

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

TOMÁS JESÚS OCAÑA GONZÁLEZ



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

Tomás Jesús Ocaña González

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	2
3. PLANTEAMIENTOS PREVIOS SOBRE LA CONCEPCIÓN DE LA OBRA	2
3.7. PUENTE 3: JOHANNES BRAHMS (CC. 347-379)	2
3.8. CADENCIA (CC. 380-455) - DISPOSITIVO 4: INSTRUMENTOS 2 Y 3	5
3.9. SECCIÓN D (CC. 456-554)	10
3.9.1. Subsección D_1 (cc. 456-499) - Dispositivo 5: boquilla + barrilete + parte superior (<i>si b</i>) + barrilete + parte superior (<i>la</i>)	10
3.9.2. Subsección D_2 (cc. 500-534) - Dispositivo 6: boquilla + 3 barriletes y partes superiores	16
3.9.3. Subsección D_3 (cc. 535-590) - Dispositivo 7: boquilla + 4 barriletes y partes superiores + parte inferior + campana	23
4. ANÁLISIS MOTÍVICO Y TEMÁTICO	32
5. ANÁLISIS DE LA AGÓGICA Y EL RITMO	40
6. ANÁLISIS ARMÓNICO	43
7. ANÁLISIS PERFORMATIVO Y ESCÉNICO	44
8. CONCLUSIONES ANALÍTICAS	45
9. BIBLIOGRAFÍA	49



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

Tomás Jesús Ocaña González

Resumen

En este artículo se completa la primera parte del análisis de mi obra “*Bestiario – Concierto para un clarinetista y ensemble*”, 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 segunda parte continúo explicando la estructura y los ensamblajes restantes, realizo varios análisis que profundizan en diferentes parámetros del concierto, y termino con unas conclusiones analíticas.

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

Abstract

This article completes the first part of the analysis of my work “*Bestiario – Concerto for a Clarinettist and Ensemble*”, 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 second part, I continue to explain the structure and the remaining configurations, carry out several analyses that delve deeper into different aspects of the concerto, and conclude with some analytical conclusions.

Keywords: composition, analysis, concert, clarinet, assembly

INTRODUCCIÓN

Tras establecer los planteamientos previos de la obra y analizar la estructura y forma de la primera parte de *Bestiario*, me dispongo ahora a explicar los procesos compositivos llevados a cabo en el resto de la pieza. La subsección C3 nos dejó con un acorde de si menor interpretado por los clarinetistas del ensemble y el solista, que es ahora continuado por los instrumentos de cuerda en un puente que homenajea al compositor Johannes Brahms (tras haber expuesto ya otros dos puentes en homenaje a Wolfgang Amadeus Mozart y Carl Maria von Weber)

La primera parte de este análisis ha sido publicada en el número 62, enero-abril, 2026 de Espacio Sonoro.

3. PLANTEAMIENTOS PREVIOS SOBRE LA CONCEPCIÓN DE LA OBRA

3.7. Puente 3: Johannes Brahms (cc. 347-379)

Para este puente decidí inspirarme en el primer *Intermezzo* de las *Cuatro piezas para piano*, op. 119¹ de Johannes Brahms, concretamente en los primeros compases. En ellos podemos observar un arpeggio que desciende por terceras consecutivas y que crea cierta ambigüedad, especialmente en el primer compás, al no saber si se trata de una acorde de si menor o de mi menor con 7ª y 9ª añadida.



Ilustración 56. *Cuatro piezas para piano*, Op. 119 de Johannes Brahms

Cautivado por este primer compás decidí crear una serie de terceras descendentes en un orden idéntico al de Brahms: empezando por una tercera mayor (fa#-re), luego una

¹ BRAHMS, Johannes. *4 Klavierstücke*, Op.119 (1893). Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1926-27.

tercera menor (re-si), luego mayor (si-sol), y por último menor (sol-mi). En la siguiente ilustración puede verse la serie resultante al aplicar dichos intervallos consecutivamente, que transporto en varias ocasiones por necesidades de registro y formo así un ciclo de 24 notas (si continuamos la serie se cierra el círculo y volvemos al principio).



Ilustración 57. Serie de terceras.

El comienzo de esta sección sucede principalmente en cuerdas, flautas, oboe y fagot, que exponen escalonadamente la serie de terceras de los dos primeros compases del *Intermezzo* de Brahms. Primero se expone sólo la cabeza de la serie, y no es hasta el compás 356 cuando ya aparece en su forma completa. Desde el principio del puente se intensifica la sensación de polirritmia, ya que los diversos estratos se van acelerando progresivamente hasta el compás 366. En la siguiente ilustración puede observarse un fragmento de los instrumentos de cuerda, en el que siguen la serie de terceras consecutivas con una figuración distinta.



Ilustración 58. *Bestiario*, cc. 354-358, cuerdas.

Al mismo tiempo, el viento metal realiza unas entradas escalonadas con notas largas basadas en los dos primeros compases del *Intermezzo*. A estos se les une primero el vibráfono con trémolos (c. 348), luego la mano izquierda del piano (c. 350), y más tarde los clarinetes (c. 359). En la siguiente ilustración puede verse un fragmento en el que

estos instrumentos ejecutan las notas del primer compás del *Intermezzo* (en color verde) para luego exponer las notas del segundo compás (en rojo).

Illustración 59. *Bestiario*, cc. 359-362, clarinetes, viento metal, vibráfono y piano.

Este entramado sufre un cambio a partir del compás 364, donde las series de terceras consecutivas pasan de estar articuladas en *legato* a hacerlo en *staccato*. Como muestra la siguiente ilustración, las cuerdas lo harán con *pizzicato* y los vientos, tras algunos compases de articular en *staccato*, pasarán a ejecutar *slaps* en clarinetes y *slaps* sin caña en oboe y fagot (a partir del compás 372). Este cambio ya venía ocurriendo de manera breve en algunos puntos anteriores, como por ejemplo en violín (c. 356) o flauta 1ª (c. 354-355). También se lleva a cabo una eliminación progresiva de las notas de la serie.

Illustración 60. *Bestiario*, cc. 363-366, cuerdas.

Durante el proceso final de esta sección, los instrumentos que realizaban notas largas a partir de las armonías del *Intermezzo* (clarinetes, viento metal, percusión y piano, ver ilustración 59) pasan ahora a ejecutar las series de terceras consecutivas, mientras flautas y cuerdas van desapareciendo progresivamente. En la siguiente ilustración podemos ver los últimos compases del puente, con un *diminuendo* general que cierra la sección.

Ilustración 61. *Bestiario*, cc. 375-379, oboe, clarinetes, fagot, percusión y piano

Por otra parte, esta sección le proporciona al clarinetista tiempo para preparar el instrumento 4 que será utilizado en la cadencia.

3.8. Cadencia (cc. 380-455) - Dispositivo 4: instrumentos 2 y 3

Tras experimentar con los dos últimos ensamblajes, me surgió la curiosidad de tocar ambos a la vez. El hecho de que cada uno de ellos solo necesiten una mano para ser interpretados hace que la única dificultad interpretativa resida en la embocadura, que ahora debe proporcionar aire a dos boquillas. No obstante, también existen problemas en la ergonomía de la parte superior del clarinete, que debe ser gestionada con la ayuda del meñique y el pulgar izquierdos. Se trata de una combinación interesante ya que los dos dispositivos coinciden en parte de su registro, aunque con sutiles diferencias de afinación. A esto se suma la posibilidad de crear polifonías, notas pedales y texturas homofónicas

propias de la música folclórica. Esta combinación de instrumentos nos hace recordar al aulós griego², como se aprecia en la siguiente imagen que compara una vasija cerámica de figuras rojas con el ensamblaje en cuestión.



Ilustración 62. Boquilla + barrilete + parte superior y boquilla + parte inferior + campana (izq.) e imagen de una muchacha tocando un aulós (dcha.)

En *Bestiario* me ha seducido el uso de este instrumento para crear un pasaje cadencial, donde se exploran diferentes afinaciones sobre una misma nota y se investigan resonancias con instrumentos de percusión (en concreto con un timbal de 32 pulgadas y un tam-tam de 85 centímetros). En cuanto a la gestualidad, la ejecución de este instrumento permitiría en un principio una movilidad considerable al intérprete en escena, el cual debe tocar mientras se dirige al laboratorio de instrumentos, más concretamente hacia el atril 9.

La siguiente ilustración muestra un pasaje donde se realiza la mencionada exploración con instrumentos de percusión, en la que el clarinetista debe tocar dirigiendo su sonido hacia el parche del timbal de manera que este vibre por simpatía. He añadido también un pentagrama *ossia* inferior que indica el movimiento que debe realizar el solista con su pie en el pedal del timbal, con un registro desde do_2 hasta la_2 . Este funciona como una suerte de modulador de frecuencias emitidas por el clarinete. En cuanto a la manera en la que he realizado la notación de cada mano, la voz superior corresponde a la mano derecha (barrilete + parte inferior + campana) y la inferior corresponde a la izquierda (boquilla + barrilete + parte superior).

² El aulós (en griego antiguo: αὐλός/aulós), u oboe doble, fue un instrumento musical de viento de la Antigua Grecia.



Ilustración 63. *Bestiario*, cc. 428-436

La cadencia está estructurada de manera que se reexponga, en pequeño formato, todo el concierto desde el principio hasta el momento en el que empieza la misma (hasta el final del tercer puente). La sección A aparece representada por el clarinetista en los primeros compases, ya que ejecuta notas de la serie de armónicos naturales de do (adaptados al temperamento igual). Puede verse en el compás 380 con las notas do₄ y fa₅, o en el 383 con mi₄ y re₅ (en color rojo). Por otro lado, la percusión ejecuta un pasaje por mixturas similar al que ejecutaba el piano en A₄ (cc. 61-76), con las notas de la serie (en color verde).

Ilustración 64. *Bestiario*, cc. 380-386, percusión y clarinetista.

La siguiente sección representada es el primer puente con citas al *Concierto para clarinete y orquesta K.622* de Wolfgang Amadeus Mozart. Aquí los encargados de ejecutarlo serán los instrumentos de percusión, que interpretan los motivos dando lugar a un pasaje polirrítmico. El vibráfono (en color rojo) ejecuta las notas del segundo motivo del puente (ver ilustración 9), mientras que el glockenspiel (en verde) interpreta notas del

tercer motivo. La marimba (en azul) será la encargada de incluir un motivo nuevo caracterizado por un descenso de tercera mayor y menor, que proviene del comienzo del primer movimiento, concretamente en los violines primeros y segundos.

Ilustración 65. *Bestiario*, cc. 391-397, percusión y clarinetista.

En la ilustración anterior también podemos observar (en color amarillo) el comienzo de la siguiente recapitulación de *Bestiario*, que en este caso se trata de la sección B. Ya que en este fragmento se potenció el uso de notas pedales en el ensemble y melodías melismáticas en el solista, he decidido unir las dos para que sean interpretadas por el 4º instrumento. Podemos comprobar que el primer intervalo de quinta justa ascendente es similar al del compás 98.

Posteriormente, aparece una breve cita al segundo puente sobre motivos de Weber. En color rojo se muestra una variación sobre el tema melódico del segundo puente (ver ilustración 32), que está caracterizado por una melodía en fa menor interpretada por violonchelos y contrabajos. Esta variación es interpretada por el glockenspiel, mientras que vibráfono y marimba ejecutan un material armónico que está inspirado en el comienzo en fa menor de la pieza (en color verde).

Ilustración 66. *Bestiario*, cc. 415-420, percusión y clarinetista.

A continuación, comienza un fragmento con materiales que hemos podido escuchar en la sección C. El solista interpreta grupos de dos notas largas que generan batimentos, al estar sus frecuencias muy próximas, con lo que se consigue crear un timbre muy parecido al que escuchábamos con la sordina wah-wah (en color verde). Por otro lado, el piano ejecuta la progresión armónica característica de C (ver ilustración 42), en color rojo. El último elemento aparece en la marimba (en color amarillo), que es similar al motivo rítmico de contrabajo en el principio de C₁. Además, vemos como el vibráfono ejecuta en el compás 435 una nota larga con arco para potenciar el material armónico del piano y así rescatar un timbre característico de esta subsección.

Ilustración 67. *Bestiario*, cc. 428-436, percusión y clarinetista.

La cadencia termina con un fragmento inspirado en el tercer puente. Es por ello por lo que se expone en vibráfono, glockenspiel y piano un mismo arpeggio con entradas escalonadas (en color verde). Está constituido por terceras tanto mayores como menores, e incluye además fragmentos de los dos primeros compases del *Intermezzo I*, Op. 119 de Brahms. La marimba (en color naranja) añade un nuevo timbre con el uso de trémolos, elemento que ya pudimos ver en el tercer puente (ver ilustración 59). Y el clarinetista desarrolla las notas tenidas con batimentos que vimos en la recapitulación de C de esta cadencia (en azul), mientras se va desplazando por el escenario hasta el laboratorio de instrumentos.

Ilustración 68. *Bestiario*, cc. 443-448, percusión y clarinetista.

Un *ostinato* rítmico sobre la nota sol que comienza en vibráfono y marimba nos lleva hasta la sección D, al que luego se sumarán más instrumentos (glockenspiel, piano, cuerdas o flautas). Es interesante mencionar el fragmento que ejecuta el piano entre los compases 450 y 451, que está formado por una quinta justa con las notas do_3 - sol_3 y posteriormente una octava de sol_1 - sol_2 . Esta secuencia puede considerarse como una alusión al acorde de tónica en segunda inversión con función de dominante que solemos encontrar al principio de las cadencias en los conciertos clásicos.

3.9. Sección D (cc. 456-554)

A diferencia de las secciones anteriores (A, B y C) donde solo se utilizaba un tipo de instrumento para cada una, en el siguiente apartado utilizaré un dispositivo que va mutando en cada subsección. De esta manera se constituirá un nuevo instrumento para D_1 al que se le irán añadiendo partes progresivamente en D_2 y D_3 . Desde un punto de vista gestual, cada subsección tendrá un mayor interés ya que cada modificación del dispositivo instrumental vendrá coordinada con la música que esté interpretando el ensemble. Así se consigue crear una suerte de forma rondó, en la que se alternan las partes donde se modifica el instrumento con las partes en las que se interpreta.

3.9.1. Subsección D_1 (cc. 456-499) - Dispositivo 5: boquilla + barrilete + parte superior (sib) + barrilete + parte superior (la)

Esta combinación de dos partes superiores (una de clarinete en sib y otra en la) se asemeja bastante en longitud a la de un clarinete soprano estándar. Lo interesante aquí es la ampliación en el registro grave del instrumento y la escala microtonal que se genera,

ya que los orificios y llaves de la parte superior de abajo se encuentran más próximos entre sí que los de una parte inferior estándar.



Ilustración 69. Boquilla + barrilete + parte superior (si bemol) + barrilete + parte superior (la).

En la siguiente ilustración podemos ver las nuevas notas que se generan al cambiar las posiciones de la mano izquierda (que se encuentra en la parte en la, situada debajo) mientras la a mano derecha, en la parte superior en sib, mantiene todos los orificios cerrados. Se obtiene un registro de aproximadamente una cuarta disminuida, con algunas notas muy cercanas entre sí.

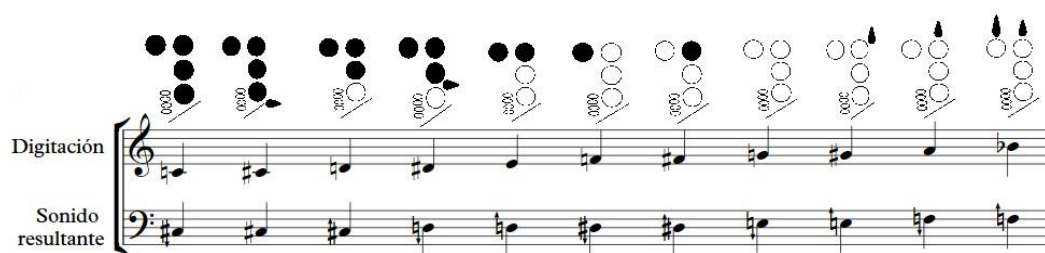


Ilustración 70. Digitaciones de la parte superior en la (situada abajo) y los sonidos resultantes.

Si repetimos el mismo proceso, pero esta vez accionando la llave de 12ª de la parte superior en sib, obtenemos una escala con un registro aproximado de cuarta disminuida (como ya ocurría sin la llave de 12ª). Lo que sí cambia con respecto a ésta son los

intervalos entre las notas, que no llegan a ser una transposición de 12ª exacta en todos los casos.

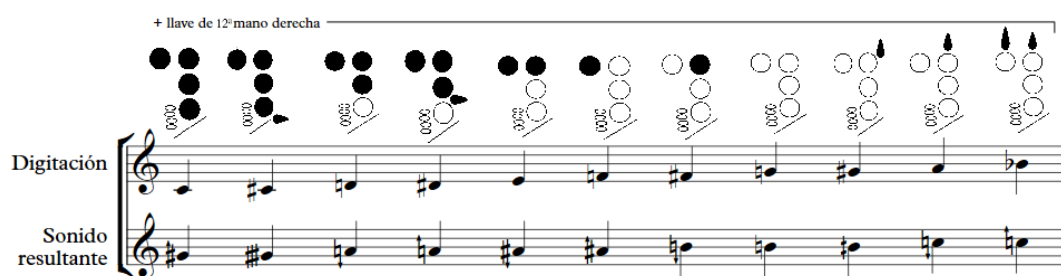


Ilustración 71. Digitaciones de la parte superior en la (situada abajo) con la llave de 12ª de la mano derecha, y los sonidos resultantes.

A la hora de relacionar este dispositivo con el ensemble, he decidido sumergirme en la exploración de dichos intervalos de 4ª disminuida en los instrumentos de cuerda. De esta manera, podemos ver en la siguiente ilustración numerosos *glissandi*, trémolos y armónicos en violines, viola, violonchelo y contrabajo, que potencian los diversos microtonos que van surgiendo en este dispositivo formado por dos partes superiores.



Ilustración 72. *Bestiario*, cc. 493-495.

En cuanto a la movilidad del instrumentista, aquí queda un tanto reducida debido a la falta de ergonomía de las dos partes superiores (la parte inferior del clarinete incluye un reposa-pulgar con el que se apoya el peso, ausente en la parte superior). Por lo tanto,

en este punto opto por dejar al instrumentista tocando en una posición estática, reduciendo el movimiento al máximo.



Ilustración 73. Posición del solista en el escenario.

Otro efecto interesante ocurre cuando accionamos la llave de 12ª de la parte superior en la (mano izquierda), que se encuentra donde normalmente estaría la parte inferior del clarinete. Esta actúa aumentando un semitono en las notas de los registros que hemos indicado en las ilustraciones 37 y 38. A continuación podemos ver un ejemplo, concretamente entre los compases 497 y 498 de *Bestiario*.



Ilustración 74. *Bestiario*, cc. 496-499.

sobre la superficie del instrumento con un cepillo de cerdas suaves. Podemos ver su primera aparición en la siguiente ilustración, a partir del compás 468.



Ilustración 76. *Bestiario*, cc. 463-469, percusión y piano.

El motivo principal de esta subsección es presentado y desarrollado por primera vez por el clarinetista a partir del compás 473. Como podemos ver en la siguiente imagen, está formado por una melodía microtonal de tres notas a la que se le van sumando notas en las siguientes entradas. Tiene un aire melismático que recuerda al primer motivo utilizado en la sección B.

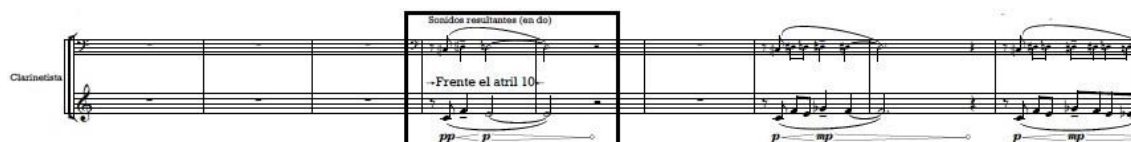


Ilustración 77. *Bestiario*, cc. 470-478, clarinetista.

Los instrumentos de cuerda serán los encargados de acompañar al clarinetista con una serie de motivos variados. En la siguiente ilustración vemos la interpretación a unísono de la melodía del solista (en color azul) alternada entre violín 1º y 2º, al contrabajo que ejecuta armónicos artificiales con trémolos que mantienen algunas de las notas interpretadas por el solista (en rojo), y viola y violonchelo van explorando con *glissandi* y trémolos el registro microtonal del 5º instrumento (en amarillo). En color verde se muestra un pasaje polirrítmico en el que violines y viola ejecutan un *cluster* microtonal, y el violonchelo realiza *glissandi* microtonales en torno a la nota do.



Ilustración 78. *Bestiario*, cc. 493-495, clarinetista y cuerdas.

El final de esta subsección actúa como un puente en el que vuelve a destacar el *ostinato* rítmico sobre la nota sol, que no ha dejado de sonar durante todo D₁ y que ha sido interpretado por vibráfono, piano, violines y viento metal. En el compás 497 se indica al clarinete 1º que debe mutar al clarinete soprano en si $\flat$ para que pueda aportar sus partes con el fin de ensamblar el 6º instrumento.

3.9.2. Subsección D₂ (cc. 500-534) - Dispositivo 6: boquilla + 3 barriletes y partes superiores

Con el fin de desarrollar el dispositivo 5, opté por experimentar con la longitud del clarinete, ya que el barrilete ofrece la posibilidad de ensamblarse a ambos lados de la parte superior y llegué a la conclusión de que es posible acoplar múltiples partes superiores. Los primeros ejemplos con los que trabajé consistían en el ensamblaje de tres barriletes, sus respectivas partes superiores y una parte inferior con campana al final³. También analicé la combinación de cinco barriletes con sus respectivas partes superiores y una parte inferior con su campana al final⁴. Además, existen interesantes ejemplos que combinan varios instrumentos de la misma familia aprovechando el aumento de diámetro

³ *the_clari_boys: Spice Boys* [en línea]. Disponible en: <<https://www.instagram.com/p/BiozthGgqRf/?hl=es>> (Consultado 02-09-2022).

⁴ *the_clari_boys: How long is your clarinet? DIY bassclarinet with the boys* [en línea]. Disponible en: <<https://www.instagram.com/p/BGq717OLv7b/?hl=es>> (Consultado 02-09-2022).

de los tubos⁵. Por ejemplo, el ensamblaje de un clarinete en mi bemol con un clarinete soprano y, finalmente, con un clarinete bajo. No obstante, la sonoridad que va surgiendo a medida que se van cerrando los orificios es bastante pobre, por lo que rechacé esta posibilidad para *Bestiario*. El problema que surge con esta libertad e infinitud de ensamblajes es la dificultad de ejecución por parte de un solo instrumentista, que es una de las razones por las que incluyo en la plantilla del ensemble a varios clarinetistas que puedan tanto aportar sus barriletes y partes superiores e inferiores como ayudar a la interpretación del instrumento resultante.

El primer ensamblaje en esta línea de desarrollo que he incluido en *Bestiario* consiste en la adición, por parte del primer clarinetista del ensemble (en adelante clar. 1º), de su barrilete y parte superior en sib al dispositivo que hemos analizado en el apartado anterior. El resultado es el siguiente: boquilla + barrilete + parte superior (sib) + barrilete + parte superior (la) + barrilete + parte superior (sib).



Ilustración 79. Posición del solista en el escenario, con el dispositivo 6: boquilla + barrilete + parte superior (si bemol) + barrilete + parte superior (la) + barrilete + parte superior (si bemol).

⁵ *Schwenkseggelke: auch neu im Sortiment: die 30-fingerige, 110klappige CLEX* [en línea]. Disponible en: <<https://www.instagram.com/p/CbzQFY2gwjB/?hl=es>> (Consultado 02-09-2022).

Aquí podemos ver el registro que se genera en la parte superior controlada por el clar. 1º situada en el extremo inferior, mientras el solista mantiene todos los agujeros cerrados.

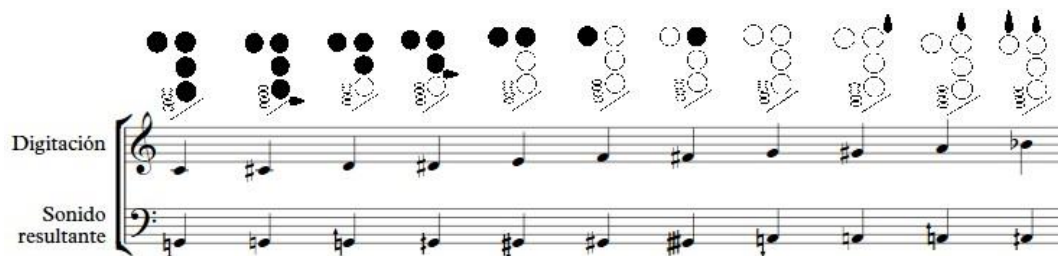


Ilustración 80. Digitaciones de la parte superior en sib de clar. 1º (situada abajo) y los sonidos resultantes.

Y este es el registro que obtenemos al realizar el mismo proceso con la adición de la llave de 12º de la mano derecha del solista, que controla la parte superior en sib situada en el extremo superior del dispositivo.

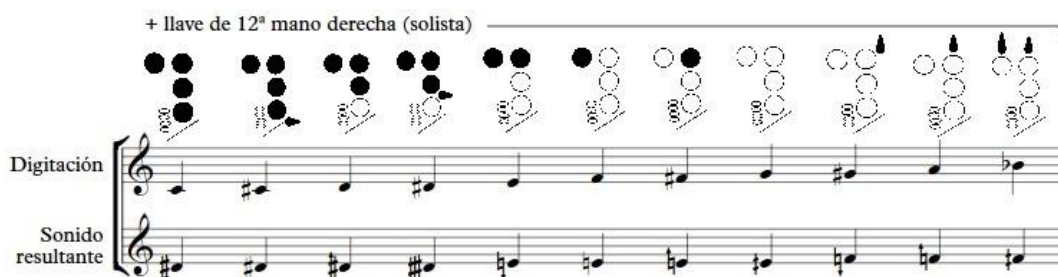


Ilustración 81. Digitaciones de la parte superior en sib de clar. 1º (situada abajo) con la llave de 12ª de la mano derecha del solista, y los sonidos resultantes.

Ya que con el instrumento anterior explorábamos el mundo microinterválico con los instrumentos de cuerda, este ensamblaje realizará lo mismo con los instrumentos de viento. En la siguiente ilustración podemos ver al viento madera ejecutar intervenciones cortas (*slap* y *pizzicati*), en contraste con valores más largos en los *glissandi* del viento metal. Esto se combina con el diseño del solista, que realiza trinos microtonales.

Ilustración 82. *Bestiario*, cc. 520-522

Los primeros compases de D₂ muestran un funcionamiento similar a los de D₁, ya que ambos tienen la finalidad de coordinar tanto la música como el ensamblaje del nuevo instrumento. En este caso, tanto el solista como el clarinete 1º deberán montar el siguiente instrumento a través de dos acciones. La primera consiste en la presentación de las partes que se van a unir al 5º instrumento, concretamente el barrilete + parte superior del clarinete 1º, de una manera cuasiteatral. La segunda consiste en la presentación del 6º instrumento ensamblado, tras haber dispuesto de varios compases para realizarlo. El compás 506 tiene la finalidad de ofrecer el tiempo necesario para ejecutar dicho ensamblaje, antes de continuar con el concierto. La textura creada por la agrupación no difiere demasiado de la de D₁, aunque sí se pueden encontrar diferencias en los instrumentos de cuerda. En la siguiente ilustración vemos que se establecen entradas escalonadas con diseños que combinan *glissandi* y trémolos.

Ahora, la combinación del 6º instrumento con el ensemble se dará sobre todo con la sección de viento. Precisamente, el atril 11 (en el que están situados clarinetista y clarinete 1º) está orientado hacia estos instrumentos. En la siguiente ilustración podemos ver un fragmento con una textura muy variada. Flautas y oboe realizan sonidos cortos en *pizzicato* y *slap*, respectivamente, con microtonos contenidos dentro del registro del 6º instrumento. A su vez, el clarinete contrabajo realiza otros *slaps* con notas más graves (en color naranja). Los instrumentos de viento metal tocan ahora solo con la boquilla, explorando el registro del 6º instrumento y doblándolo al unísono al principio del compás 521 (en color rojo). Tanto marimba como glockenspiel siguen manteniendo el *ostinato* sobre sol (en color azul), y las flautas toman el relevo de la melodía del clarinetista con las digitaciones pertinentes para los trinos microtonales (en color verde).

Ilustración 85. *Bestiario*, cc. 520-522.

Entre los compases 525 y 528 se lleva a cabo un puente que separa los fragmentos que exploran el registro agudo y grave del 6º instrumento. Aquí podemos observar un material similar al que hemos escuchado al principio de las secciones D₁ y D₂, aunque

con un timbre diferente debido al uso de *glissandi* en la caña del oboe⁶ y las boquillas de los instrumentos de viento metal, la ausencia de instrumentos de cuerda y la presencia del barreño con agua y el palo de lluvia en la sección de percusión.

Ilustración 86. *Bestiario*, cc. 523-528, oboe, clar. Cb., contrafagot y viento metal.

En la siguiente ilustración podemos observar un fragmento de la nueva intervención del solista, esta vez en un registro más grave y combinado con motivos en violonchelo y contrabajo que aúnan trémolos y *glissando*, con el fin de explorar el ámbito microtonal del 6º dispositivo.

Ilustración 87. *Bestiario*, cc. 529-532, clarinetista, violonchelo y contrabajo.

⁶ VEALE, Peter. *The techniques of oboe playing*. Kassel, Alemania: Bärenreiter Verlag, 1994. Pag. 146.

Al final de esta sección vuelve a acentuarse la presencia del *ostinato* sobre sol, que nos conduce hasta la siguiente y última subsección del concierto.

3.9.3. Subsección D₃ (cc. 535-590) - Dispositivo 7: boquilla + 4 barriletes y partes superiores + parte inferior + campana

El segundo ensamblaje en esta línea de desarrollo, y último de la composición, se forma a partir de la aportación del segundo clarinetista del ensemble (en adelante clar. 2º) de su instrumento completo (a excepción de la boquilla). De esta manera, el último dispositivo está conformado por: boquilla + barrilete + parte superior (sib) + barrilete + parte superior (la) + barrilete + parte superior (sib) + barrilete + parte superior (sib) + parte inferior (sib) + campana. El solista es el que manipula la embocadura y utiliza sus dos manos en la primera y segunda parte superior (en sib y la, respectivamente), mientras que el clar. 1º controla la tercera parte superior (sib) y el clar. 2º controla la última parte superior y la parte inferior (sib).



Ilustración 88. Boquilla + 4 barriletes y partes superiores + parte inferior + campana.

El registro obtenido abarca casi tres octavas (sin uso de llaves de 12^a) y puede verse recogido en la siguiente ilustración.

Ilustración 89. Digitaciones y sonidos resultantes del último ensamblaje.

Cada clarinetista cuenta con una sección independiente que sólo él puede controlar, siempre y cuando el resto de los intérpretes mantengan una digitación determinada (indicada en la partitura). Este es un factor importante, ya que algunas secciones del tubo se han visto alargadas en comparación con los ensamblajes anteriores, lo que altera la calidad sonora de algunas notas (aparecen marcadas con una cruz en la ilustración).

Ahora el interés recae en los sonidos más graves del instrumento ensamblado y su combinación con los del resto del ensemble. En la siguiente imagen podemos ver un

ejemplo donde el dispositivo se relaciona con piano, viola, violonchelo y contrabajo, y en la que se indican las diversas digitaciones que deben ir leyendo los clarinetistas.

The musical score for measures 567-568 of *Bestiario* shows a complex interplay between the Piano, Clarinetist, Viola, Violoncello, and Contrabasso. The Clarinetist part is split into two staves, with specific fingering instructions for the first and second clarinets. The Piano part has a prominent rhythmic motif. The Viola, Violoncello, and Contrabasso parts provide a harmonic and rhythmic foundation with various dynamic markings.

Ilustración 90. *Bestiario*, cc. 567-568. Piano, solista, viola, violonchelo y contrabajo.

En cuanto al contenido gestual-escénico, el solista interpreta de manera estática debido a la longitud del tubo y la pobre maniobrabilidad en el escenario. Ahora, los intérpretes, después de haber rotado hacia la sección de cuerda y hacia la de viento, se sitúan frente al público hasta el final de la composición.



Ilustración 91. Posición del solista, clarinete 1 y clarinete 2 en el escenario.

La subsección D_3 está dividida en dos partes. La primera, que comienza en el número 20 de ensayo, tiene la finalidad de coordinar las acciones que conllevan la creación del 7º instrumento con la música (cc. 535-554). La segunda, a partir del número 21 de ensayo, es un pasaje donde se exploran las posibilidades del nuevo dispositivo y su relación con el ensemble (cc. 555-590).

La primera parte está, a su vez, dividida en dos secciones en las que se varían los primeros fragmentos de D_1 y D_2 , respectivamente. El primero de ellos sucede entre los compases 535 y 547, y tiene la finalidad de que el clarinete 2º presente las partes de su instrumento que van a ser añadidas al 6º dispositivo. Las novedades de este pasaje las encontramos en el papel de flauta 1ª, que ahora ejecuta un *glissando* en el registro agudo⁷, y en los instrumentos de percusión, que refuerzan el *ostinato* rítmico con notas adyacentes al sol (fa# y lab). El piano también presenta novedades en cuanto a los *clusters* diatónicos, ejecutados en el registro sobreagudo a modo de variación del *ostinato*.

⁷ DICK, Robert. *The other flute*. England: Oxford University Press, 1975. Pag. 76.

Ilustración 92. *Bestiario*, cc. 533-538, percusión y piano.

El compás 545 tiene el mismo funcionamiento que el 506, con el fin de que el clarinete 2º tenga suficiente margen para trasladarse al atril 11 y empezar a crear el 7º instrumento.

Después de esto aparece la segunda sección de la primera parte de D₃, que tiene la finalidad de presentar el 7º instrumento ensamblado (cc. 546-554) y que es desplazado por el solista y los clarinetistas del ensemble al atril 12 (orientado hacia el público). Las novedades que encontramos en este pasaje con respecto al que se expuso al principio de D₂ recae en los *clusters* del piano y los compases que preceden al *decrecendo*, con un uso de escalas propias de la subsección C₂ en contrafagot, caja, violonchelo y contrabajo. En la siguiente ilustración se muestran los compases 553 y 554, que constituyen el final de esta primera sección y funcionan como un último *crescendo* antes de que empiece a sonar el 7º instrumento. En las partes de violonchelo y contrabajo puede verse el material de C₂ comentado anteriormente.

Ilustración 93. *Bestiario*, cc. 553-554, percusión y piano.

La segunda parte de D₃ está compuesta por tres fragmentos en los que el 7º instrumento actúa como articulador del discurso. El primero se desarrolla desde el compás 555 al 566 en el que el solista ejecuta una escala descendente que recorre todo el registro del dispositivo, desde todo el tubo abierto (la_{b4}) hasta todo el tubo cerrado (si₁) (sin el uso de llaves de 12ª), y va acelerando el ritmo progresivamente a la vez que desciende.



Ilustración 94. *Bestiario*, cc. 555-559, 7º instrumento.

Esta escala viene acompañada por un cambio súbito en la textura de *Bestiario*, que pasa de un *tutti* en crescendo en el compás 554 a un *piano* súbito en el compás 555 donde suenan únicamente el solista, las flautas y las cuerdas agudas con un acompañamiento tomado de la subsección A₁. Ejemplo de ello son los *whistle tones* en las flautas, la melodía con armónicos en la trompa o el canon que se genera con dicha melodía entre trompa y piano, a los que se añaden *glissandi* en las boquillas del viento metal.

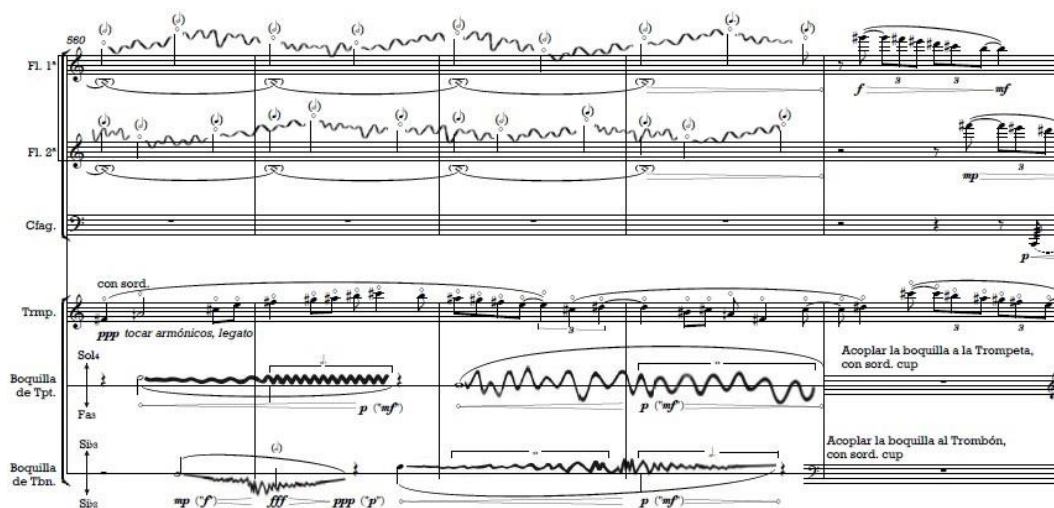


Ilustración 95. *Bestiario*, cc. 560-564, flautas, contrafagot y viento metal.

Este acompañamiento seguirá un desarrollo parecido al que ocurría en A₂, concretamente con las escalas descendentes que utilizaban las notas de la serie de

armónicos naturales en temperamento igual. La serie que se utiliza para la subsección D₃ no es la formada a partir de do, como ocurría en A, sino la que se forma a partir de la nota si como ocurre con los *whistle tones* de flautas (ver ilustración 92). En la siguiente imagen podemos ver las escalas descendentes anteriormente mencionadas, con parte de la melodía del canon en la trompa y motivos característicos de la subsección C₂.



Ilustración 96. *Bestiario*, cc. 565-566, flautas, contrafagot y viento metal.

También es interesante mencionar que a partir del compás 555 deja de sonar el *ostinato* rítmico sobre la nota sol (que comenzó al final de la cadencia), que toma el *crescendo* del compás 554 y el posterior cambio textural como resolución de la tensión que ha ido generando durante casi toda la sección D.

El siguiente fragmento comprende los compases 567 al 570, en los que el clarinetista debe ejecutar unos motivos microtonales inspirados en la subsección C₂. Desde un punto de vista performativo, este pasaje adquiere cierto interés ya que cada uno de los tres instrumentistas que manipulan el 7º instrumento se van alternando estos pasajes en un corto espacio de tiempo (4 compases). En la siguiente ilustración podemos ver el acompañamiento llevado a cabo por piano, violonchelo y contrabajo en el registro grave del ensemble, mostrando motivos inspirados en C₂, con un aumento del interés contrapuntístico en violonchelo y contrabajo (en color rojo).



The musical score for measures 567-568 of *Bestiario* features four staves: Piano (Pno.), Clarinet (Clarineta), Cello (Vc.), and Double Bass (Cb.). The Piano part includes dynamics like *mf*, *sf*, and *mf*. The Clarinet part has two staves: 'Clar. 1° - parte superior (sib)' and 'Solista - parte superior (sib)', with dynamics like *fff*, *p*, and *ff*. The Cello and Double Bass parts have dynamics like *p*, *ff*, and *f*. Red boxes highlight specific notes in the Cello and Double Bass parts, indicating microtonal passages.

Ilustración 97. *Bestiario*, cc. 567-568, piano, clarinetista, violonchelo y contrabajo.

El último fragmento de esta segunda parte de D₃ se desarrolla desde el compás 571 hasta el final de *Bestiario*. Aquí podemos constatar la aparición del timbre característico del primer puente sobre temas ocultos de Mozart, concretamente en los instrumentos de percusión con el uso de los chimes de conchas, el barreño con agua y el palo de lluvia. Este primer estrato se ve acompañado por otro formado por la continuación de los motivos escalísticos inspirados en la subsección C₂, y que ya habían sido anticipados en compases anteriores. En la siguiente ilustración podemos ver al solista ejecutar pasajes microtonales junto a violonchelo y contrabajo, que ejecutan *glissandi* a un ritmo similar al del solista y que acaban cada uno en una nota, por lo que crean un pequeño *cluster* microinterválico en determinados puntos del compás. Estas notas aparecen marcadas en amarillo en la siguiente ilustración.

Ilustración 98. *Bestiario*, cc. 575-576, percusión, clarinetista, violonchelo y contrabajo.

Este entramado tímbrico seguirá evolucionando en los siguientes compases de un modo similar al utilizado al final de la subsección C₂, como ocurre a partir del compás 579 en el cese de los motivos microinterválicos para exponer un *cluster* polirrítmico de tres notas en el 7º instrumento, violonchelo y contrabajo. El final de la pieza está formado por un proceso de fragmentación motívica en el que el silencio va cobrando mayor importancia y aumenta progresivamente la duración de las notas. En la siguiente ilustración podemos ver los últimos compases de *Bestiario*, en los que se van extinguendo poco a poco los *pizzicati* en violonchelo y contrabajo, y la nota grave en el 7º dispositivo. La pieza concluye con un golpe en el bombo en un matiz muy leve, con un calderón que dura hasta que se agote la vibración del instrumento.



Ilustración 99. *Bestiario*, cc. 587-590, percusión, clarinetista, violonchelo y contrabajo.

4. ANÁLISIS MOTÍVICO Y TEMÁTICO

En *Bestiario* se utiliza un número considerable de motivos y temas que se han ido repitiendo en diversas secciones y subsecciones de la pieza, siendo estas las más importantes:

- **Tema 1, sección A:** aparece por primera vez en la trompa, para luego ser interpretado por la marimba y el piano en forma de canon. Tiene un contorno ascendente y descendente, que más tarde es retomado a partir de la segunda nota del tema (mi₄, c. 5).



Ilustración 100. Tema 1, sección A.

Luego lo volvemos a escuchar en D₃, de nuevo en trompa y piano, aunque esta vez un semitono más abajo.



Ilustración 101. Tema 1, sección A (variación).

- **Tema 2, sección A:** lo forma una secuencia de mixturas sobre notas diatónicas de do mayor, en un movimiento descendente y ascendente que se repite. La primera aparición es en el piano.

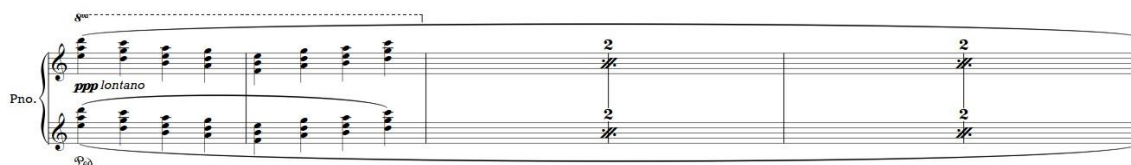


Ilustración 102. Tema 2, sección A.

Lo volvemos a oír durante la cadencia, esta vez en los instrumentos de percusión y con una armonía distinta. Se mantiene la sucesión de mixturas con un contorno descendente y ascendente.

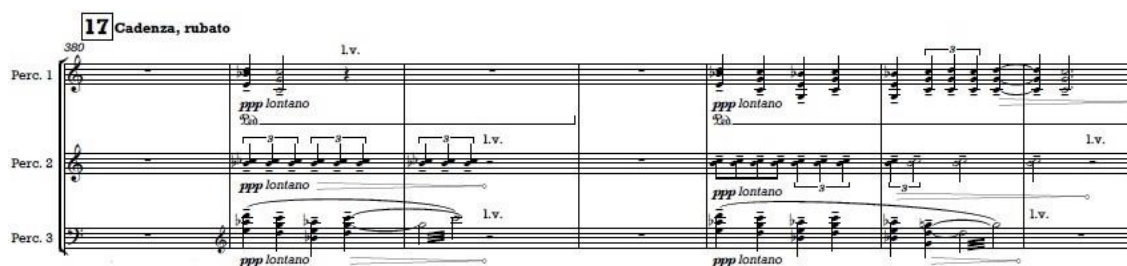


Ilustración 103. Tema 2, sección A (variación).

- **Motivos, puente 1:** en la siguiente ilustración podemos ver los diferentes motivos utilizados, todos ellos variaciones de citas del *Concierto KV 622* de Mozart.

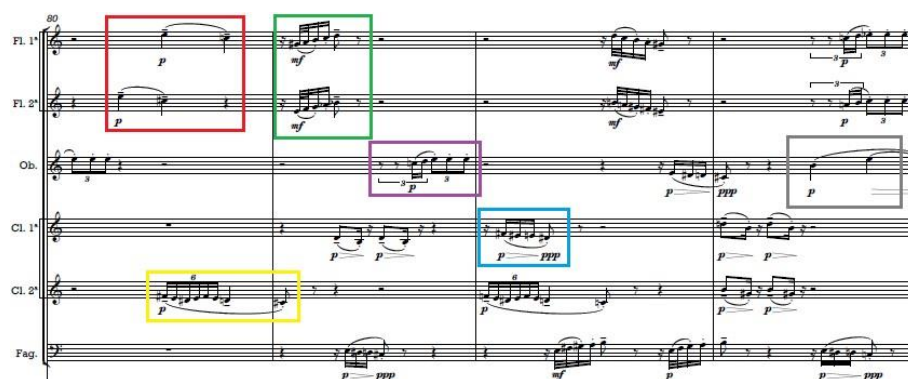


Ilustración 104. Motivos, puente 1.

En la cadencia volvemos a escuchar algunos de ellos en los instrumentos de percusión, tras un proceso de variación rítmica en el que se han mantenido las secuencias de notas en bucle.



Ilustración 105. Motivos, puente 1 (variación).

- **Tema 1, sección B:** lo podemos ver en color naranja en la siguiente ilustración. Se trata de una melodía melismática que utiliza las notas de re dórico (mi dórico en sib), con variados cambios dinámicos y mordentes que evocan música folclórica armenia.

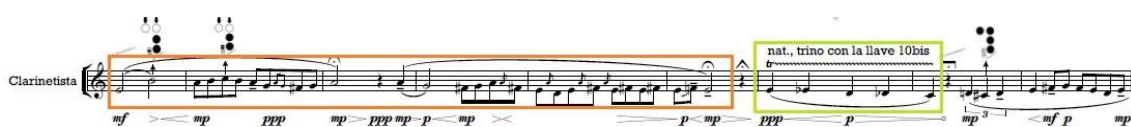


Ilustración 106. Tema 1, sección B.

En B₄ encontramos una variación del mismo, donde se mantiene el carácter melismático alrededor de si dórico (do# dórico en sib).



Ilustración 107. Tema 1, sección B (variación).

Volvemos a encontrar este mismo tema en la cadencia, en una variación que mantiene el intervalo ascendente de quinta justa del principio.



Ilustración 108. Tema 1, sección B (variación).

- **Tema 2, sección B:** se trata de una escala cromática con trinos que proporcionan interesantes combinaciones sonoras (en color verde). Actúa como un tema contrastante del primer tema de esta sección.



Ilustración 109. Tema 2, sección B.

En el transcurso de la sección B, este tema sufrirá variaciones y elongaciones que le proporcionan un mayor protagonismo.

- **Tema 3, sección B:** está formado por una melodía que bascula entre si menor y si dórico (do# menor y do# dórico en sib). Ésta mantiene un cierto carácter melismático tras la aparición del tema 1 de la sección B, e incluye como elemento novedoso el uso de *vibrato* en algunas notas.

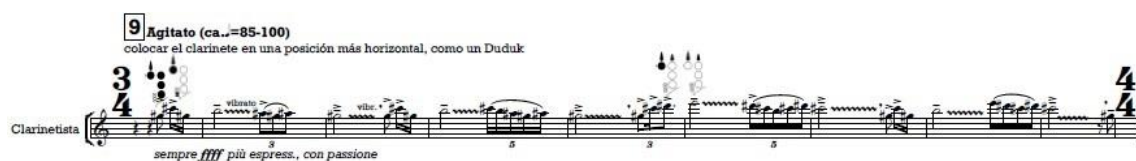


Ilustración 110. Tema 3, sección B.

- **Tema, puente 2:** este tema procede de las citas que he realizado del *Concierto n°1 op. 73* de Weber. La primera variación combina al violonchelo y al contrabajo y se

forma a partir de un movimiento retrógrado con respecto a la melodía del principio del Op. 73 de Weber (ver ilustración 32), con variaciones rítmicas y el uso de un hoquetus.



Ilustración 111. Tema, puente 2.

Podemos volver a escuchar este tema en la cadencia, concretamente en la voz de percusión 2, en la que se realiza una variación de las notas y el ritmo sobre la escala de fa menor.



Ilustración 112. Tema, puente 2 (variación).

- **Tema 1, sección C:** se trata de una melodía lenta sobre la escala generada en el instrumento 3, y lo forman dos motivos que son variaciones entre sí. También podemos ver la inclusión del *vibrato*, vinculado al Tema 3 de la sección B.



Ilustración 113. Tema 1, sección C.

Más tarde, aparece una variación de éste en C₃, momento en el que se empiezan a explorar otros ritmos con contornos melódicos generalmente descendentes.

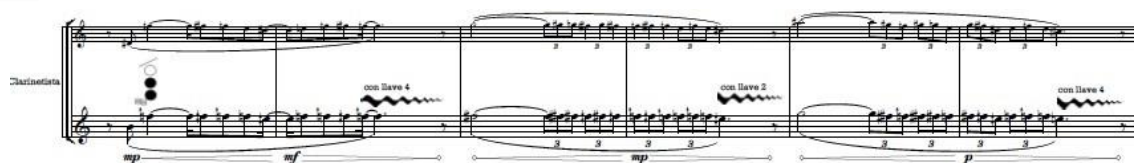


Ilustración 114. Tema 1, sección C (variación).

En la cadencia vuelve a exponerse una variación de este tema, en el que destaca el uso de *vibrato* y se recupera el carácter lento con notas tenidas.

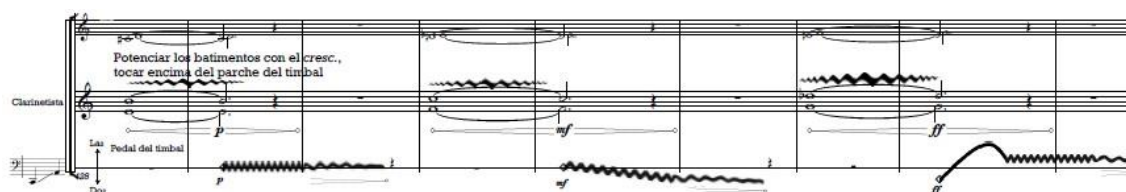


Ilustración 115. Tema 1, sección C (variación).

- **Tema 2, sección C:** este segundo tema establece contraste con el primer tema de C, al igual que ocurría con los dos primeros temas de B. Destaca el uso del *staccato* y arpeggios, que mantienen el *vibrato* característico del tema anterior.

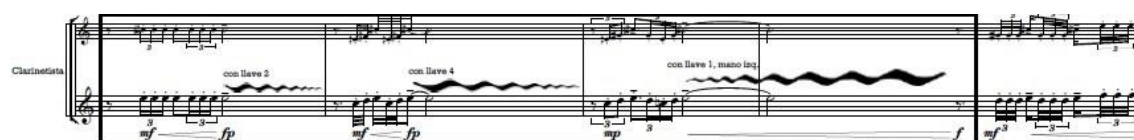


Ilustración 116. Tema 2, sección C.

Durante la subsección C2 van apareciendo numerosas variaciones y diálogos con otros instrumentos, como se puede ver ya desde el comienzo de ésta en la parte solista.



Ilustración 117. Tema 2, sección C (variación).

- **Motivo, sección C:** está caracterizado por diseños escalísticos cromáticos tanto ascendentes como descendentes que experimentan ciertas variaciones y se desarrollan en el registro más grave del ensemble.



Ilustración 118. Motivo, sección C.

En la subsección D₃ se expone este motivo en el clarinetista, con el uso del 7º instrumento también en el registro grave.



Ilustración 119. Motivo, sección C (variación).

Tema 1, puente 3: este tema viene caracterizado por cuatro gestos. En los dos primeros se utilizan las notas del primer compás del primer *Intermezzo* de las *Cuatro piezas para piano*, Op. 119⁸ de Johannes Brahms, y en los dos siguientes se emplean las del segundo compás. Este arpeggio seguirá un proceso de aceleración rítmica en los siguientes compases.



Ilustración 120. Tema 1, puente 3.

⁸ BRAHMS, Johannes. *4 Klavierstücke, Op.119* (1893). Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1926-27.

En la cadencia encontramos una variación de este motivo en los instrumentos de percusión, con fragmentos similares a los primeros arpeggios del *Intermezzo* y otros nuevos.

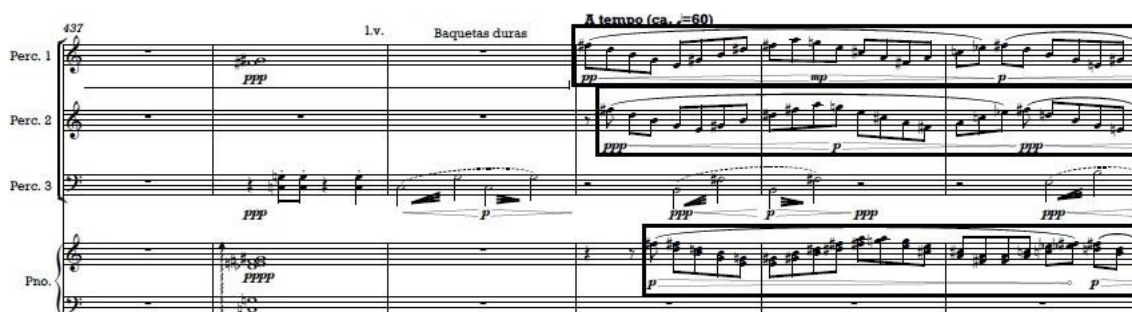


Ilustración 121. Tema 1, puente 3 (variación).

- **Tema 1, sección D:** este tema vuelve a adquirir un contorno melismático similar al tema 1 de la sección C. Lo podemos ver señalado en el cuadro de la siguiente ilustración, en la que los compases anteriores funcionan como anticipación del comienzo del tema. Está definido por varios motivos de naturaleza microinterválica producidos por el instrumento 5.

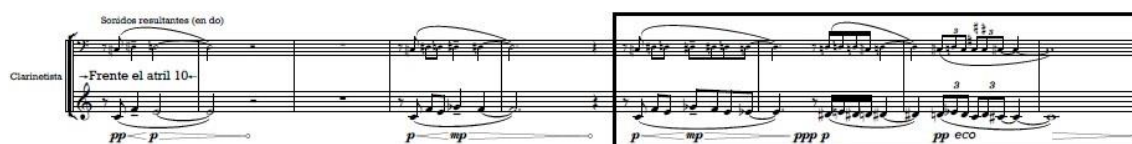


Ilustración 122. Tema 1, sección D.

Este tema seguirá un proceso de variación durante las dos primeras subsecciones de D. Aquí podemos observar la primera intervención del instrumento 6, con una variación de este tema.

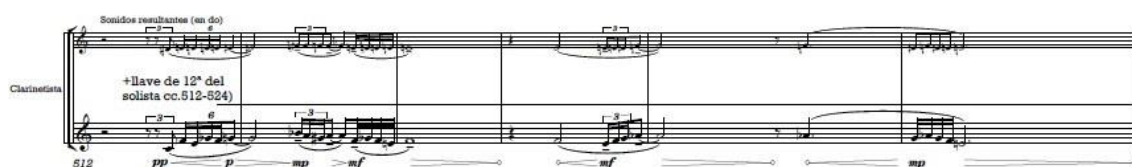


Ilustración 123. Tema 1, sección D (variación).



5. ANÁLISIS DE LA AGÓGICA Y EL RITMO

En la siguiente tabla podemos ver las diversas indicaciones de *tempo* utilizadas en *Bestiario*:

Sección	Subsección	Número de ensayo	Compases	Tempo
Introducción	-	0	1-27	Adagio (ca.♩=60), Poco più mosso (ca.♩=75), Tempo primo (ca.♩=60)
A	A ₁	1	28-40	Lo stesso tempo (ca.♩=60)
	A ₂	2	41-51	Poco più mosso (ca.♩=70)
	A ₃	3	52-57	Grottesco (ca.♩=100)
	A ₄	4	58-77	Lo stesso tempo, lontano (ca.♩=100)
Puente 1	-	5	78-97	Tranquillo (ca.♩=60), Meno mosso (ca.♩=50), A tempo (ca.♩=60), Meno mosso (ca.♩=50), A tempo (ca.♩=60), Lento
B	B ₁	6	98-140	Lontano (ca.♩=75-85)
	B ₂	7	141-158	Poco più mosso (ca.♩=115), Subito meno mosso (ca.♩=80), Più mosso (ca.♩=115)
	B ₃	8	159-171	Lontano (ca.♩=40)
	B ₄	9	172-198	Agitato (ca.♩=85-100)
		10	199-210	Lo stesso tempo
	B ₅	11	211-228	Lontano (ca.♩=75-85); Regolare, lontano, un poco marziale
Puente 2	-	12	229-262	Moderato (ca.♩=100), Più mosso (ca.♩=120), Lento (ca.♩=65)
C	C ₁	13	263-294	Tranquillo (♩=50)
	C ₂	14	295-321	Lo stesso tempo, molto energico (♩=50)
	C ₃	15	322-346	Lontano, lo stesso tempo (ca.♩=50)
Puente 3	-	16	347-379	Un poco più mosso (ca.♩= 70)



Cadencia	-	17	380-455	Rubato, A tempo (ca.♩=60), Molto Lento, Rubato, A tempo (ca.♩=60), Moderato (ca.♩=100), Rubato, A tempo (ca.♩=60)
D	D ₁	18	456-499	Lo stesso tempo (ca.♩=60)
	D ₂	19	500-534	Lo stesso tempo (ca.♩=60)
	D ₃	20	535-554	Lo stesso tempo (ca.♩=60)
		21	555-590	Poco più mosso (ca.♩=70)

Tabla 2. Análisis del *tempo* en *Bestiario*.

Es interesante señalar diversas secciones en las que el *tempo* cambia con mayor frecuencia que en otras. La primera de ellas es la introducción (cc. 1-27). En ella, el uso de motivos pertenecientes a otras secciones del concierto provoca que el *tempo* varíe a menudo. La siguiente aparece en el primer puente (cc. 78-97), donde utilizo los cambios de *tempo* para quebrar de alguna manera la regularidad en la intervención de las cuerdas y dar paso a la sección B. Por último, en la cadencia (380-455) se van sucediendo *tempi* distintos debido a la variedad presentada durante el concierto (desde la introducción hasta el tercer puente, cc. 1-379). Por otro lado, la igualdad de *tempi* en la sección D (456-554) funciona como conexión entre los diferentes ensamblajes utilizados (instrumentos 5, 6 y 7), y la última subsección D₃ (número 21 de ensayo, cc. 555-590) muestra el vínculo con los materiales presentados en A₂ (ambos con un *tempo* de «*poco più mosso* (ca.♩=70)»).

En cuanto al ritmo, este será un elemento relevante en algunos fragmentos de *Bestiario*. Un ejemplo de ello lo podemos ver en al principio de A₄, en el que se ejecuta una polirritmia que integra el timbre del solista con la sección de viento madera (cc. 58-64).



Ilustración 124. *Bestiario*, cc. 61-66, viento madera y clarinetista.

Posteriormente, interviene la sección de cuerda con una polirritmia que une el final de esta subsección con el principio del primer puente (cc. 72-87, ver ilustración 11). A lo largo de este puente también aparece un pasaje que destaca por la regularidad en el ritmo, con el fin de homenajear al *Concierto para clarinete y orquesta kv 622* de Mozart (cc. 88-95), y en la subsección C₂ aparece un fragmento interesante ya que mantiene un ritmo constante de fusas ejecutado por los instrumentos más graves del ensemble (cc. 305-310). Más tarde, este fragmento deriva en un proceso de acortamiento de los motivos creando una sensación de ralentización del *tempo* que conduce a la siguiente subsección (cc. 310-321).

Ilustración 125. *Bestiario*, cc. 313-314

6. ANÁLISIS ARMÓNICO

Desde una perspectiva global, en *Bestiario* podemos encontrar un vínculo entre el principio y el final del concierto, ya que se presentan dos centros tonales importantes en ambos extremos. El primero aparece en la subsección A₁, donde se enfatiza la serie de armónicos naturales de do (adaptados al temperamento igual) que ya se había enfatizado al principio de la introducción, concretamente en la parte del clarinetista. El siguiente centro tonal aparece a partir del número 21 de ensayo (c. 555), casi al final de la pieza, donde se vuelve a exponer una serie de armónicos naturales pero esta vez un semitono por debajo (sobre la nota si).

La música que separa estos dos extremos contiene algunos fragmentos donde la armonía se establece como un elemento primordial. Por ejemplo, durante toda la sección B se observa una polaridad que oscila entre las notas re y si, que además combina alusiones modales con otras tonales. En las subsecciones C₁ y C₃ hemos podido observar el uso de una serie de cuatro acordes de entre 6 y 7 notas (ver ilustración 42) que se van transformando a través de los diferentes timbres del ensemble. También encontramos otros fragmentos donde se genera cierta ambigüedad a la hora de tratar de distinguir un tono predominante, debido al uso de *clusters*, armonías microtonales o escalas

cromáticas. Esta ambigüedad definida por estas últimas puede observarse en la segunda mitad de la subsección C₂ en clarinete bajo, clarinete contrabajo, contrafagot, violonchelo y contrabajo, después de haber establecido un centro tonal sobre do#. Los pasajes microinterválicos aparecen, por ejemplo, durante las intervenciones melódicas de D₁ y D₂, y al final del concierto con pasajes escalísticos entre clarinetista, viola, violonchelo y contrabajo (sección D₃).

7. ANÁLISIS PERFORMATIVO Y ESCÉNICO

La siguiente ilustración, que aparece en la leyenda de la partitura, muestra la disposición de los diferentes instrumentistas en el escenario, además de los diferentes movimientos que debe realizar el solista a través de los 12 atriles.

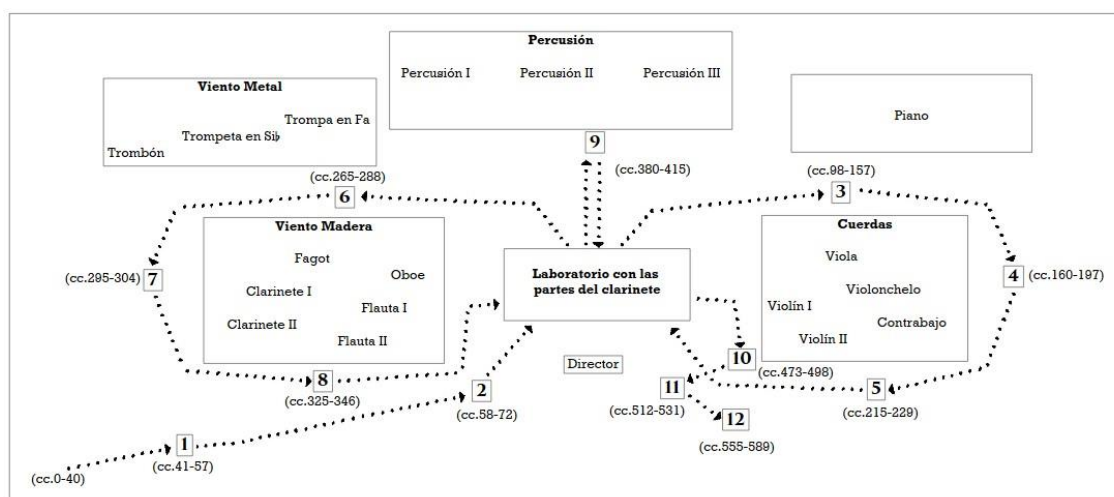


Ilustración 126. Disposición de ensemble y atriles en *Bestiario*.

Desde el principio de la pieza hasta la primera llegada al laboratorio, el solista debe realizar un recorrido que pasa por los dos primeros atriles y que comienza fuera de escena, de manera que se lleve a cabo un desplazamiento casi lineal. Toda la sección A se lleva a cabo orbitando en torno a los instrumentos de cuerda, a su paso por los atriles 3, 4 y 5, en la que destaca el comienzo de A₁ por la cercanía entre solista, viola y violonchelo, con un pasaje que combina *glissandi* sobre armónicos en cuerdas y sonidos de aire en el clarinetista. Podemos observar un proceso similar en la sección B, ya que el



solista debe rodear la sección de viento madera a través de los atriles 6, 7 y 8. Esto es realmente interesante debido a que el 3^{er} instrumento establece numerosas relaciones con la sección de viento metal (concretamente en C₂), que se encuentra muy cerca de la de viento madera. También se establece una relación espacial interesante frente al atril 8, ya que en la subsección C₃ tanto clarinete 1^o como clarinete 2^o ensamblan el mismo dispositivo que el del solista. Para la cadencia, el clarinetista debe dirigirse al atril 9, que se encuentra al lado de la sección de percusión, de manera que se focalice la atención en el timbal y el gong (con los que debe interactuar el solista) y en las intervenciones de los tres percussionistas (vibráfono, glockenspiel y marimba). La última parte del concierto se divide en tres subsecciones (D₁, D₂ y D₃) vinculadas a los tres últimos atriles (10, 11 y 12), respectivamente. El atril 10 está orientado hacia la sección de cuerdas, permitiendo el diálogo entre ésta y el clarinetista en la subsección D₁. Lo mismo sucede ante el atril 11 (subsección D₂), esta vez entre el solista y las secciones de viento madera y viento metal, y ante el atril 12 con el 7^o instrumento orientado hacia al público, donde se establecen relaciones con todo el ensemble.

8. CONCLUSIONES ANALÍTICAS

Las primeras conclusiones a las que he llegado tras este análisis tienen que ver con la percepción de los diversos procesos compositivos que he seguido a lo largo de la creación de esta obra. He podido darme cuenta de que mi pensamiento está especialmente orientado, en primer lugar, a aspectos texturales que tienen que ver con momentos de mayor o menor densidad de materiales melódicos, armónicos y rítmicos. En segundo lugar, suelo focalizar mi atención en el apartado tímbrico del conjunto y las diferentes mezclas de color que me proporciona el ensemble escogido para *Bestiario*. Otra perspectiva, que también ha sido fundamental, es la performativa y escénica ya que, a partir de la organización del desplazamiento del solista entre los diversos atriles del escenario y el ensamblaje de los diferentes instrumentos, he podido articular un esqueleto sobre el que empezar a componer. Todo esto me ha hecho advertir la escasez de pensamiento armónico que practico a la hora de componer, aunque en *Bestiario* podamos encontrar algunos pasajes donde la armonía se establece como un elemento constructivo esencial, pero que contrasta con el foco histórico que siempre le han otorgado los compositores de la tradición clásico-romántica.



Otra de las conclusiones a las que he llegado al final del análisis ha sido la manera en la que he gestionado la instrumentación del ensemble, con un pensamiento generalmente más orquestal que camerístico ya que la mayor parte del material que ejecuta el ensemble está repartido en las cinco secciones que lo forman (viento madera, viento metal, piano, percusión y cuerdas). En el análisis hemos podido comprobar muchos pasajes en los que, por ejemplo, la sección de viento metal actuaba conjuntamente tocando solo con la boquilla, otros donde en un *tutti* cada sección se diferencia de las otras por presentar elementos exclusivamente melódicos, rítmicos o armónicos, u otros fragmentos donde toda una sección se mantiene en silencio mientras el resto del ensemble acompaña al solista. Además, la disposición en el escenario es un aspecto que motiva este pensamiento.

Por otro lado, el aspecto espacial ha necesitado de cierta reflexión por mi parte. Durante la pieza, se genera una centralidad escénica en el laboratorio con partes del clarinete, ya que el solista ha de volver numerosas veces para crear los diversos instrumentos. Sin embargo, esta centralidad puede verse distorsionada por la presencia de un director situado entre el laboratorio y el público, agravando la experiencia visual del espectador. El movimiento escénico del solista reduce en parte esta problemática, ya que se consigue centrar la atención en otros puntos (donde se encuentran posicionados los atriles), por lo que decidí mantener la presencia de un director. Además, éste es de gran ayuda para la interpretación sincronizada de los 18 instrumentistas del ensemble.

En cuanto al título de la pieza, me resultó muy interesante la analogía entre el bestiario medieval y los diferentes ensamblajes con las partes del clarinete. Este concierto se desarrolla como una suerte de catálogo en el que se recopilan diversos instrumentos con interesantes propiedades sonoras. Sin embargo, *Bestiario* no funciona como una vulgar recopilación de efectos, sino que cada sección está conectada formando un todo congruente (como hemos podido observar en el análisis). En lo referente al subtítulo de la pieza, decidí utilizar la fórmula «concierto para un clarinetista y ensemble» por varios motivos. La razón por la que lo denomino «concierto» es debido al uso de elementos pertenecientes a la tradición musical de la forma de concierto (afirmación que bien merece ser desarrollada y profundizada con tranquilidad y tiempo, del cual carece este breve análisis). Algunos ejemplos pueden ser el uso de una cadencia en la parte final de la pieza o el uso de numerosas estructuras antifonales entre el solista y el grupo instrumental. En



cuanto a la denominación de «un clarinetista», este término me parece el más correcto debido a que el solista debe utilizar partes de instrumentos y ensamblajes diversos que no se pueden catalogar como simplemente «concierto para clarinete». Con la intervención de los dos clarinetistas del ensemble al final de la pieza, cabe la posibilidad de valorar otros subtítulos del tipo «concierto para tres clarinetistas y ensemble» o «concierto para tres clarinetes en sib, un clarinete en la y ensemble». No obstante, con estos términos se pierde la individualidad que otorga el término «clarinetista» al solista, cualidad que he querido mantener en *Bestiario*.

Una de las interpretaciones que me parece interesante mencionar sobre el concierto en su totalidad, es la analogía que presenta con el ciclo de vida de los seres vivos. Durante la pieza vemos a las partes del clarinete evolucionar desde su mínima expresión, la boquilla, hasta la creación de un dispositivo bastante más alargado que un clarinete soprano, el 7º dispositivo. Este proceso se asemeja al del crecimiento de un ser vivo (concretamente en la sección D), que acaba muriendo al final de la pieza con un golpe en el bombo en *pianissimo* (esto podría ser interpretado como el último suspiro antes de morir). Esta conclusión también me ha llevado a hacerme diversas preguntas durante el proceso compositivo, como por ejemplo ¿qué es un clarinete? o ¿cuándo podemos empezar a considerar que un instrumento es un clarinete?

Por último, es interesante mencionar algunas piezas que me ayudaron a establecer los primeros bocetos de *Bestiario*. El primer ejemplo es la obra *Bestiarium* (1976) compuesta por Mauricio Kagel. Se trata de una fábula acústica en dos escenarios que explora la interacción entre humanos y animales, llegando a cuestionar «la objetivación, explotación, adoración, antropomorfización y disneyficación de estos, con el fin de demostrar que la forma en la que concebimos a los animales generalmente nos revela más sobre nosotros mismos»⁹. Otra de las piezas es *Bestiarium* (2015) de Nuria Núñez Hierro, que es una propuesta interactiva que mezcla teatro musical e instalaciones sonoras dirigida a niños y niñas de 6 años en adelante¹⁰. Finalmente, el ciclo *Música invisible* de

⁹ “...the objectification of animals, their exploitation, adoration, anthropomorphization, Disney-fication, thereby illustrating that the way we conceive of animals usually reveals more about ourselves...” Traducción propia. BJÖRN, Heile. *The music of Mauricio Kagel*. Nueva York, Estados Unidos: Routledge, 2016. Páginas 120-121.

¹⁰ Nuria Núñez Hierro - *Bestiarium*. [en línea]. Disponible en: <http://www.nurianunezhierro.com/bestiariium.html> (Consultado 02-06-2023).



Cecilia Arditto también me causó una profunda impresión, ya que trata de explorar las nuevas posibilidades que ofrecen diferentes instrumentos con el fin de combinar la visión del compositor con la experiencia del instrumentista¹¹. La pieza dedicada en este ciclo al clarinete trata de explorar el 4º instrumento que he utilizado en *Bestiario* (similar a un aulós griego, ver páginas 51 y 52), a partir de materiales de Guillaume de Machaut en una polifonía ligeramente distorsionada¹².

¹¹ *Música invisible / invisible music*. [en línea]. Disponible en: <<https://ceciliaarditto.com/musica-invisible/>> (Consultado 02-06-2023).

¹² *Música invisible for two halves clarinets (2004)*. [en línea]. Disponible en: <<https://ceciliaarditto.com/musica-invisible-for-two-halves-clarinets-2004/>> (Consultado 02-06-2023).



9. BIBLIOGRAFÍA

- BARRIOS REYES, Cristo. *Compositores y solistas: una investigación cualitativa sobre la creación y la libertad interpretativa en el repertorio contemporáneo para clarinete*. Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2017. Disponible en: <<https://eprints.ucm.es/id/eprint/47567/1/T40058.pdf>>. (Consultado 19-08-2022).
- DICK, Robert. *The other flute*. England: Oxford University Press, 1975. Pag. 76
- BJÖRN, Heile. *The music of Mauricio Kagel*. Nueva York, Estados Unidos: Routledge, 2016
- BRAHMS, Johannes. *4 Klavierstücke, Op.119* (1893). Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1926-27.
- LACHENMANN, Helmut. *Musik als existentielle Erfahrung*. Wiesbaden, Alemania: Breitkopf & Härtel, 1996.
- LACHENMANN, Helmut. *Accanto: Musik für einen Klarinettenisten mit Orchester* (1975/76). Wiesbaden, Alemania: Breitkopf & Härtel, 1985.
- Música invisible for two halves clarinets* (2004). [en línea]. Disponible en: <<https://ceciliaarditto.com/musica-invisible-for-two-halves-clarinets-2004/>> (Consultado 02-06-2023).
- Música invisible / invisible music*. [en línea]. Disponible en: <<https://ceciliaarditto.com/musica-invisible/>> (Consultado 02-06-2023).
- MORELL, Katie Marie. *Contemporary Clarinet Music in Finland: Three Concertos by Finnish composers commissioned for Kari Kriikku*. Tesis doctoral, The Ohio State University, 2014. Disponible en: <https://etd.ohiolink.edu/apexprod/rws_etd/send_file/send?accession=osu1408958601&disposition=inline>. (Consultado 15-08-2022).
- Nuria Núñez Hierro - *Bestiarium*. [en línea]. Disponible en: <<http://www.nurianunezhierro.com/bestiarium.html>> (Consultado 02-06-2023).
- VEALE, Peter. *The techniques of oboe playing*. Kassel, Alemania: Bärenreiter Verlag, 1994.



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 como Diana Pérez Custodio, Abel Paúl y Orm Finnendahl. En la interpretación del clarinete, sus maestros han sido Faly García, Carlos Gil 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”; y durante la pasada temporada 25/26 fue becado por la Real Academia de España en Roma para realizar una residencia artística en la ciudad eterna, con un proyecto centrado en la obra de Giambattista Piranesi y Carlo Gesualdo.

tj.ocanagonzalez@gmail.com