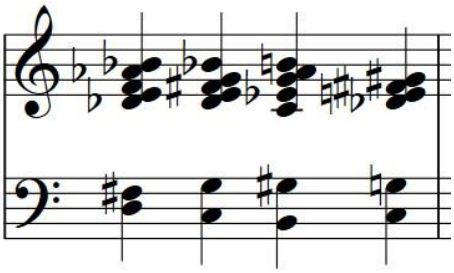

Ilustración 42. Material armónico de C.

La combinación de elementos que hemos visto en la ilustración 42 se verá interrumpida por un material motívico nuevo, concretamente en las partes de piano y glockenspiel, utilizando clusters y tresillos cromáticos ascendentes.

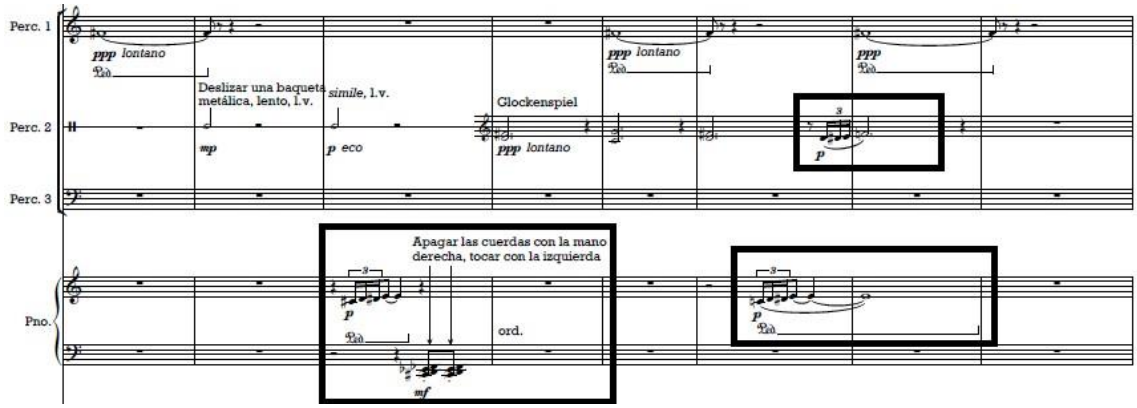

Ilustración 43. *Bestiario*, cc. 270-277, percusión y piano.

Posteriormente aparece un desarrollo interesante en el viento metal, ya que se combinan a la vez los dos motivos característicos de esta sección. Mientras la trompeta ejecuta motivos rítmicos y cortos, el trombón sigue realizando un motivo más *legato* que enlaza con el descenso cromático de fagot y trompa. En el compás 281 serán los instrumentos de viento madera los que empiecen a desarrollar el segundo motivo y a crear una textura más densa.

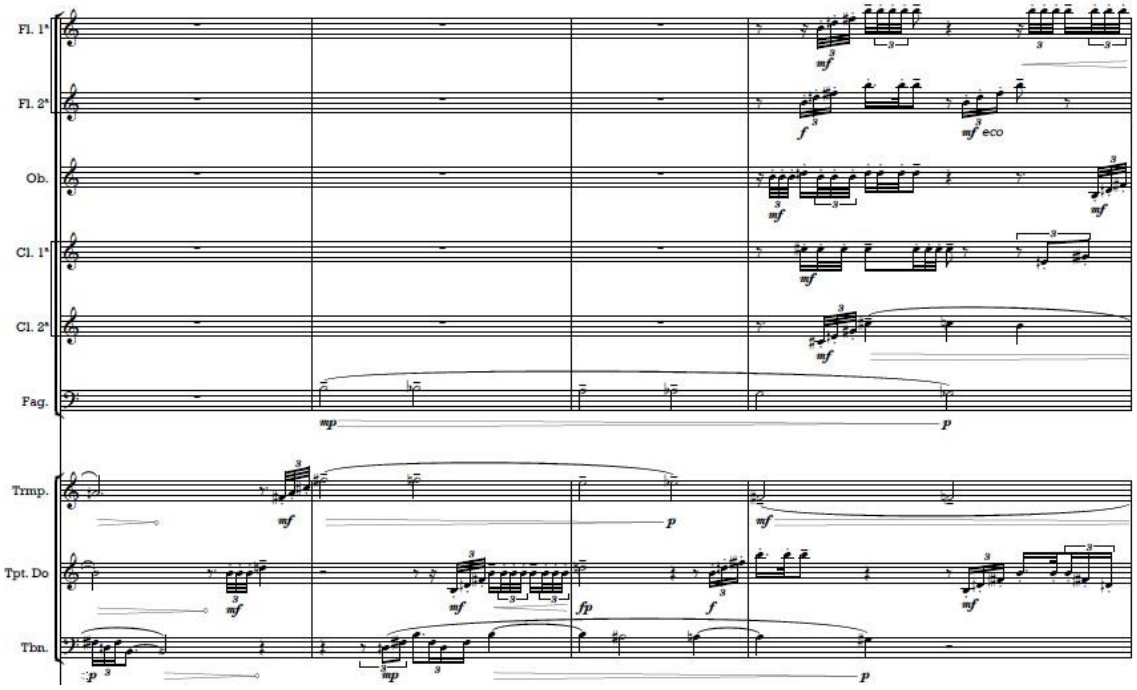

Ilustración 44. *Bestiario*, cc. 278-281, viento madera y viento metal.

Esta adición instrumental se ve interrumpida en el compás 283 por la exposición del primer motivo en la voz del solista y la aparición de una nueva nota, concretamente el do#$_5$ (transportado a re#$_5$). Desde aquí se empezará a construir un fragmento similar al que pudimos escuchar al principio de C. Los dos estratos más graves (que antes aparecían en viola, violonchelo y contrabajo) se combinan ahora en unos tresillos en los que se van alternando las notas do#$_3$ y sol#$_3$.

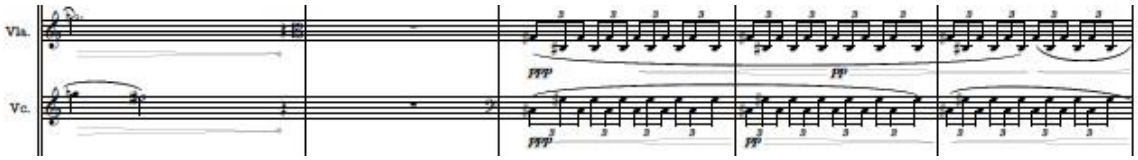

Ilustración 45. *Bestiario*, cc. 282-285, viola y violonchelo.

A partir del compás 288, el contrabajo empieza a ejecutar una nota pedal sobre el do#, a la que se suma el piano en el siguiente compás, y timbal y tom-toms en el compás 292. A partir de esta nota pedal se vuelve a desarrollar el motivo rítmico sobre arpegios de do# menor, que han sido transportados un tono más alto en comparación con los motivos que escuchamos entre los compases 281 y 282 en las secciones de viento madera y metal (en si menor).

Espacio Sonoro nº 62. Enero – Abril 2026
ISSN 1887-2093. D. L.: SE-2436-04

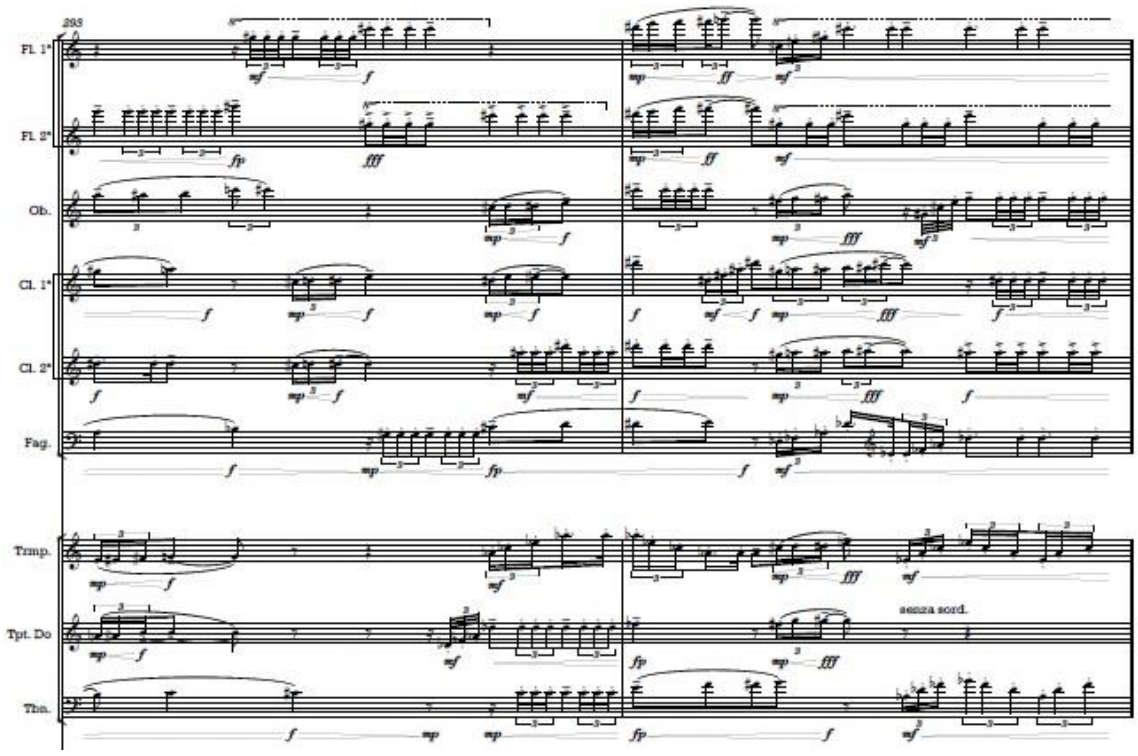

Ilustración 46. Bestiario, cc. 293-294, viento madera y viento metal.

Tanto la nota pedal como el desarrollo del motivo rítmico serán acompañados por un tercer estrato en la sección de cuerda, que irán ejecutando un ascenso cromático sobre un diseño que construye un *cluster* de cuatro notas en violines, viola y violonchelo. En la siguiente ilustración puede verse un fragmento al final de C_1, en el que se aumenta el ritmo hasta tresillos de semicorcheas.

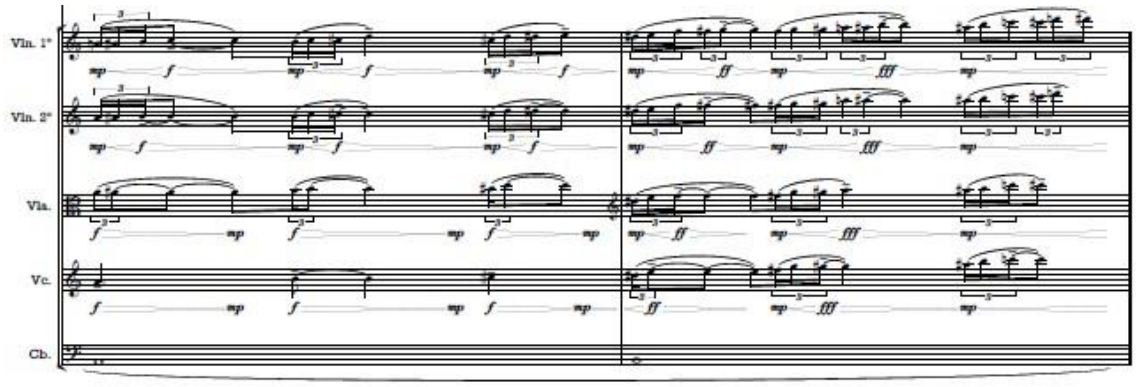

Ilustración 47. *Bestiario*, cc. 293-294, cuerdas.

Ya desde el compás 289, el clarinetista ha empezado a trasladarse desde el atril 6 al 7, al que deberá llegar para el comienzo de la siguiente subsección. Este atril se encuentra en frente de la sección del viento metal y al lado de la de viento madera, por lo que estos son los instrumentos del ensemble que destacarán a continuación.

3.6.2. Subsección C_2 (cc. 295-321)

La combinación tímbrica que se alcanza al final de la sección C_1 será modificada al principio de C_2 debido al silencio de los instrumentos de viento madera, ya que deberán mutar a los instrumentos más graves a su disposición (clarinete bajo, clarinete contrabajo y contrafagot). La sección de cuerda, por otro lado, mantiene el *cluster* cromático alcanzado en el compás 295 e irá descendiendo progresivamente en su registro hasta finalizar en el compás 305. El interés contrapuntístico recae ahora en el diálogo que llevan a cabo trompeta, caja y clarinetista, los cuáles irán estableciendo una relación antifonal que desarrolla el segundo motivo de C. La siguiente ilustración muestra los primeros compases de dicho diálogo.

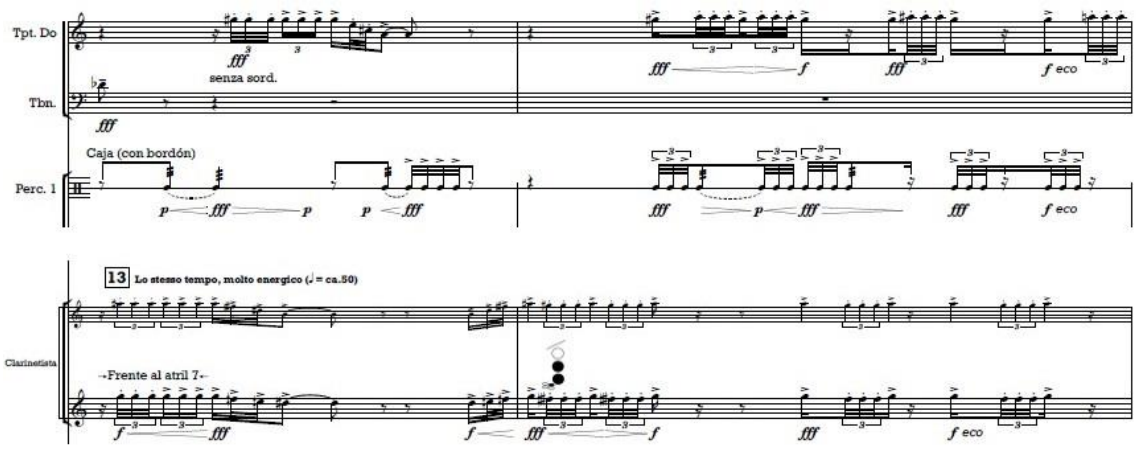

Ilustración 48. *Bestiario*, cc. 295-296, trompeta, trombón, caja y clarinetista.

A este se le irán sumando nuevos instrumentos conforme avanza el fragmento. El primero en aparecer es el tom-tom (c. 297), que transforma el redoble que ejecutaba en combinación con el timbal en un pasaje ligado al papel de la caja. Esto puede verse a continuación, donde van alternando las ejecuciones (en color amarillo). El otro instrumento que se suma al diálogo es el trombón, concretamente a partir del compás 299.

Espacio Sonoro nº 62. Enero – Abril 2026
ISSN 1887-2093. D. L.: SE-2436-04

En la ilustración 50 se muestra la manera en la que se complementa con la trompeta (en rojo).

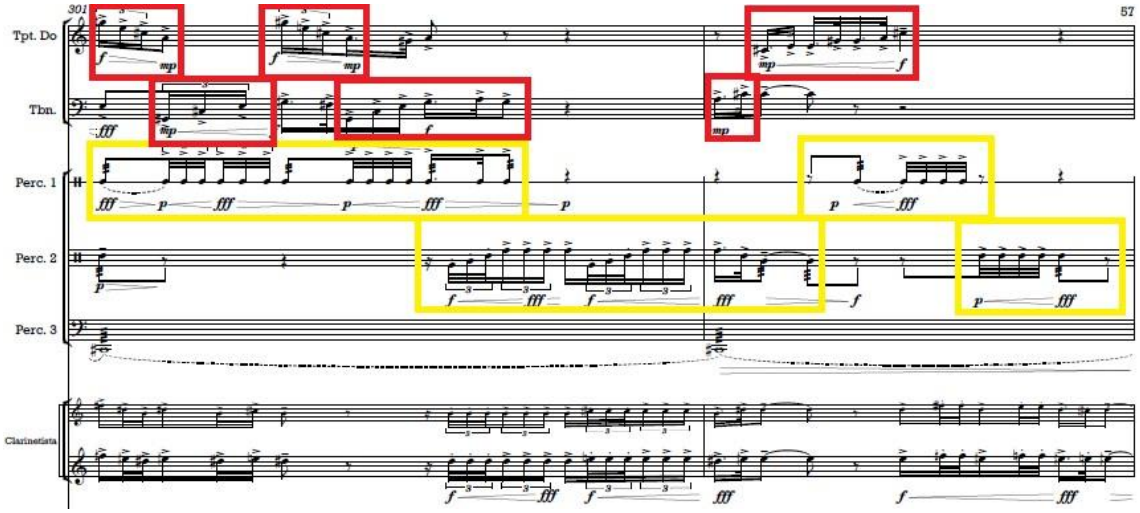

Ilustración 49. *Bestiario*, cc. 301-302, trompeta, trombón, percusión y clarinetista.

Todo este pasaje contrapuntístico dará paso a un fragmento donde destaca el movimiento cromático en el registro más grave del ensemble, que coincide a su vez con el final del *cluster* ejecutado por las cuerdas. Este movimiento cromático lo ejecutan clarinete bajo, clarinete contrabajo, contrafagot, violonchelo y contrabajo, en motivos escalares que siempre acaban en una de las cuatro notas del *cluster* que ejecutaba el piano en el compás 272 (ver ilustración 44). Estas notas (do#, re, re# y mi) aparecen marcadas en rojo en la siguiente ilustración (ilustración 51). La trompa, a su vez, ejecuta un pasaje cromático descendente. La percusión, por otro lado, completa el entramado contrapuntístico con el fin de unificar en un mismo discurso este fragmento y el anterior.

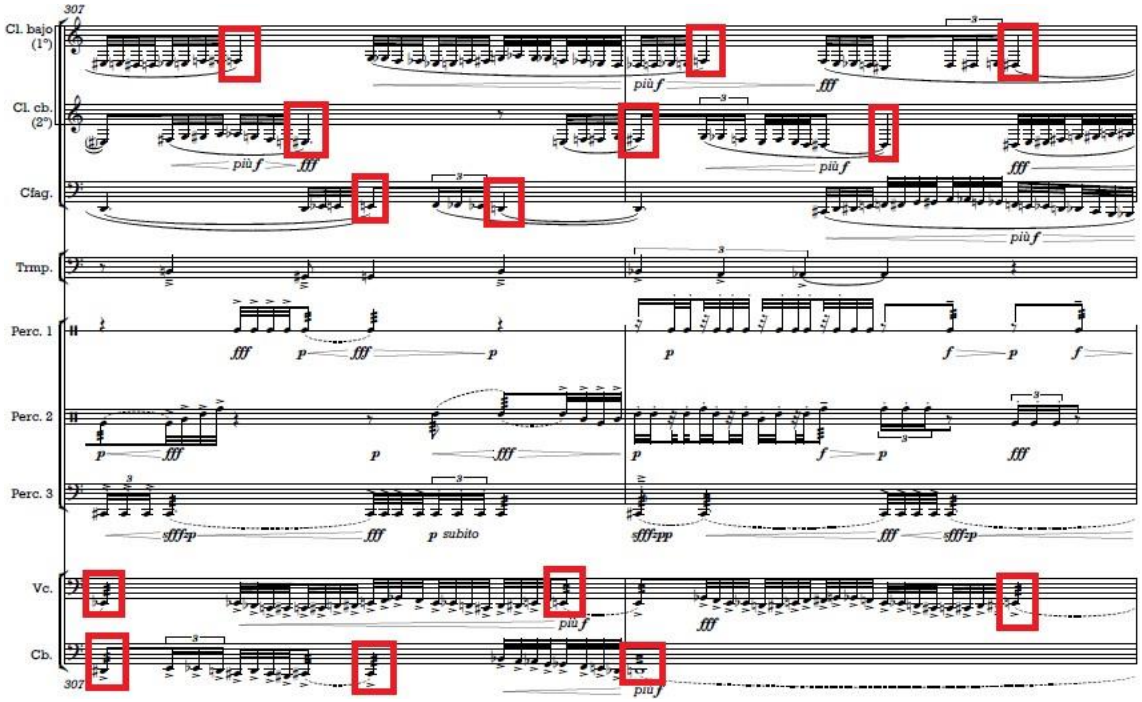

Ilustración 50. *Bestiario*, cc. 307-308, clarinetes, contrafagot, trompa, percusión, piano, violonchelo y contrabajo.

Esta combinación de timbres graves en un matiz muy fuerte irá evolucionando hacia un proceso de fragmentación motívica y *diminuendo*. Las cuatro notas del *cluster* mencionado anteriormente seguirán estando presentes al final de cada motivo cromático, aunque esta vez podrán escucharse a la vez gracias al acortamiento de estas intervenciones. La siguiente imagen muestra, en color verde, el momento en el que estas notas aparecen. También se añade el piano aportando un nuevo grado de complejidad contrapuntística al fragmento.

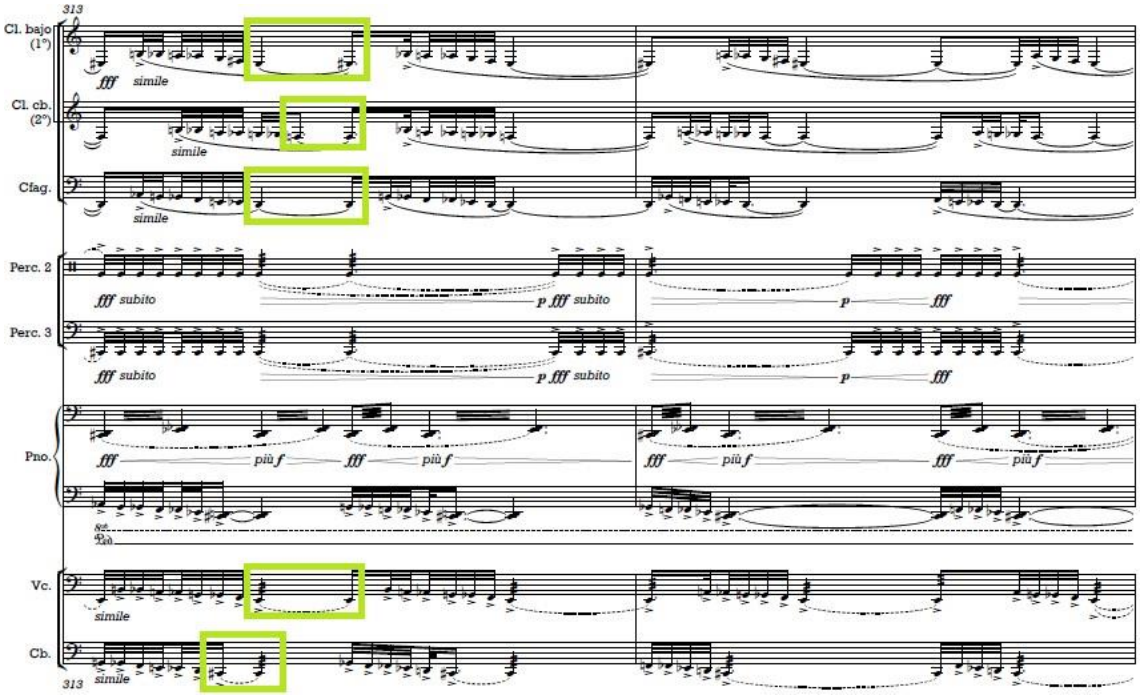

Ilustración 51. *Bestiario*, cc. 313-314, clarinetes, contrafagot, percusión, piano, violonchelo y contrabajo.

El final de esta subsección se encadena con el comienzo de la siguiente, ya que a la vez que se produce el silencio progresivo de los instrumentos graves, va apareciendo un coral en violines y viola sobre la secuencia de acordes característica de C (ver ilustración 43). Por otro lado, y desde un punto de vista espacial, este último fragmento que potencia el registro grave del ensemble, ha servido para que el clarinetista pueda desplazarse hasta el atril 8 (concretamente a partir del compás 304).

3.6.3. Subsección C_3 (cc. 322-346)

Como hemos visto en el punto anterior, C_2 se ha construido alrededor del segundo motivo de C y este ha sido desarrollado a través de todo el ensemble. Esta nueva subsección, sin embargo, va a exponer y a desarrollar el primer motivo, más melódico y *legato*. El primer estrato que aparece ya al final de la subsección anterior es el coral en violines y viola, como se aprecia en la siguiente ilustración.

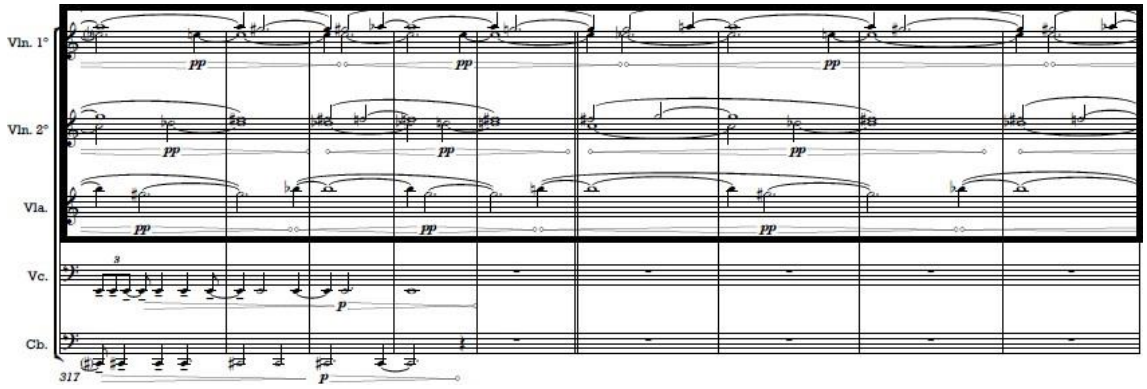

Ilustración 52. *Bestiario*, cc. 317-325, cuerdas.

A este se le suma una segunda capa formada por notas largas con *vibrato* en trompeta y trombón (con la sordina wah-wah), y vibráfono tocado con el arco (con motor). Por otro lado, intervienen las flautas con un pasaje alternado de quintas que ya pudimos escuchar en viola y violonchelo en la subsección C_1 (cc. 284-288) y que aportan las notas graves a la sucesión armónica de las cuerdas.

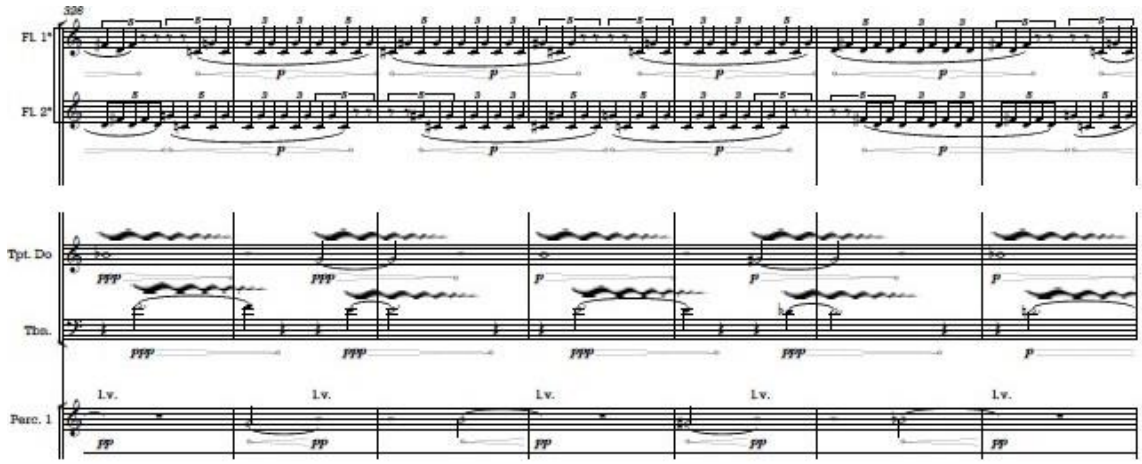

Ilustración 53. *Bestiario*, cc. 326-332, flautas, trompeta, trombón y vibráfono.

En los compases posteriores se incluye un elemento tímbrico nuevo, que no había aparecido anteriormente en la pieza. Los clarinetistas del ensemble deben crear el tercer instrumento, al igual que lo hizo el solista, para ejecutar una serie de notas largas con vibrato y pasajes en tresillos que continúan el fragmento precedente de las flautas. De esta manera se triplica el dispositivo formado por boquilla + parte inferior + campana y

se le confiere al pasaje un mayor grado de complejidad contrapuntística y gestual. En la siguiente imagen aparece un recorte con la intervención de los clarinetistas y del solista.

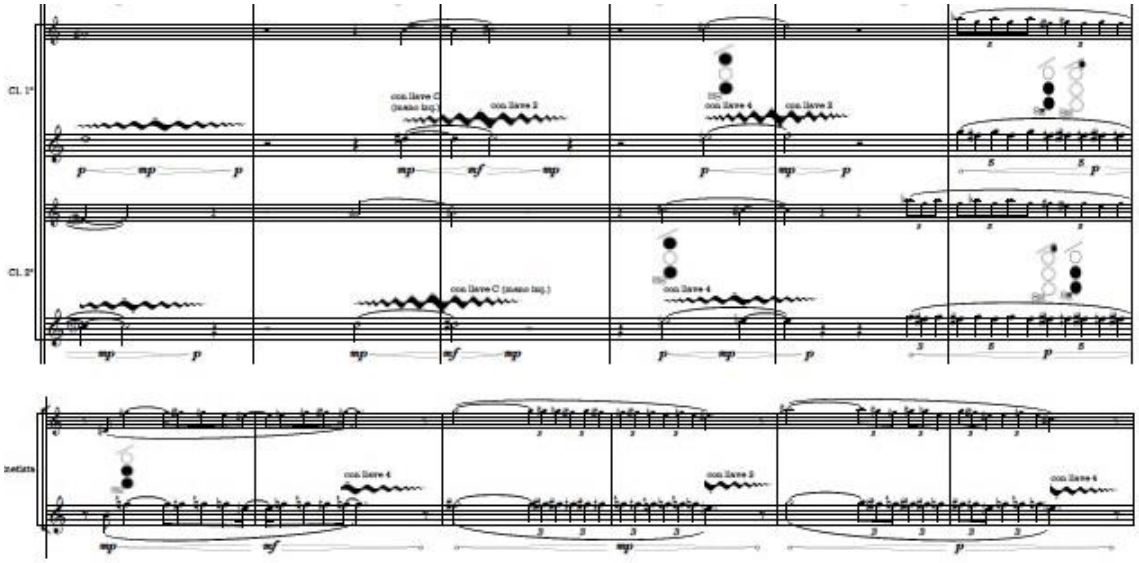

Ilustración 54. *Bestiario*, cc. 333-338, clarinetes y solista.

Al final de esta subsección, los diferentes estratos tímbricos van desapareciendo junto con la reaparición del *cluster* del piano que escuchamos por vez primera en el compás 272 (ver ilustración 44), hasta dejar solamente a los clarinetes y al solista. Los tres dispositivos exponen un acorde de si menor entre los compases 344 y 346, a partir del cual aparecen los instrumentos de cuerda con un *crescendo dal niente* y un arpegio descendente sobre el mismo acorde.

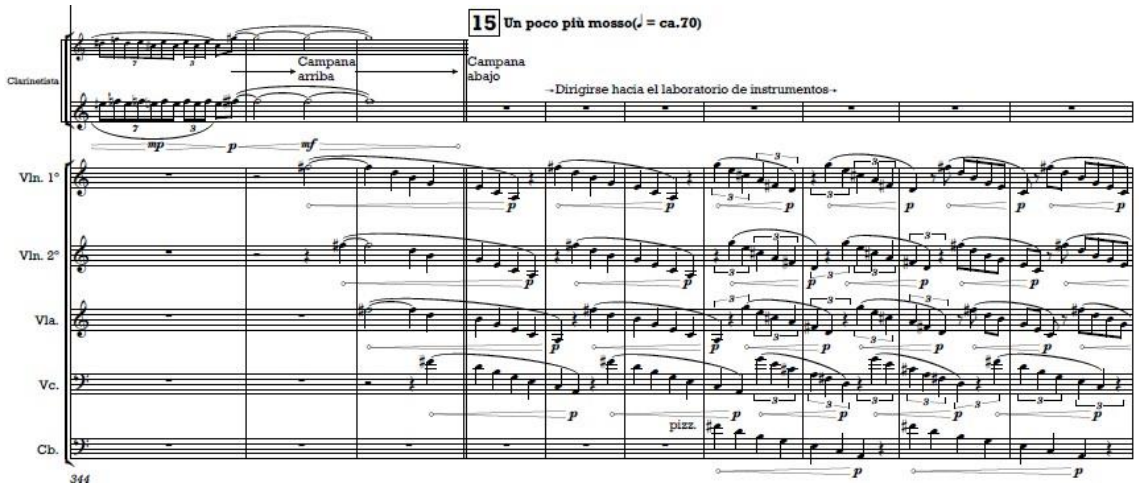

Ilustración 55. *Bestiario*, cc. 344-353, cuerdas.

4. BIBLIOGRAFÍA

LACHENMANN, Helmut: Mouvement - Ensemble intercontemporain - Matthias Pintscher" [en línea]. En: YouTube, 16 de diciembre de 2015. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=GWEuqv-9z3w&t=78s>. (Consultado 24-05-2023).

MOZART, Wolfgang Amadeus: *Clarinet Concerto in A major, K.622* (1791). Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1881.

WEBER, Carl Maria von: *Clarinet Concerto No.1 in F minor, Op.73* (1811). Mineola: Dover Publications, 2005.

"Widmann: Viola Concerto · hr-Sinfonieorchester · Antoine Tamestit · Andrés Orozco-Estrada" [en línea]. En: YouTube, 16 de diciembre de 2015. Disponible en: <https://youtu.be/_5WraTt_l_U>. (Consultado 24-05-2023).

TOMÁS JESÚS OCAÑA GONZÁLEZ

Málaga, 1999. Es licenciado en Composición y Clarinete por el Conservatorio Superior de Música de Málaga, Máster en Composición por la Hochschule für Musik und Darstellende Kunst de Frankfurt am Main y Máster en Interpretación especializada en Música Contemporánea por la Internationale Ensemble Modern Akademie. Sus estudios han sido apoyados por becas de la Fundación Málaga, la Fundación Rincón y el Deutschlandstipendium. Ha recibido clases de compositores y clarinetistas como Diana Pérez Custodio, Abel Paúl, Orm Finnendahl, Carlos Gil, José Luis Estellés y Jaan Bossier, entre otros.

Entre sus distinciones, las más importantes son el 1er Premio «Xavier Montsalvatge» en el XXXII Concurso de Jóvenes Compositores SGAE-CNDM (2021), el Reconocimiento a la Excelencia Educativa 2023 por sus estudios de Grado Superior de Composición (nominado por el CSM Málaga), dos primeros premios en el Concurso de Composición «José Andreu Navarro» para Orquesta de Cámara (2021 y 2025), y el 1er Premio en el V Concurso de Composición de Marchas Procesionales para Banda de Música "Maestro Perfecto Artola" (2025).

Tomás ha actuado y sus obras se han presentado en lugares como Berlín, Madrid, Lucerna, Nueva York, Washington DC (dentro del proyecto Spanish Young Music Talent), Graz y Utrecht, entre otros. Durante la temporada 22/23 fue el Compositor Residente de JM España, trabajando con la acordeonista Marta Cubas Hondal, el violagambista Miguel Bonal y el cuarteto de saxofones "Synthèse Quartet".

Durante esta temporada 25/26 ha sido becado por la Real Academia de España en Roma para llevar a cabo una residencia artística en la ciudad eterna, con un proyecto centrado en la obra de Giambattista Piranesi y Carlo Gesualdo.

tj.ocanagonzalez@gmail.com

Espacio Sonoro nº 62. Enero – Abril 2026
ISSN 1887-2093. D. L.: SE-2436-04