Conservatori Superior de Música
Óscar Esplà d'Alacant

GENERALITAT VALENCIANA

iseacv

Estudio analítico e interpretativo de la obra *Argos* de Salvador Espasa

Trabajo fin de grado

Alumno/a: Sandra Pérez Esteve

[redacted]

Director/a del TFG: Rafael Casasempere Jordà

Grado Superior de Música

Curso académico

2023 – 2024

Catedràtic Jaume Mas i Porcel, 2 - 03005 ALACANT. Tfn.: 966 47 86 65 – Fax: 966 47 86 66 – www.csmalicante.com

bajo licencia Creative Commons 3.0

RESUMEN

La obra *Argos* de Salvador Espasa trata la relación entre el mito de *Argos Panoptes* y la música, además de adentrarnos en la música contemporánea mediante el uso de técnicas extendidas. A lo largo de la historia de la música se han escrito numerosas obras con vinculación mitológica relevantes para el repertorio de la flauta travesera. Este trabajo propone un análisis musical detallado de *Argos* y lo relaciona con la historia mitológica. Finalmente, se realiza un estudio de las diferentes técnicas extendidas empleadas en dicha obra y cómo afrontar su estudio y correcta ejecución.

Palabras clave

Salvador Espasa, *Argos* para flauta travesera, técnicas extendidas para flauta.

ABSTRACT

The piece Argos by Salvador Espasa deals with the relationship between the myth of Argos Panoptes and music, as well as introducing us to contemporary music through the use of extended techniques. Throughout the history of music, numerous works with mythological connections have been written, which are relevant to the repertoire of the transverse flute. This work proposes a detailed musical analysis of Argos and relates it to mythological history. Finally, a study is made of the different extended techniques used in this work and how to approach its study and correct performance.

Keywords:

Salvador Espasa, Argos for flute, extended techniques for flute.

AGRADECIMIENTOS

En primer lugar, gracias a mi profesor de flauta travesera Rafael Casasempere por acompañarme, guiarme y enseñarme durante estos cuatro años. Gracias también a todos los profesores de otras asignaturas que he tenido en estos cursos porque cada uno de ellos puso su grano de arena para hacerme llegar a donde estoy hoy. Gracias en especial a Francisco José Ruiz Illán por ser mi pianista acompañante en este último curso y brindarme su visión musical siempre tan acertada.

Me gustaría hacer una especial mención a mi profesor del grado profesional Alejandro Ortuño Gerardo, porque su enseñanza en esos años fue un trampolín que me impulsó a seguir en la carrera de la música. No me puedo olvidar de Stefano Parrino que fue mi profesor durante mi Erasmus en Italia y me dio las herramientas necesarias para mi evolución como flautista.

Gracias a Sandra, Pablo y Noemi porque os habéis convertido en amigos indispensables, juntos hemos creado recuerdos inolvidables de estos cortos años y sé que nos esperan muchos más recuerdos por crear juntos.

Gracias a toda mi familia, por su apoyo incondicional en todas las etapas de mi vida y en concreto en esta tan importante para mí.

Gracias a Fernando porque lo que comenzó siendo un compañero de clase se ha convertido en el mejor compañero de vida que podría tener.

Gracias a mis hermanas porque son mi felicidad. Y, por último, gracias a mis padres porque ellos han sido el motor que me ha permitido llegar a donde estoy hoy, y qué suerte.

ÍNDICE DE ABREVIATURAS Y SIGLAS

AFE: Asociación de Flautistas de España

CD: disco compacto

RNE: Radio Nacional de España

RF: Radio de Francia

RAI: Radiotelevisión Italiana

M: mayor

ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN 1
1.1 Definición del objeto de estudio 1
1.2 Justificación 1
1.3 Estado de la cuestión 2
1.4 Objetivos 2
1.5 Metodología y estructura 3
1.6 Dificultades y facilidades 3
2. MARCO TEÓRICO 5
2.1 Biografía de Salvador Espasa Cháfer 5
2.2 El mito de Argos Panoptes 7
2.3 Obras con vinculación mitológica más relevantes del repertorio para flauta travesera 9
3. ANÁLISIS DE LA OBRA 13
3.1 Estilo compositivo y estética 13
3.2 Análisis musical 16
4. ANÁLISIS DE LAS TÉCNICAS EXTENDIDAS Y METODOLOGÍA DE ESTUDIO 30
4.1 Técnicas extendidas empleadas 30
4.2 Metodología de estudio de las dificultades técnicas de la obra 34
5. COMENTARIO DE LA ENTREVISTA A SALVADOR ESPASA 39
6. CONCLUSIONES 40
7. BIBLIOGRAFÍA 41
7.1 WEBGRAFÍA 41
7.2 FILMOGRAFÍA 42
ÍNDICE DE TABLAS E ILUSTRACIONES 43
APÉNDICE DOCUMENTAL 44
Entrevista a Salvador Espasa 44

1. INTRODUCCIÓN

La obra que nos concierne, *Argos*, fue la primera composición de Salvador Espasa, escrita en el año 2000. Comenzó siendo un estudio de ritmo para los alumnos de Espasa, primeramente, titulada *Estudio en re*. Fue cuando conoció el mito de *Argos* que decidió renombrar su composición. La relación entre la música y el relato era evidente y la ha llevado a ser una de las obras mitológicas más representativas del repertorio de la flauta travesera actual. Este primer punto del trabajo consiste en definir el objeto de estudio, su justificación y el estado de la cuestión. Además, se enumerarán los objetivos, la metodología empleada y las dificultades y facilidades encontradas.

1.1 Definición del objeto de estudio

Este trabajo es un estudio tanto analítico como interpretativo de la obra *Argos* para flauta sola de Salvador Espasa Cháfer. Esta obra permite profundizar en las técnicas extendidas de la flauta travesera además de diferentes aspectos técnicos. Salvador Espasa es un flautista y compositor que ha realizado diferentes trabajos para flauta sola, ensemble de flautas y orquesta de flautas.

El trabajo consistirá en una primera parte, el marco teórico, que contendrá la biografía del autor y el contexto mitológico de la obra, y una segunda parte focalizada en el aspecto práctico e interpretativo de la obra con el análisis de la pieza, su vinculación con el mito de *Argos Panoptes* y la metodología de estudio.

1.2 Justificación

El motivo de realizar el trabajo sobre esta obra comenzó en mi etapa del grado profesional en el Conservatorio Profesional de Música Juan Miralles Leal de Catral. Junto con mi profesor Alejandro Ortuño Gelardo aprendí mucha técnica flautística e interpreté obras de todos los estilos. Sin embargo, una que me marcó fue *Lamentos bajo el mar* para flauta sola de Salvador Espasa, con la cual empecé a aprender por primera vez técnicas extendidas y exploré el mundo de la música contemporánea, hasta entonces desconocido para mí. Una vez ya en el Grado Superior, mi profesor actual Rafael Casasempere Jordà, me introdujo aún más en esta fascinante música con compositores tan excelentes como Sofia Gubaidulina, Elena Firsova, Edgard Varèse, entre otros.

Además, realicé el curso 2022-2023 con el programa Erasmus en el Conservatorio Superior de Música Antonio Vivaldi de Alessandria (Italia). Allí tuve la oportunidad de estudiar con el gran flautista Stefano Parrino y amplié mi repertorio musical y sobre todo flautístico. Una compañera, también alumna de Parrino, estaba estudiando la obra *Argos* y fue así como la escuché por primera vez.

1.3 Estado de la cuestión

La obra *Argos* es aún poco conocida y no se incluye en el repertorio para flauta travesera de los conservatorios profesionales ni superiores. Sin embargo, ha sido interpretada por numerosos flautistas cuyas interpretaciones aparecen en la página web del propio compositor.

Se han hecho varios trabajos que relacionan la flauta con la mitología griega, pero en concreto, nos servirá el realizado por Ana María Gutiérrez en 2019 y titulado *La mitología y el rito en el repertorio de flauta travesera*. Además, existe un trabajo que habla en concreto de la obra que nos ocupa que es de Cristina Salas, realizado en 2019 y titulado *Música que canta y cuenta: relación entre música y texto en dos obras de Salvador Espasa*, el cual se ha utilizado para la realización de este.

Para la lectura y comprensión del mito de *Argos* se consultará el libro *Las metamorfosis* del poeta romano Publio Ovidio traducido por Ana Pérez. Además, para la comprensión de la ejecución de las técnicas extendidas que presenta la obra se utilizarán los libros *The other flute* de Robert Dick y *New sound for woodwinds* de Bruno Bartolozzi.

Por último, la entrevista que concedió Salvador Espasa para el trabajo de Cristina Salas, mencionado anteriormente, y la entrevista que ha concedido para este trabajo da información sobre él mismo y sobre la obra que facilita su comprensión e interpretación.

1.4 Objetivos

Los principales objetivos que pretende este trabajo de carácter performativo son los siguientes:

1. Dar a conocer y comprender en profundidad la obra *Argos* de Salvador Espasa para flauta sola.

2. Contextualizar la obra dentro del mito de *Argos Panoptes* y dar a conocer otros ejemplos de obras para flauta con una vinculación mitológica importante.
3. Proponer un análisis musical y relacionar las distintas partes con la historia del mito de *Argos Panoptes*.
4. Profundizar en las técnicas extendidas que aparecen en esta obra y comprender su estudio y correcta ejecución como flautista.
5. Realizar una interpretación de la obra estéticamente informada y justificada.
6. Ampliar el conocimiento biográfico de Salvador Espasa mediante una entrevista.
7. Demostrar gran parte de los conocimientos adquiridos durante las Enseñanzas Superiores de Música.

1.5 Metodología y estructura

Para lograr los objetivos propuestos para este trabajo, he seguido una metodología concreta para cada parte del mismo. Para la primera parte, el marco teórico, he aplicado una metodología cualitativa mediante la recopilación y clasificación de información de diversas fuentes. Las fuentes utilizadas han sido mayormente la página web personal de Salvador Espasa, libros y artículos varios, además de todos los conocimientos que me han transmitido mis profesores y los adquiridos durante todos mis estudios de música.

En cuanto al análisis musical he llevado a cabo una metodología analítica. Iniciando desde el contexto del mito de *Argos Panoptes* hasta el estudio detallado de las distintas técnicas extendidas que aparecen a lo largo de la obra. El análisis está centrado en la vinculación mitológica a la música y al análisis de las técnicas extendidas usadas y su estudio. En cuanto al estudio lo he llevado a cabo gracias a los consejos de mi profesor Rafael Casasempere y siempre adaptando estas técnicas a mis necesidades como flautista y mi forma personal de tocar e interpretar el mito.

1.6 Dificultades y facilidades

A la hora de realizar este trabajo me he encontrado con numerosas facilidades. La primera de ellas la simpatía y cercanía de Salvador Espasa que desde el primer momento me brindó su disponibilidad para responderme a las preguntas de la entrevista. En segundo lugar, *Argos* es una obra que ha sido interpretada por diferentes flautistas que han puesto a disposición pública sus interpretaciones y así se facilita la idea general de la obra.

También he encontrado numerosa información sobre mitología griega y su relación con mi instrumento, la flauta travesera, que desde las más antiguas civilizaciones ha tenido vinculación. Además, mi profesor actual Rafael Casasempere me ayudó para orientar correctamente la vinculación entre mito y música.

Las dificultades me han surgido sobre todo a la hora de estudiar la obra. Las técnicas extendidas que presenta no son de extrema dificultad, pero requieren de una afinación muy precisa y equilibrada entre voz y flauta que no es fácil de conseguir. Por supuesto, demanda una rigurosidad métrica perfecta y una progresión de matices gradual.

2. MARCO TEÓRICO

Esta segunda sección permite contextualizar tanto al compositor, con su biografía, como a la obra, con el relato del mito; lo cual es necesario para enmarcar la obra en su contexto. Además, incluye una selección de obras donde la flauta travesera presenta una vinculación con la mitología.

2.1 Biografía de Salvador Espasa Cháfer

Como podemos encontrar en la propia página web del autor, Salvador Espasa Cháfer nace en el año 1957 en Alfafar, Valencia, ciudad donde comienza sus estudios musicales que posteriormente finalizará en Madrid. Hoy en día, uno de los intérpretes y pedagogos con mayor importancia en el ámbito flautístico en España (Espasa, 2023).

Desde 1983 y hasta 2003 fue miembro del Grupo Círculo[1], con el que desarrolló una intensa labor en la música contemporánea. Además, este grupo le permitió desarrollar aún más si cabe su faceta de intérprete y pedagogo, e incluso, le introdujo en una nueva como compositor. De la mano de este grupo, participó en los festivales de Burdeos, Roma, Cosenza, Siena, Vicenza, París, Estrasburgo, Metz, Ginebra, Nueva York, Londres, Sevilla, Granada, Alicante, Santiago de Compostela, Valencia, Barcelona, Canarias, etc. Ha grabado más de veinticinco CD con el Grupo Círculo, siendo solista en seis de ellos. Ha estrenado más de doscientas obras de compositores españoles. Ha grabado también para RNE, RF y la RAI. También, el Trío Zóbel y el Trío Arlequín fueron otros grupos con los cuales Salvador Espasa se desarrolló como intérprete (Espasa, 2023).

Colaboró con el compositor Alberto Iglesias[2], con el que ha grabado música para películas como *Lucía y el sexo* (Julio Medem), *La Flor de mi secreto*, *La piel que habito* (Pedro Almodóvar) *Te doy mis ojos*, *También la lluvia* (Icíar Bollaín), *Quién te cantará* (Carlos

[1] Conjunto instrumental creado en 1983 a partir de la nueva etapa que ese año inició el Círculo de Bellas Artes de Madrid, y que se ha confirmado como uno de los principales conjuntos instrumentales en el campo de la música contemporánea en España. El grupo está integrado por Salvador Espasa (flauta), Carmen Guillén (oboe), Salvador Vidal (clarinete), Dominique Deguines (fagot), Adela González (piano), Pedro Estevan (percusión), Rubén Fernández (violín), María Teresa Gómez (viola) y Ángel González (violonchelo).

[2] Iglesias es un compositor español autor de la música para diversas películas de cine españolas y extranjeras, muchas de ellas dirigidas por el cineasta manchego Pedro Almodóvar. Ha sido nominado en cuatro ocasiones a los Premios Óscar por *El jardinero fiel*, *Cometas en el cielo*, *El topo* y *Madres paralelas*.

Vermut), etc. Además, llevó a cabo su labor interpretativa en el CD *El viaje de Rosetta* del cantautor español Ismael Serrano (Espasa, 2023).

Durante 32 años ha ejercido como profesor en el Conservatorio Profesional de Música "Amaniel" (Madrid). Y durante más de 25 años realiza cursos por toda la geografía española: Marbella, Cuenca, Málaga, Aranjuez, Arenas de San Pedro, Madrid, Segovia, Lugo, Almendralejo, Linares, Úbeda, San Sebastián, León, Valencia, Almería, etc (Espasa, 2023).

En el año 1990 fundó la Orquesta de Flautas de Madrid, influenciado por la Orquesta de Flautas de París. En la actualidad realiza funciones pedagógicas y de director en la Orquesta de Flautas de Madrid, Orquesta de Flautas del País Vasco, Orquesta de Flautas de León, Orquesta de Flautas de Asturias, y Orquesta de Flautas de Galicia. Director también de los cursos de verano Manuel Garijo ahora con el nombre de Cursos de Verano Orquesta de Flautas de Madrid (Espasa, 2023).

Tiene numerosas composiciones para flauta: *Taxímetro* (número indeterminado de flautas), *Tensión* (cinco flautas), *Soleá* (ocho flautas y recitador), *Poema y Persecución* (flauta sola), *Argos* (flauta solo), *Lamentos bajo el mar* (flauta solo y recitador), *Carnaval de Flautas* (orquesta de flautas), *Danza de los lamentos* (orquesta de flautas), *Evõcare* (flauta sola), *Las secuencias* (libro de estudio), *Desarrollo del estudio de la Flauta* (seis volúmenes), *Desarrollo de la Técnica y de la Música* (libro de estudio) (Espasa, 2023).

Y a parte de todo este trabajo, también tiene realizados más de 200 arreglos para flauta y orquesta de flautas: *Sonata* de F. Poulenc, *Sonatina* de H. Dutilleux, *Suite campesina húngara* de B. Bartok, *Suite en La m*. G.Ph. Teleman, etc (Espasa, 2023).

Miembro de la Ilustre y Venerable Orden de los Caballeros del Traverso[3] (Espasa, 2023).

[3] En septiembre de 2008 se crea la primera Orden de Caballería del mundo dedicada a la Flauta, la Muy Ilustre y Venerable Orden de los Caballeros del Traverso. Peñaranda del Duero es el pueblo elegido por tan ilustres flautistas y son nombrados Caballeros por el Gran Maestre Claudi Arimany.

2.2 El mito de Argos Panoptes

El mito pertenece a *Las Metamorfosis*[4], de Ovidio, en concreto al libro I cuando aparece la doncella *Ío*[5]. El mito de *Argo* procede de la mitología griega y ha llegado a nosotros mediante la forma latinizada *Argos*. A continuación, presentamos el mito de *Argos Panoptes* extraído del trabajo titulado *Música que canta y cuenta: relación entre música y texto en dos obras de Salvador Espasa* realizado por Cristina Salas (2019):

> «A pesar de la intensa luz del sol, todo oscureció súbitamente. Al principio, Hera se extrañó, pero conociendo bien al gran Zeus, su hermano y marido, sospechó que algo había tras esa inesperada oscuridad, algo que ella debía ver.
>
> Rápidamente, disipó las nubes que le impedían la visión y contempló en la tierra a Zeus. Recostado sobre el césped, y cerca de él, se encontraba una hermosa ternera blanca.
>
> Hera sabía por experiencias anteriores que Zeus acostumbraba a transformar a sus amantes para no ser sorprendido en adulterio. Conocedora de esto, la Reina del Olimpo decidió bajar a la tierra para investigar.
>
> Tanto insistió en averiguar lo que sospechaba que acabó descubriendo la verdad: bajo la forma de la alba novilla se escondía Ío, hija de Inaco, y la más reciente pasión de Zeus. Aparentando tranquila despreocupación, la diosa se aproximó y comenzó a colmar de elogios al animal. Hera insistía en la belleza de la novilla y quería saber a quién pertenecía. El Señor del Olimpo le explicó que era la última creación de la tierra, y añadió que, aunque también admiraba el porte del animal, no tenía mayor interés en él. Y con estas palabras selló el triste destino de Ío: Hera pidió la becerra como regalo. Zeus no podía rechazárselo sin despertar sospechas, así que consintió que su esposa se la llevase, pensando recuperarla más tarde y devolverle su apariencia humana habitual.
>
> En cambio, Hera tenía otros planes. Confió la custodia de la novilla al mejor guardián del Olimpo: Argos Panoptes, el gigante de los cien ojos. Vigilaba día y noche sin descanso, ya que nunca cerraba todos los párpados al mismo tiempo. Cuando dormía, cincuenta ojos permanecían abiertos, y los otros cincuenta cerrados.

---

[4] Las metamorfosis del poeta romano Ovidio, es un poema en quince libros que narra la historia del mundo desde su creación hasta la deificación de Julio César, combinando con libertad mitología e historia. Fue terminado en el año 8 d. C. Es considerada una obra maestra de la edad de oro de la literatura latina. Inspiró a múltiples artistas y continúa ejerciendo una profunda influencia en la cultura occidental.

[5] En la mitología greco-romana, Io o Ío, es una doncella de Argos, que fue una de las amantes de Zeus.

Entristecida, Ío trataba de hablar con Argos para implorar su libertad, pero de su boca sólo salían desolados mugidos. La belleza del animal no tardó en ganar fama y la gente de la región empezó a acudir al campo para contemplarla. Hasta su padre y sus hermanas, que nada sabían de su metamorfosis, fueron varias veces a verla, pero nunca conseguía ser reconocida. Sin embargo, un día tuvo una idea que creyó podría dar resultado: aprender a escribir su nombre con la pezuña en la arena. Ninguna de las visitas conseguía entender aquel gesto, excepto Inaco, que comprendió que aquel hermoso animal era su hija, desaparecida desde hacía algún tiempo. A la inmensa alegría que experimentó, siguió la decepción de haberla encontrado en ese estado, y estalló en sollozos ante la irreparable situación.

Zeus, al contemplar tal sufrimiento, decidió poner fin al cautiverio. Pidió a su hijo Hermes, el mensajero del Olimpo, que bajase a la tierra y matase al gigante Argos. Y así lo hizo.

Llegando al campo donde se encontraba la ternera bajo la vigilancia de su guardián, el astuto Hermes se disfrazó de pastor. Sacó de entre sus ropas una flauta y, con admirable habilidad, comenzó a tocar.

Los sonidos llegaron a oídos de Argos y lo embelesaron. Jamás había escuchado algo semejante. Invitó entonces al pastor a sentarse a su lado y tocar cerca de él. Y Hermes, que no esperaba otra reacción, aceptó. Transcurrieron horas y horas entre música y relatos, mientras Argos escuchaba con fascinación. Ya había contado Hermes todas las historias que sabía, e inventado muchas otras, sin cumplir su propósito de dormir al gigante, quien poseía gran curiosidad por saber cuál era la procedencia de la flauta, ese instrumento que sonidos tan bellos producía. Entonces Hermes comenzó a contarle la historia del dios Pan y la ninfa Siringa. Se demoró en detalles infinitos, hasta que casi al final del cuento, miró los párpados del gigante Argos y comprobó que sus cien ojos estaban todos y cada uno de ellos cerrados, en el sueño más profundo. Con una espada, cortó la cabeza del gigante y huyó.

Cuando Hera supo lo ocurrido se puso furiosa y clamó venganza. Al ver la cabeza de Argos inerte, en el campo vociferó y lloró, y al no encontrar eco en sus gritos, se inclinó sobre el césped, cogió la cabeza del guardián, y se la llevó al Olimpo. Allí, colocó sus cien ojos en la cola del pavo real, ave predilecta y sagrada para la Diosa del Olimpo.

Ío huyó sin rumbo fijo y Hera, llevando a cabo la venganza que había prometido, le ató a los cuernos un tábano, que le picaba sin cesar. Al llegar a las orillas del Nilo, la becerra se arrodilló, y alzando la cabeza hacia el cielo, mugiendo, y llena de lágrimas, suplicó a Zeus que terminara su tormento. El Señor del Olimpo rogó entonces a su hermana y esposa que pusiera fin a los castigos, asegurándole que Ío nunca sería causa de dolor para ella. Y la alba ternera, volvió a convertirse en una alba ninfa».

2.3 Obras con vinculación mitológica más relevantes del repertorio para flauta travesera

La flauta y el mito siempre han estado muy ligados. La flauta es considerada uno de los instrumentos más antiguos de la humanidad. De los registros que poseemos en la actualidad, se sabe que la primera flauta, datada en la prehistoria con unos 57-93 mil años de antigüedad, fue encontrada en una cueva de Eslovenia y estaba fabricada con hueso de oso, y siempre relacionada con lo sagrado y lo divino (Artaud, 1986).

Ya desde las primeras civilizaciones, la flauta era considerada un instrumento con poderes sobrenaturales, que permitía provocar estados de catarsis y contactar con los seres de la ultratumba. Por ello, gracias a esta connotación mágica, la flauta travesera actual ha sido incluida dentro de los mitos y leyendas de diferentes culturas. En la gran mayoría de los casos, la flauta aparece en el mito siendo interpretada por un Dios con una melodía que causa grandes efectos en otros personajes o sucesos de la historia (Gutiérrez, 2015).

En consecuencia, fueron muchos los compositores, a lo largo de la historia de la música, los que se sintieron atraídos por esta temática mitológica. Como resultado, hoy en día tenemos un amplio repertorio para flauta travesera íntimamente relacionado con el elemento mitológico y ritual. Tanto es así, que muchas de las obras para flauta travesera más importantes y reconocidas fueron compuestas basándose en este tipo de textos.

A continuación, se exponen una selección de obras para flauta travesera que tienen vinculación mitológica.

- Sonata *Undine,* Op. 167, C. Reinecke, 1882.
- *Prélude à l´aprés-midi d´un faune* (C. Debussy, 1894)
- *La flauta de pan* (J. Mouquet, 1904)
- *Syrinx* (C. Debussy, 1913)
- *Joueurs de flute*, Op. 27 (A. Roussel, 1925)
- *Suite Mythologique*, Op. 38 (L. De Lorenzo, 1927)
- *Lamentos bajo el mar* (S. Espasa, 2000)

- Sonata *Undine,* Op. 167, C. Reinecke, 1882.

Esta sonata compuesta para flauta y piano se inspira en la novela de Frédéric de la Motte-Fouqué de 1811. Su relato cuenta trata sobre una ondina[6], hija de un poderoso príncipe de las aguas, llamada Undine. Esta convierte su alma en mortal al enamorarse de un joven caballero, Huldebrand. Sin embargo, el caballero huye con su amante Bertalda y por esta infidelidad Undine debe volver al agua. Los amantes acaban casándose y es entonces cuando Undine sale a la tierra para acabar con la vida del que fue su amado (Navarro, 2014).

Reinecke en esta obra consigue crear un ambiente acuático desde el inicio que te sumerge completamente en el ambiente de la obra. Aparece durante toda la obra, espaciado y alternándose entre la flauta y el piano, el *leitmotiv*[7] de la ondina y lo desarrolla dependiendo del momento de la historia en que se encuentra.

- *Prélude à l´aprés-midi d´un faune* (C. Debussy, 1894)

Esta obra se trata de una pieza orquestal en la que, claramente, destaca el papel solista de la flauta ya desde el inicio de la obra. Se basa en el poema sinfónico de Stéphane Mallarmé *La siesta de un fauno*, quién a su vez se inspiró en la pintura con el mismo título de François Boucher. Cuenta la historia del fauno Pan intentando seducir a las ninfas que aparecen en sus sueños y cuando despierta confunde la imaginación con la realidad. Entonces toca la siringa[8], bebe vino y cae sumido en una profunda siesta (Salas, 2019, p. 42).

La sección inicial de esta cautivadora obra está basada de manera íntegra en una sensual y misteriosa melodía de flauta solista que hace referencia a la siringa.

- *La flauta de pan* (J. Mouquet, 1904)

Esta obra fue originalmente compuesta para flauta y piano, pero posteriormente arreglada por el propio Mouquet para flauta y orquesta. Es una obra que también habla del mito del Dios *Pan*, como *Syrinx* de Debussy.

---

[6] En la mitología griega, una ninfa del agua.
[7] m. Motivo central o asunto que se repite, especialmente de una obra literaria o cinematográfica. (RAE, 2024) En este caso, el motivo musical que representa a la ninfa del agua.
[8] En la mitología griega, además de referenciar a una ninfa, hace referencia a la flauta de pan.

Presenta tres movimientos y cada uno de ellos precedido por un breve poema que describe la escena interpretada a través de la música.

- Primer movimiento: "Oh Pan, que vive en las montañas, cántanos una canción con tus dulces labios, cántanosla con la caña pastoral" (Mouquet, 1904).
- Segundo movimiento: "Sentado a la sombra de esta solitaria madera, oh, Pan, ¿por qué sacas de tu flauta estos deliciosos sonidos?" (Mouquet, 1904).
- Tercer movimiento: "¡Silencio, cueva a la sombra de robles! ¡Silencio, fuentes que brotan de la roca! ¡Silencio, ovejas que vibran junto a vuestros pequeños! Pan mismo, en su armoniosa flauta, canta, después de haber puesto sus labios húmedos en sus tubos reunidos. A su alrededor, con un pie ligero, bailan a coro las ninfas de agua y las ninfas de madera" (Mouquet, 1904).

- *Syrinx* (C. Debussy, 1913)

Syrinx actualmente es considerada una de las obras para flauta sola más importantes de todo el repertorio. Originalmente fue compuesta como música de escena para el poema dramático en tres actos *Psyché*, de Gabriel Mourey. Este poema está basado en el mito del fauno Pan y la ninfa Siringa de *Las metamorfosis* de Ovidio[9]. El mito habla sobre un amor no correspondido del fauno hacia la ninfa Siringa, la cual se convierte en un cañaveral para no ser descubierta por el fauno. Finalmente, el fauno la descubre y realiza él mismo una flauta con una caña para estar siempre cerca de su amada (Salas, 2019, p. 41).

- *Joueurs de flute*, Op. 27 (A. Roussel, 1925)

Joueurs de flute está compuesta para flauta y piano y presenta 4 movimientos. Cada uno de estos movimientos se inspira en un personaje mitológico relacionado con la flauta y a su vez cada uno de ellos está dedicado a un flautista importante de la época (Gutiérrez, 2019).

[9] Ya referenciado con una nota al pie en la página 7.

- Primer movimiento: *Pan*. *Pan* era el Dios de los pastores y los rebaños. También era músico, cazador y curandero. Uno de los más conocidos por perseguir a las ninfas, como *Syrinx*. Dedicado a Marcel Moyse.
- Segundo movimiento: *Tityre*. *Tityre* se presenta en forma de un pastor rústico y flautista que es desterrado junto a sus ovejas. Dedicado a Gaston Blanquart.
- Tercer movimiento: *Krishna*. *Krishna* era, en la antigua India, un héroe y un Dios con forma de humano muy relacionado con el amor. Dedicado a Louis Fleury.
- Cuarto movimiento: *Mr. de la Péjaudie*. *Mr. de la Péjaudie* aparece como un flautista acusado de asesinato en la novela *La pecheresse* de Regnier. Dedicado a Philippe Gaubert.

- *Suite Mythologique*, Op. 38 (L. De Lorenzo, 1927)

Esta suite está escrita para flauta sola y presenta dos movimientos diferentes. El primero de ellos se titula *Pan*, un Dios que ya hemos citado anteriormente y es muy relevante en el repertorio flautístico. Este primer movimiento está escrito para simular la flauta de pan y las escalas que aparecen en *Syrinx* acuñadas en Grecia. El segundo movimiento se titula *Marsyas* que desafía a *Apolo* en un corcurso musical. La intención del autor es relatar cómo *Marsyas* con su flauta de pan es derrotada por Apolo con su lira. Simplemente, Apolo añade su voz mientras interpreta su instrumento y *Marsyas* es derrotado y desollado vivo por su oponente victorioso (de Lorenzo, 1927).

- *Lamentos bajo el mar* (S. Espasa, 2000)

Salvador Espasa también compone *Lamentos bajo el mar* para flauta sola. Esta vez, esta obra presenta como complemento un recitador que va narrando la historia a la vez que el intérprete hace sonar la música. Relata cómo un triste príncipe descubre a una sirena y se sumerge en el mar con ella. Inevitablemente, el amor se vuelve imposible deben despedirse. La sirena vuelve al fondo del océano y el príncipe regresa a su reino (Espasa, 2000).

3. ANÁLISIS DE LA OBRA

En este punto se estudia el estilo compositivo, la estética de la obra y se realiza un análisis musical detallado de todos los elementos que la componen. Además, se propone una vinculación entre la música y el mito, lo cual no es una propuesta del compositor. Esta vinculación es una interpretación propia a la que he llegado estudiando la obra, leyendo el mito y proponiendo una interpretación debidamente argumentada. Esto me ha ayudado mucho para tener una perspectiva diferente de la obra y una idea más clara a la hora de interpretarla.

3.1 Estilo compositivo y estética

El estilo compositivo que representa *Argos* es el de la música contemporánea mediante el uso de técnicas extendidas. Como hemos comentado anteriormente, esta obra inició siendo un *Estudio en re* que Salvador Espasa escribió para sus alumnos del conservatorio. A lo largo de su etapa como profesor, realizó numerosos estudios pedagógicos plenos de materiales y contenido con la finalidad de trabajar aspectos técnicos de la flauta travesera, pero de una forma lo más musical posible. Lo que pretendía, con *Estudio en re*, era realizar un estudio de ritmo que resultara atractivo a sus alumnos e introducir de esta manera algunas técnicas extendidas.

> «El ritmo para mí es vital. Evidentemente el colorido y tensión de la melodía en el principio. El uso de la voz como primer elemento sonoro para explorar nuevas técnicas, las intensidades sonoras y la resistencia».[10]

Cabe destacar también un elemento importante y esencial de las piezas de Salvador Espasa como es la estrecha relación que presentan sus obras con relatos o imágenes. Este hecho le permite acercar su música de manera estrecha tanto al intérprete como al público y así, despertar pasión por la música contemporánea.

> «es obvio que existe un rechazo (…) si a los primeros que les resulta extraño es a los músicos, ¿cómo no va a resultarle extraño al público? (…) Uso las técnicas contemporáneas, pero al ligarlo a un cuento o a una historia, da un atractivo que ayuda a que al oyente le resulte mucho más fácil y cómodo escucharlo (…) Me

[10] Véase apéndice documental p. 45.

> ha gustado siempre hacer la unión de ambas cosas, para facilitar y acercar la música o las técnicas modernas a la escucha sin tener que hacer un gran esfuerzo» (Espasa, 2019, p. 15).

Sobre todo, para los alumnos de grado profesional, aún la música contemporánea puede parecer algo difícil de estudiar o comprender y precisamente con esta obra se consigue adentrarlos en el mundo de la música contemporánea de una forma eficaz y jovial. No es hasta tiempo después de haberla compuesto cuando encuentra relación entre su música y el relato mitológico de *Argos*.

> «Yo hice la obra y después cogí el nombre con el texto. Empecé a buscar nombres en la mitología griega e iba leyendo un poco el significado. Vi que el nombre de *Argos* tenía un pequeño significado, y simplemente me gustó y lo puse» (Espasa, 2019, p. 68).

Otra de sus motivaciones sustanciales para la composición de *Argos* fue la ambición de ser él mismo su único compositor e intérprete. Tras su largo recorrido de 30 años como intérprete del Grupo Círculo y al verse sometido en varias ocasiones a las voluntades de compositores diferentes, decidió componer algo para su disfrute personal.

> «Entre los años 1983 y 2023 formé parte de un grupo de música contemporánea (Grupo Círculo), fueron más de 300 obras de estreno durante esos años. Hubo un momento de saturación y sobre todo de tocar como querían los compositores. Eso hizo que me tomara la decisión de escribir una pieza en la que fuera yo el que decidiera como tocar».[11]

Naturalmente, la faceta más relevante y que caracteriza a Salvador Espasa es la de pedagogo y, por supuesto, flautista. Aun así, resulta muy correcto reconocer que también ha tenido una muy importante faceta de compositor, aunque forme parte del pasado.

> «Escribí entre 1998 y 2000 las siguientes obras:
> **Flauta solo:** Argos, Lamentos bajo el Mar, Poema y persecución.
> **Orquesta de Flautas:** Danza de los lamentos, Carnaval de Flautas, Soleá y Tensión. En 2015 recibí el encargo para el concurso de la AFE y compuse **Evõcare.**
> En todas mis obras para flauta sola, utilizo técnicas extendidas. No tengo intención de seguir escribiendo». [12]

[11] Véase apéndice documental p. 44.
[12] Véase apéndice documental p. 45.

Coincidiendo con el mismo periodo en que escribió *Argos* también escribió la obra *Lamentos bajo el mar*. Esta última es una obra escrita para flauta y recitador. Al igual que *Argos*, pretende acercar a sus alumnos al lenguaje de la música contemporánea mediante la introducción de algunas técnicas extendidas. En *Lamentos bajo el mar* el recitador cuenta la historia de un príncipe y una sirena mientras el flautista interpreta sobre el relato. A diferencia de *Argos*, *Lamentos bajo el mar* sí que fue concebida como una obra ligada a un texto ya desde el inicio de su composición. Para llevar a cabo una ejecución completa y que el espectador no se pierda ningún detalle, flauta y recitador deben estar presentes durante la actuación (Espasa, 2000).

Años más tarde, en 2015 recibe el encargo del concurso de la AFE y Salvador Espasa compone *Evõcare*. Tal y como su nombre indica, esta obra lo que pretende es recordar músicas de diferentes estilos. Para ello requiere de una técnica flautística de nivel profesional para defender correctamente la expresividad, articulación, ritmo y demás exigencias técnicas que contiene la obra.

> «Dicha obra va dirigida a alumnos que finalizan el grado profesional, por lo tanto la idea a la vez reflejada en el título, ha sido evocar músicas de distintas épocas. En la pieza he querido que aparezcan elementos técnicos como la expresión, la articulación, la digitación, los ritmos y la voz, ajustándome al nivel anteriormente citado» (Espasa, 2015, p. 2).

Esta vez, la obra no lleva enlazada a ella ningún relato concreto. Sin embargo, sí que sugiere un pensamiento concreto que son los recuerdos que nos trae la música de las diferentes épocas que aparecen. Una vez más, Salvador consigue acercar la música a un sentimiento y con ello provoca en el intérprete una pasión para tocarla que se distingue de una simple ejecución técnica para convertirse en una verdadera interpretación musical.

3.2 Análisis musical

De manera general, observamos que *Argos* es una pieza compuesta por una melodía principal y por pequeñas células con carácter rigurosamente rítmico. La obra está cargada de tensión, energía y muchos ritmos, y todo ello lo vamos a analizar musicalmente a continuación. También en este punto se añadirá un párrafo al final de cada análisis para relacionar cada parte de la obra con un momento concreto del mito de *Argos Panoptes*.

Podemos dividir musicalmente a la obra en siete secciones bastante diferenciadas, y algunas a su vez subdivididas en diferentes bloques.

1. La primera sección comprende desde el inicio de la obra hasta el compás 21.

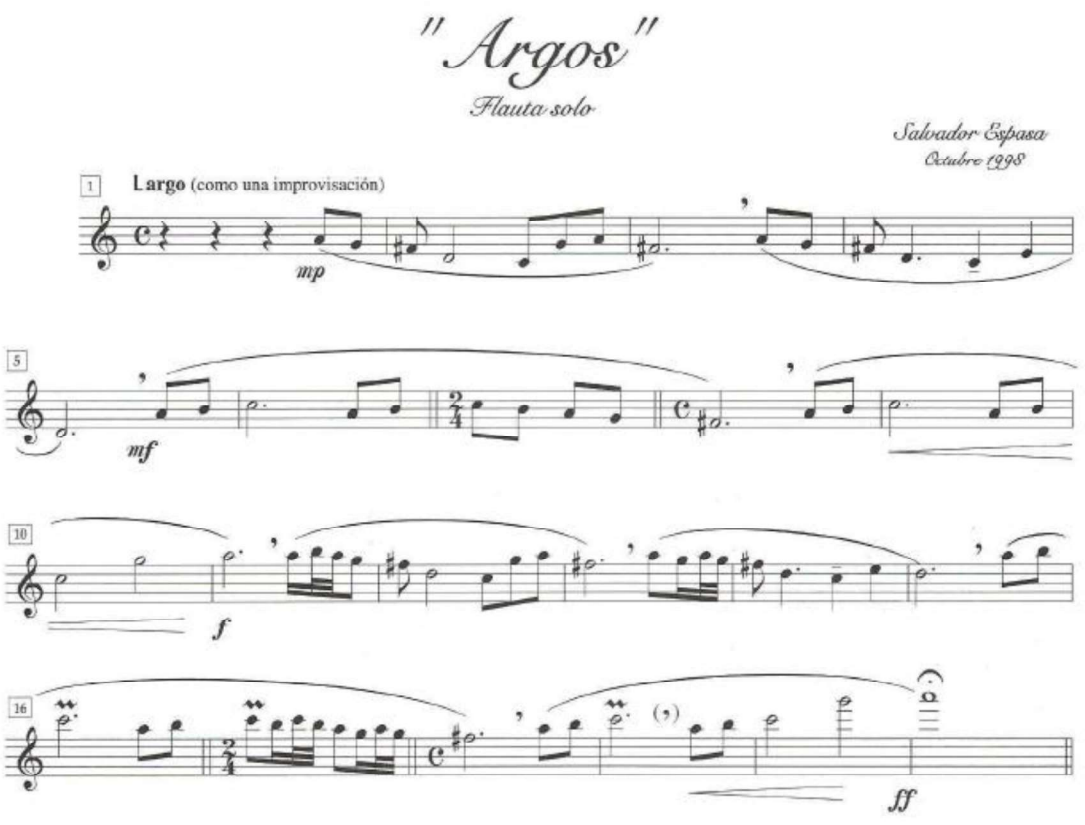

Ilustración 1: *Argos*, cc. 1-21, Salvador Espasa (Espasa, 2000)

Salvador Espasa incluye en las notas de programa cómo desea específicamente que se interprete cada una de las secciones. De la primera sección nos indica: «Desde el compás 1 hasta el 21. Como una improvisación melódica» (Espasa, 2000).

En esta sección introductoria de 21 compases predomina el compás 4/4, excepto en el compás 7 y en el compás 17 que cambia oportunamente al compás 2/4, en ambos casos con subdivisión binaria. La primera frase, que comprende los primeros once compases, es una melodía sencilla que presenta su variación en los diez compases siguientes añadiendo ornamentos y cambiando a una octava más aguda de registro.

Como indicación tanto de carácter como de tempo aparece al inicio del primer compás *Largo (como una improvisación)*. Ello nos permite realizar una interpretación adecuada de esta primera sección y reitera a su vez lo escrito en las notas de programa anteriormente mencionadas.

Además, las dinámicas en esta primera sección acompañan la subida de tesitura de la segunda frase con respecto a la primera. Comienza con un *mezzopiano* al inicio y va creciendo junto a la melodía. A mitad de la primera frase presenta un *mezzoforte* y ya al inicio de la segunda frase aparece el primer *forte*. Continúa subiendo de tesitura y de dinámica con un regulador *in crescendo* hasta un *fortissimo* en la redonda del último compás de esta primera sección acompañada con un calderón.

En cuanto al análisis armónico, podemos afirmar claramente que la melodía principal de la obra, que aparece completa en esta primera sección, se desarrolla sobre la escala de Re M mixolidia. El modo mixolidio en una escala mayor altera el VII grado de esta un semitono descendente.

Observamos que, aunque en la armadura de la pieza no aparezca ningún sostenido ni bemol, la nota *fa* aparece en todas las ocasiones sostenido (como parte de la armadura propia de Re M) y el *do natural* (como séptimo grado de Re M rebajado medio tono). Además, la primera nota de la obra es un *la*, V grado de Re M, y la última nota de la obra es un *re*, I grado de Re M. Todo ello queda reforzado teniendo en cuenta que las notas principales sobre las que se desarrolla la melodía son: *re* (tónica), *la* (dominante), *fa* ♯ (modal, que crea tensión) y *do* (VII grado rebajado medio tono que indica el modo mixolidio de la escala mayor).

Así, observamos cómo esta melodía comienza siendo algo íntimo y dulce que se desarrolla y va creando paulatinamente más tensión hasta ser completamente extrovertida y dejando una gran expectativa sobre lo que va a suceder a continuación.

Esta melodía inicial nos transporta al momento en el que *Hermes* comienza a tocar la flauta al lado del gigante *Argos* y consigue captar su atención, aunque no logra dormirlo por ahora.

2. La segunda sección abarca desde el compás 22 hasta el 38.

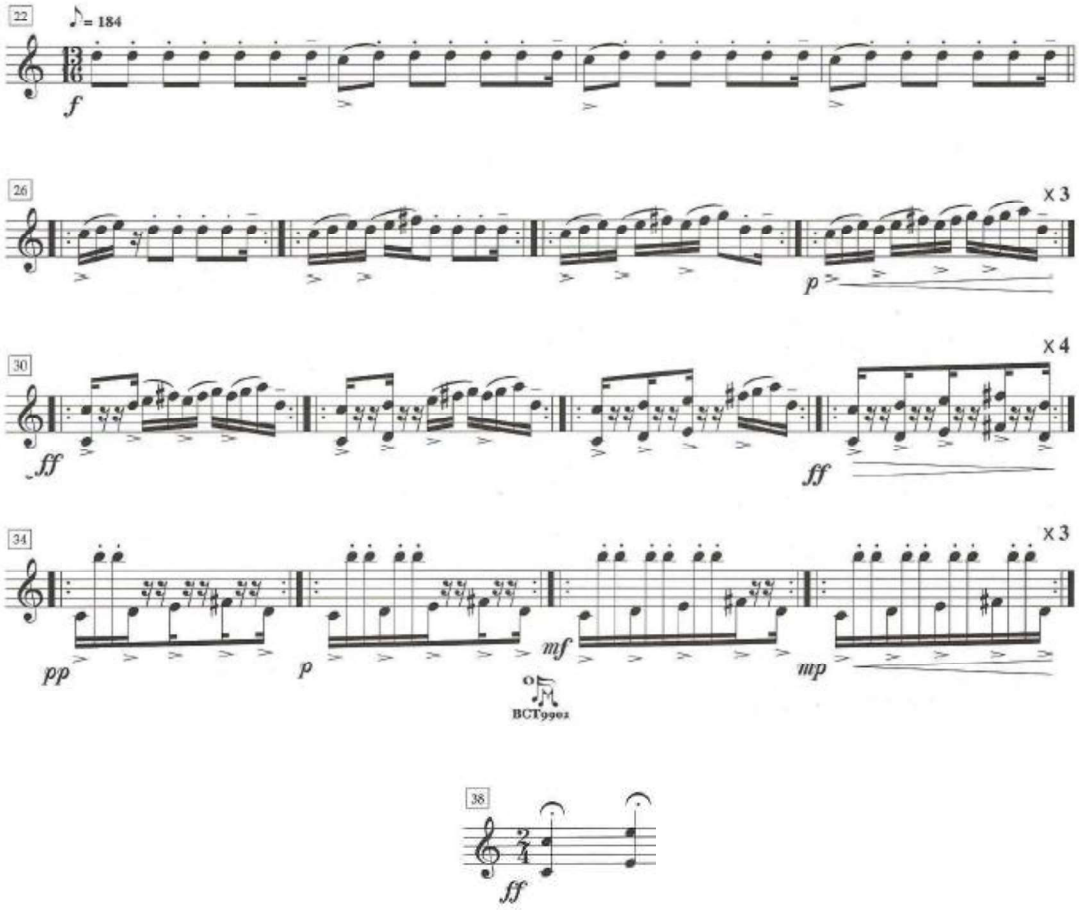

Ilustración 2: *Argos*, cc. 22-38, Salvador Espasa (Espasa, 2000)

En notas de programa aparece escrito por el compositor:

> «Desde el compás 22 hasta el 38. En esta sección es importante que pienses en un compás de 3/4 más una semicorchea, para que toda la parte de semicorcheas se sientan con subdivisión binaria. Propongo una serie de repeticiones, pero cuando estás tocando puedes repetir cada una de ellas las veces que te apetezca. Las dobles octavas sirven para destacar la voz grave, si al acentuarlas aparece algún armónico, no importa. En el compás 33, al ir diminuendo, se irá perdiendo la octava superior» (Espasa, 2000).

En esta segunda sección predomina la meticulosa precisión rítmica combinada con diferentes articulaciones. Aparece escrita en compás de 13/16, lo que significa que en cada compás entran 13 semicorcheas. Por la escritura que presenta resulta más fácil pensar en un compás de 3/4 dividido en corcheas y añadirle una semicorchea, tal y como nos sugiere Salvador en notas de programa. Como indicación metronómica aparece ♪=184 para toda la segunda sección completa.

A su vez, se observa claramente cómo en esta sección los compases se agrupan en grupos más pequeños de 4 compases cada uno, más sus repeticiones pertinentes. Los 4 primeros presentan el ritmo más sencillo y, posteriormente, el ritmo se va complicando. Añade cada vez más semicorcheas en cada compás e intercala con silencios, hasta llegar al compás 37 que tiene todas las semicorcheas que caben en el compás, es decir, trece.

La rítmica de estos compases aparece reforzada con diferentes articulaciones. Se suceden la raya de *tenuto* en la última semicorchea del compás con el acento de la primera corchea del compás sucesivo, lo que da aún más la sensación de que la primera corchea de cada compás es *forte*. El punto de *staccato* aparece en todas las corcheas y cuando aparecen las semicorcheas lo hacen agrupadas de tres en tres por una ligadura y con un acento también cada tres. Estas ligaduras y acentos consiguen cambiar la acentuación natural del compás y embellecen el pasaje proporcionándole un ritmo característico.

Las dinámicas de esta sección aparecen mayoritariamente muy presentes en *forte* casi toda su duración. El compás 29 se repite tres veces, la primera de ellas *piano* y se incrementa hasta llegar al *fortissimo* del compás 30. El compás 33, que se repite cuatro veces, es un *diminuendo* de *fortissimo* a *pianissimo* en el compás 34. El compás 37 se repite tres veces incrementando su dinámica cada vez para conducirla al compás 38 que tiene un *fortissimo*.

El compás 38, escrito en 2/4, tiene dos negras reforzadas con armónicos y ambas con un calderón. Es en este compás donde se descarga la tensión generada anteriormente y nos sirve de puente entre la sección cargada de acentos y ritmo que acaba de terminar con la siguiente, donde vuelve a aparecer la melodía del principio.

Hermes continúa intentando dormir al gigante, aún sin éxito. Pero él no cesa de relatarle todo tipo de historias y le interpreta numerosas melodías.

3. La tercera sección engloba del compás 39 al 59.

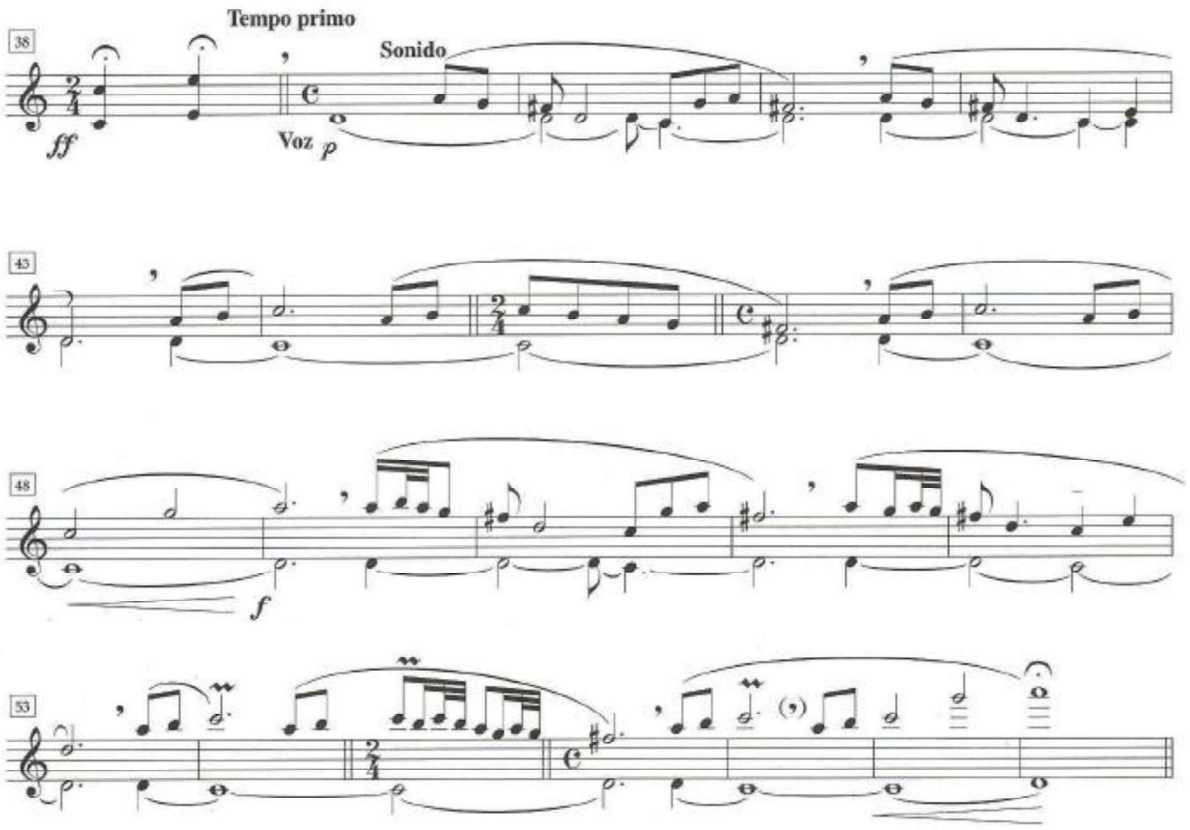

Ilustración 3: *Argos* cc. 38-59, Salvador Espasa (Espasa, 2000)

En notas de programa aparece lo siguiente: «Desde el compás 39 hasta el 59. En esta sección hay que cantar la voz grave y sonar la melodía» (Espasa, 2000).

Esta tercera sección es idéntica a la primera sección de la obra. Pero, esta vez embellece la melodía aún más añadiendo la voz.

Observamos que en el compás 39 aparece la indicación de *Tempo primo*, lo cual determina que hay un cambio de velocidad para volver al *tempo* inicial. También, ya desde ese compás, añade la voz al sonido de la flauta y aparecen diferenciadas ambas líneas para facilitar su correcta ejecución.

La voz canta una nota pedal que intercala entre el *re* y el *do*, dependiendo de la armonía del acorde correspondiente en cada momento.

Finalmente, *Hermes* consigue dormir a *Argos*. Fue cuando el astuto pastor le contó al gigante la historia del dios *Pan* y la ninfa *Siringa* que este comenzó a cerrar uno a uno sus ojos hasta que al final del relato tenía sus cien ojos completamente cerrados. Cayó rendido en el sueño más profundo.

4. La cuarta sección ocupa del compás 60 al 85.

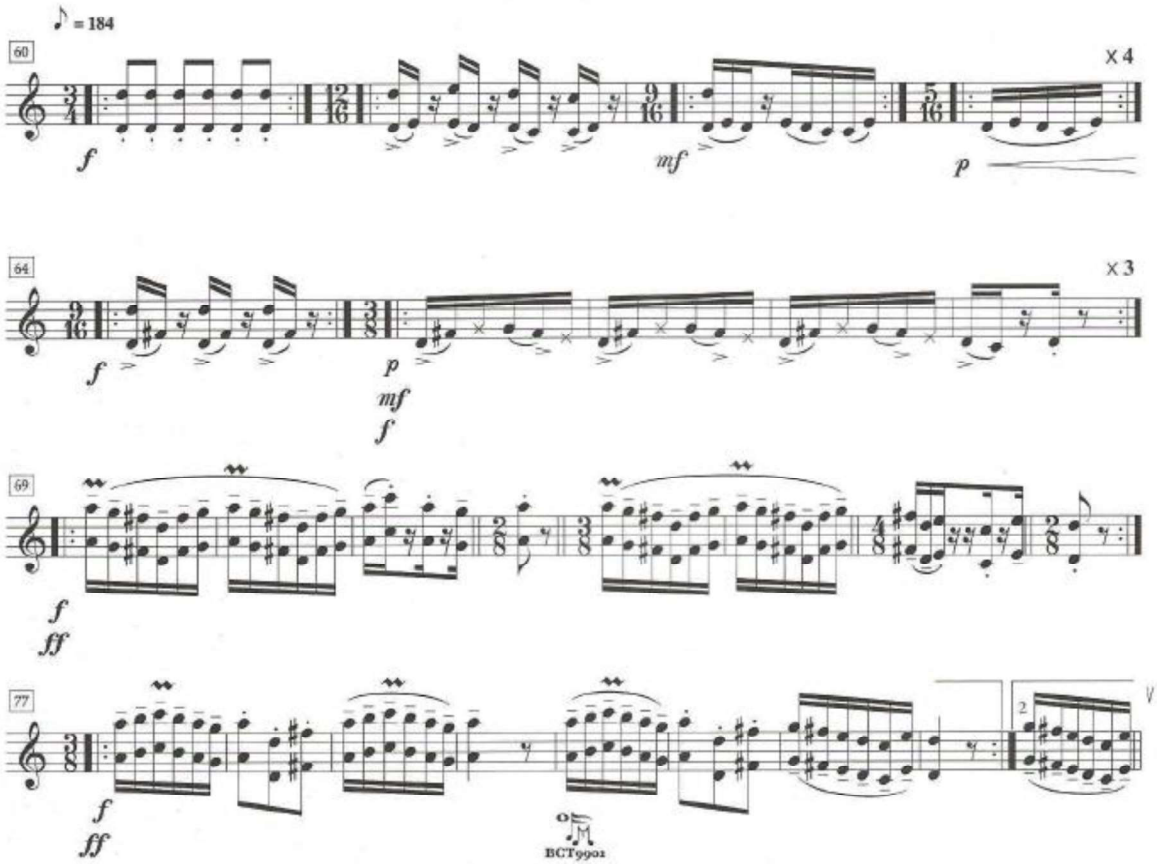

Ilustración 4: *Argos* cc. 60-85, Salvador Espasa (Espasa, 2000)

En notas de programa está indicado lo que sigue:

> «Desde el compás 60 hasta el 85. Esta sección está dividida en tres bloques.
>
> **Bloque 1**: compases 60-61-62-63 y 64. Fortalecer los acentos con las octavas.

> **Bloque 2**: compases 65-66-67 y 68. Juego rítmico de llaves y sonido. Es conveniente tocar muy piano el sonido en la primera repetición y resaltar los golpes de llaves.
>
> **Bloque 3**: compases del 69 hasta el 85. Cada repetición se tocará primero con sonido normal la voz superior, y al repetir voz y sonido (elige el registro de voz que más te acomode)» (Espasa, 2000)

Tal y como nos indica Salvador Espasa en notas de programa, el análisis de esta sección se divide a su vez en tres bloques. Para toda esta sección aparece la indicación metronómica de ♪=184, es decir, misma velocidad que la segunda sección.

El bloque 1, que corresponde con los primeros cinco compases, tiene la peculiaridad de que presenta un compás diferente para cada uno de ellos. Además, todos poseen repeticiones y en concreto en el compás 63 el autor nos propone realizar cuatro repeticiones.

El compás 60 es el más sencillo de todos con un 3/4 y corcheas reforzadas con dobles octavas y con *staccato*. Los cuatro compases sucesivos presentan una rítmica más variada: 12/16, 9/16, 5/16 y 9/16, respectivamente. Todos comparten la semicorchea como unidad mínima en la que dividir las diferentes partes del compás. Se desarrollan intercalando semicorcheas ligadas con silencios en medio y siempre acentuando la primera semicorchea con un acento. El compás 63, sin embargo, presenta todas las semicorcheas que caben en el compás que son cinco y aparecen ligadas y sin ningún acento. Pero, este compás que es el único que se repite cuatro veces, presenta un ascenso de dinámica desde un *piano* en la primera repetición hasta acabar creciendo a *forte* tras la última repetición.

El segundo bloque está formado por cuatro compases en 3/8 que se repiten tres veces. Esta vez, en lugar de aparecer silencios, aparecen golpes de llaves. Están escritas todas las semicorcheas del compás, pero la tercera y la última no son con sonido normal, son con sonidos de las llaves de la flauta respetando la digitación escrita en cada una de ellas. Los acentos están escritos en la primera y la quinta semicorchea. Salvador nos sugiere que la primera vez que se interpretan estos compases sea verdaderamente *piano* para que, en las repeticiones sucesivas, el *mezzoforte* y el *forte* tengan aún más efecto. Además, en todas ellas debemos resaltar los sonidos de las llaves para que el efecto sea notorio.

Por último, en esta sección, está el tercer bloque que corresponde del compás 69 hasta el compás 85. Así mismo, este grupo de compases se divide en dos subgrupos de ocho compases cada uno parecidos entre sí por la melodía que presentan, pero no iguales. Estos subgrupos a su vez quedan divididos en motivos de cuatro compases que se repiten idénticos, excepto el final, para crear el efecto de pregunta y respuesta.

Ambos subgrupos se repiten dos veces; la primera vez que se interpretan solo se toca la melodía de la octava más aguda con sonido normal de la flauta y la segunda vez se interpreta la melodía aguda con la flauta de nuevo, pero añadiendo la voz a la vez en el registro que más cómodo le resulte al intérprete, tal y como nos indica el compositor en notas de programa.

En cuanto a dinámicas en esta sección no encontramos grandes contrastes. Pero sí se diferencia que la primera repetición se hace *forte* mientras que la segunda se hace *fortissimo* ya que cuando se añade la voz se incrementa notablemente la intensidad sonora.

Es en esta sección cargada de ritmo y diferentes articulaciones cuando *Hera* se la cuenta de lo que ha sucedido y comienza a desatar su ira. Es en el bloque 3 de esta sección cuando se simboliza el llanto de *Hera* mediante la adición de la voz en la repetición de la melodía.

5. La quinta sección integra desde el compás 86 hasta el 101.

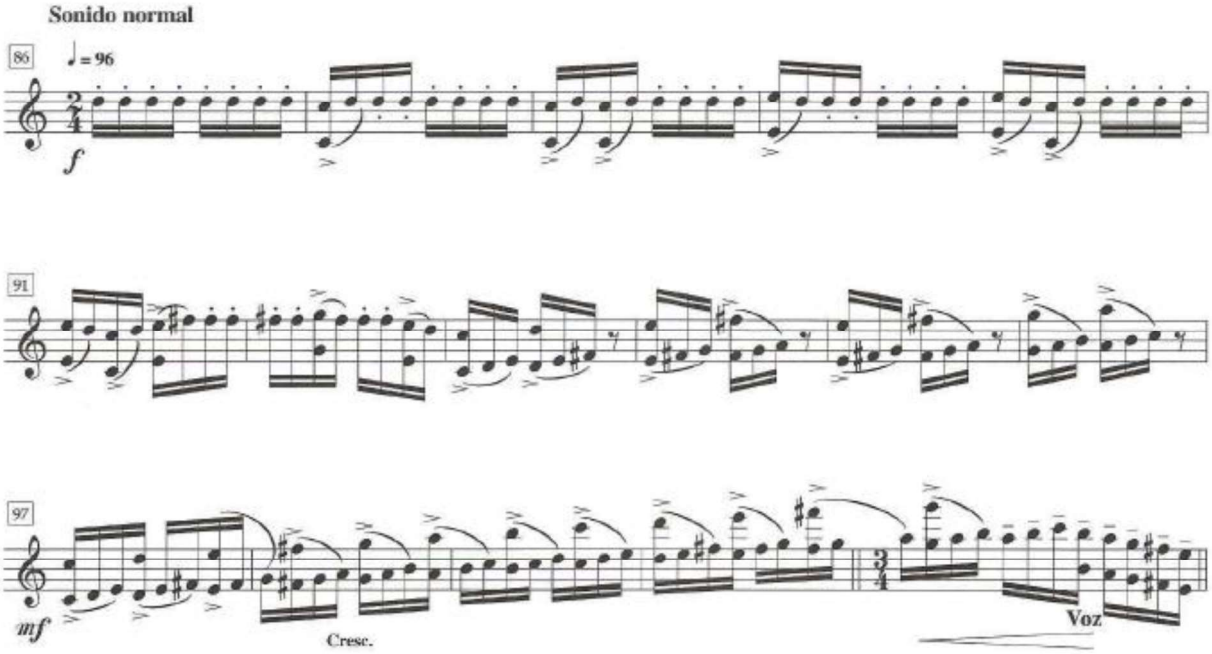

Ilustración 5: ***Argos*** **cc. 86-101, Salvador Espasa (Espasa, 2000)**

En notas de programa alcara lo siguiente: «Desde el compás 86 hasta el 101. Sección muy rítmica en la que hay que exagerar los acentos propuestos. En el compás 101 introducir la voz para enlazar con la siguiente sección» (Espasa, 2000)

La quinta sección está escrita en un 2/4 y completamente con figuración de semicorchea; solo es en el último compás cuando cambia a un 3/4, el cual actúa como puente entre la quinta y la sexta sección. Presenta como medida metronómica ♩ = 96 y junto a ello nos aclara *Sonido normal* para no confundir con la sección anterior que poseía incorporada la voz. A su vez, observamos dos partes diferenciadas dentro de esta quinta sección.

La primera parte se desarrolla hasta el compás 92. Comienza teniendo como nota pivote el *re* y la melodía se construye con intervalos de segunda mayor tanto ascendentes como descendentes, siempre teniendo como referencia el *re*. Solo es en el último compás y medio que cambia la nota pivote a *fa* ♯. Ambas notas pivote se repiten con *staccato* sobre ellas cada vez que aparecen, mientras que las demás están reforzadas con acentos y con el efecto de las dobles octavas, ganando así más intensidad sonora y destacándolas notablemente. Todo lo mencionado de estos compases se interpreta con una dinámica *forte*.

La segunda parte consiste en una progresión ascendente y ocupa los nueve compases restantes. Esta progresión comienza sobre la nota *do*, asciende tres notas por intervalos conjuntos y luego desciende una para volver a subir otras tres. Las tres notas ascendentes aparecen siempre ligadas y la primera de ellas viene reforzada como anteriormente, con un acento y doble octava. En el compás 97 la dinámica desciende a *mezzoforte* para ahora continuar *in crescendo* y sin ninguna pausa en medio hasta el último compás de la sección. A partir del segundo tiempo del compás 101 la melodía desciende por grados conjuntos sin interrupciones y se añade la voz junto al sonido de la flauta en las últimas cinco semicorcheas para enlazar así correctamente la quinta sección con la sexta sección.

De acuerdo con el mito, esta sección la comprendemos como la huida de *Ío*. Los motivos de esta parte nos generan nervios y angustia, lo que se relaciona con esta escapada desesperada de la novilla, sabiendo que será castigada por *Hera*.

6. La sexta sección contiene desde el compás 102 hasta el 126.

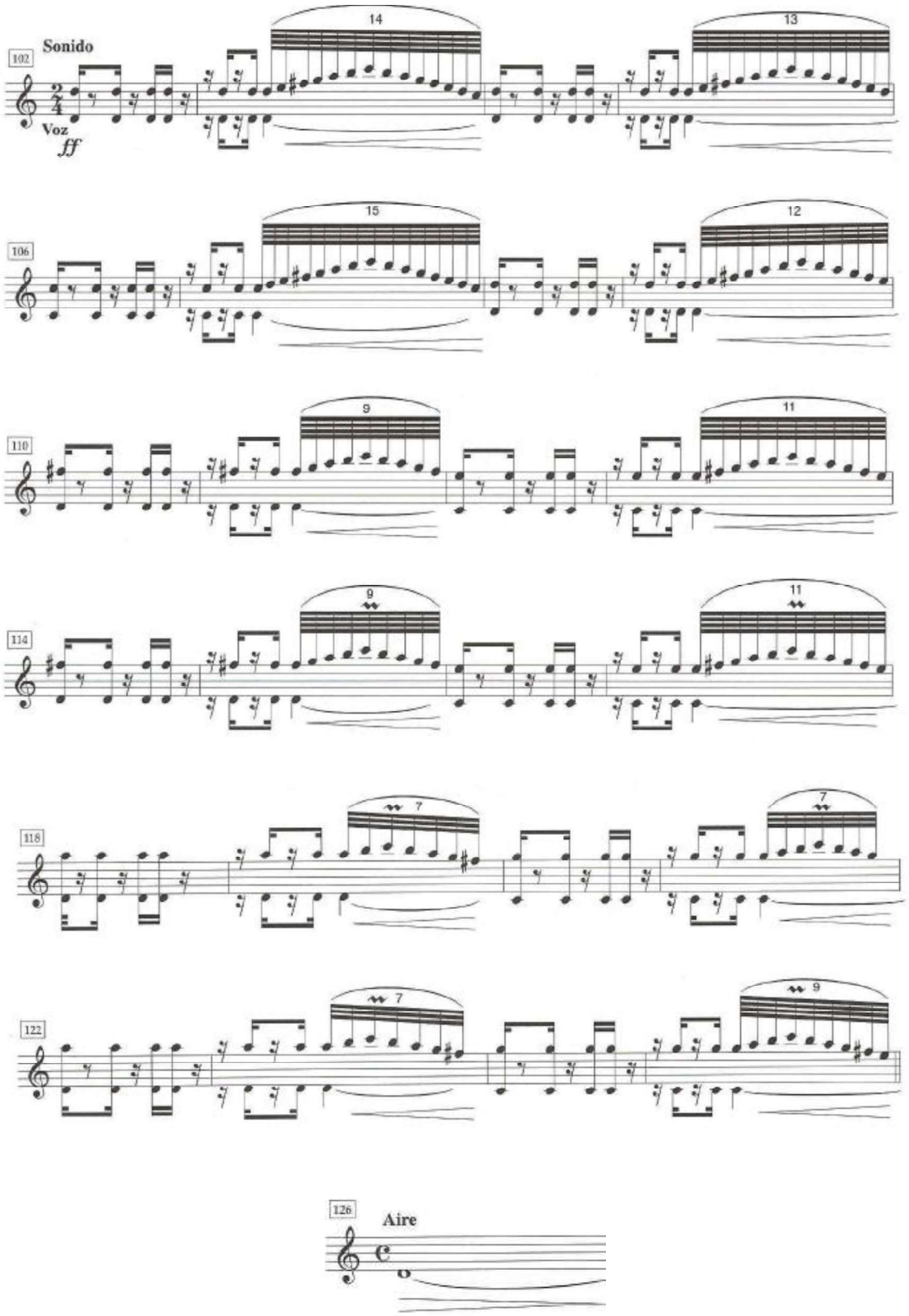

Ilustración 6: ***Argos*** **cc. 102-126, Salvador Espasa (Espasa, 2000)**

En notas de programa podemos leer: «Desde el compás 102 hasta el 125. Voz y sonido (usar la digitación del registro grave). El compás 126 es un golpe de aire para relajar toda la tensión acumulada y enlazar con la última sección» (Espasa, 2000)

Esta sección, escrita en 2/4 de nuevo, está claramente protagonizada por el motivo que presenta en los dos primeros compases y que se repite durante toda la sección. Dicho motivo consta de semicorcheas alternadas con sus silencios durante un compás y medio, y en el último tiempo del segundo compás aparece un gran grupo de semifusas, cuyo número varía en cada compás, realizando un movimiento primero ascendente y seguidamente descendente por grados conjuntos.

En cuanto a las dinámicas de esta sección, se mantienen todo el rato en *fortissimo* e incluso en cada grupo de semifusas aparece un *crescendo* hacia el siguiente compás. Además de la energía que requiere esta parte tanto rítmica como melódicamente, viene acompañada de la voz cantando una nota pedal. La voz realiza el mismo ritmo que el sonido pero se canta una octava más grave de la nota que suena, aunque posteriormente cambia a distancia de tercera o de quinta, pero de la octava inferior.

Toda la energía acumulada en esta sección culmina en el compás 126, que cambia a ser un 4/4, y se disipa mediante una nota larga interpretada solo con aire y en *diminuendo* hacia el compás siguiente.

Efectivamente, *Ío* es castigada por *Hera*. Le ata un tábano a los cuernos de la pequeña novilla y empieza a atacarla sin cesar. La rítmica de esta sección representa los diferentes picotazos que recibe del tábano y los grupos de semifusas corresponden con el zumbido incesante que escucha.

7. La séptima y última sección es desde el compás 127 hasta el final.

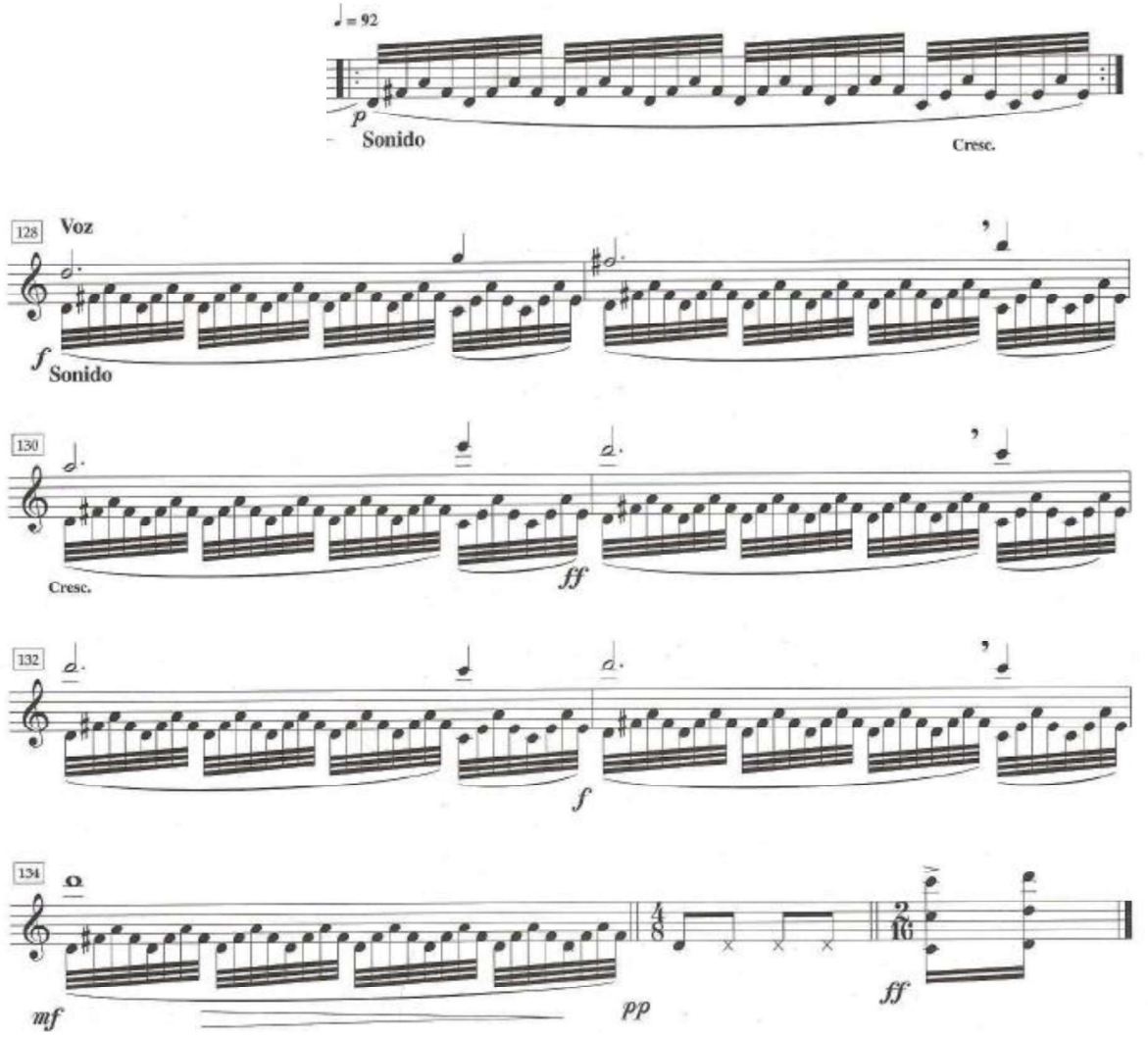

Ilustración 7: *Argos* cc. 127-136, Salvador Espasa (Espasa, 2000)

En notas de programa se aclara:

> «Desde el compás 127 hasta el 136, para tocar rápidas las fusas conviene dejar algunos dedos quietos (busca una buena digitación). La parte cantada está escrita una octava alta por razones de escritura, para que no se mezcle con la parte inferior (igual que en las secciones anteriores, acomoda tu registro de voz). En el compás 135 las tres últimas notas son golpes de llaves.» (Espasa, 2000)

Para culminar esta obra llena de ritmo y energía, el compositor hace uso de nuevo de la voz combinada con el sonido de la flauta. Esta sección continúa con el 4/4 del compás precedente y comienza con un compás de fusas que se repite para ir *crescendo* desde la dinámica *piano* hasta el *forte* del compás siguiente, donde se interpretan las fusas junto con la melodía de la

voz. Aparece como medida metronómica ♩= 92 ¸las fusas son realmente rápidas y por ello el compositor en notas de programa aclara que debemos interpretarlas con la digitación que más cómoda nos resulte con tal de priorizar la rapidez.

El motivo interpretado con el sonido de la flauta es idéntico desde el primer compás donde aparece hasta el compás 134. Los grupos de fusas corresponden con un *ostinato* del acorde de I grado de Re M en estado fundamental en los tres primeros tiempos y en el último tiempo cambia al acorde de V grado de Re M en primera inversión y con el *do natural*, al tratarse de Re M mixolidia.

La voz se añade en el compás 128, como ya he comentado antes, y realiza una melodía que sigue el patrón de blanca con puntillo y negra. Durante los primeros dos compases realiza saltos de 4ª ascendente y 2ª descendente, consecutivamente. Es ya en el compás tres cuando realiza un intervalo de 5ª ascendente y en los compases sucesivos se mantiene realizando intervalos de 2ª ascendentes y descendentes. En el último compás se mantiene la voz con una redonda de *re* y las fusas también mantienen el *ostinato* del acorde de I grado de Re M durante todo el compás. Además, aparece un *diminuendo* a *pianissimo* que indica que esta sección y, por tanto, la obra está a punto de terminar.

Los dos últimos compases de la pieza son independientes entre sí. El penúltimo compás es un 4/8 formado por 4 corcheas, de las cuales solo se interpreta con sonido la primera y las otras tres son golpes de llaves de la flauta, en *pianissimo*. El último compás está escrito en 2/16 y posee dos semicorcheas, ambas con triple octava, acentos y con la dinámica *fortissimo*. Y tras estos efectos tan contrastantes, la obra ha llegado a su fin.

Por último, esta sección también corresponde con el final del mito. La novilla ruega encarecidamente a *Zeus* que la devuelva a su forma original de ninfa. Estos ruegos se ven representados por los grupos de fusas. Mientras que la melodía cantada lo que representa es la metamorfosis del animal concedida por *Ío* tras escuchar que así nunca más sería una amenaza para ella.

4. ANÁLISIS DE LAS TÉCNICAS EXTENDIDAS Y METODOLOGÍA DE ESTUDIO

En este punto se explicarán cuáles son las técnicas extendidas usadas por Salvador Espasa en su obra y cómo se afronta su estudio. Todo lo que sigue se basa en los libros de *The other flute* de Robert Dick y *New sound for woodwinds* de Bruno Bartolozzi, además del conocimiento adquirido durante las Enseñanzas Superiores de Música.

4.1 Técnicas extendidas empleadas

Argos es una obra que presenta algunas de las técnicas extendidas más utilizadas para flauta travesera. Como se ha comentado a lo largo del trabajo, lo que pretende el autor es ayudar al alumnado de flauta travesera a introducirse en el mundo de la música contemporánea y por ello incluye técnicas extendidas en sus obras. Estas técnicas están pensadas para que se obtengan beneficios técnicos y musicales después de haber llevado a cabo su estudio. A continuación, mencionaré las técnicas extendidas que contiene la obra por orden de aparición.

- Armónicos:

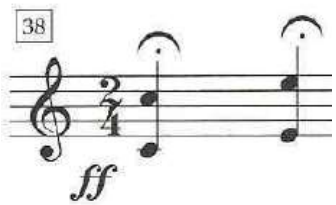

Ilustración 8: ***Argos*** **c. 38, Salvador Espasa (Espasa, 2000)**

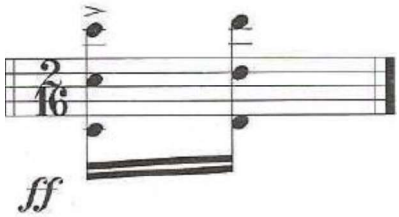

Ilustración 9: ***Argos*** **c. 136, Salvador Espasa (Espasa, 2000)**

Los armónicos consisten en hacer sonar las dos notas a la vez. En el caso de la obra que nos concierne, los más abundantes son los armónicos de doble octava que persiguen que se escuchen ambos sonidos a la vez. Sin embargo, en el último compás de la obra aparecen armónicos de triple octava para crear aún más riqueza armónica y sonora. Este efecto requiere de gran soporte y velocidad de aire y por ello aparecen con dinámicas en *forte* o *fortissimo*.

- Sonido y voz:

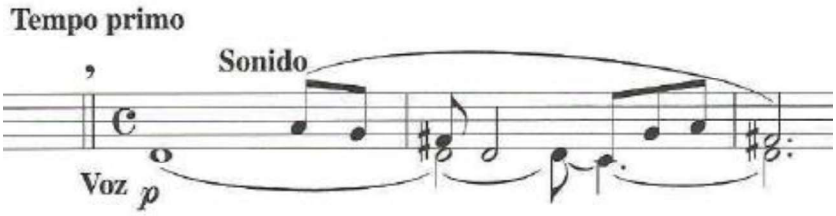

Ilustración 10: *Argos* cc. 39-41, Salvador Espasa (Espasa, 2000)

Ilustración 11: *Argos* cc. 77-80, Salvador Espasa (Espasa, 2000)

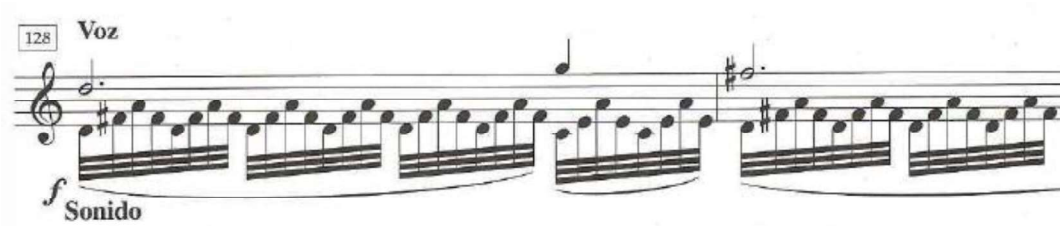

Ilustración 12: *Argos* cc. 128-129, Salvador Espasa (Espasa, 2000)

Este recurso consiste en interpretar con la flauta la línea melódica donde viene escrito *Sonido* y a la vez cantar la otra línea melódica donde pone *Voz*. Este recurso enriquece la resonancia del instrumento y le da un timbre característico que no se consigue de ninguna otra manera. En la obra aparece utilizado de tres maneras diferentes:

1. Ejemplo Ilustración 10: la flauta realiza la melodía y la voz la acompaña con notas largas que actúan como pedal.
2. Ejemplo Ilustración 11: ambas realizan la misma melodía al unísono o, en caso necesario, la voz una octava más grave. Esto viene aclarado en notas de programa por Salvador Espasa donde nos indica que la voz se debe ajustar al registro que más cómodo sea para el intérprete. Entonces en este caso ese registro puede coincidir con el que toca la flauta o no. En cualquier caso, tanto flauta como voz realizan la misma línea melódica.
3. Ejemplo Ilustración 12: en este caso es la voz la que realiza la melodía principal y la flauta la acompaña con un *ostinato* de fusas.

- Sonidos de llaves o *key pizzicato*:

Ilustración 13: *Argos* cc. 65-68, Salvador Espasa (Espasa, 2000)

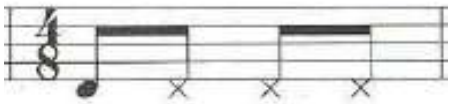

Ilustración 14: *Argos* c. 135, Salvador Espasa (Espasa, 2000)

Este efecto consiste en que la articulación de la nota no se lleva a cabo ni con la lengua ni con el aire, sino con los dedos sobre las llaves de la flauta. Para atacar la nota se levantan uno, dos o más dedos e inmediatamente se golpean suavemente contra las llaves de la flauta para crear el sonido deseado. Ello consigue crear una energía rítmica característica al pasaje donde aparecen. Se puede llevar a cabo tanto en dinámica *piano* como en dinámica *forte*.

- Aire:

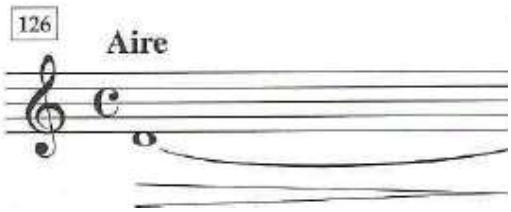

Ilustración 15: *Argos* c. 126, Salvador Espasa (Espasa, 2000)

Esta última técnica se basa en buscar que la nota escrita no suene con sonido, pero sí suene todo el aire que sea posible, mientras se digita la nota escrita. Para conseguirlo se necesita una gran relajación de embocadura. Solo aparece una vez en toda la obra, pero Salvador Espasa conoce muy bien lo que requiere cada una de estas técnicas y lo coloca en el sitio más indicado. En este caso, utiliza este sonido de aire después de la sección de máxima tensión rítmica y armónica de toda la obra, con tal de que el flautista disipe toda la energía generada y se prepare para la sección final que también requiere de una destreza técnica impecable.

4.2 Metodología de estudio de las dificultades técnicas de la obra

Enfrentarme a esta obra me ha exigido un estudio de ritmo muy preciso, una técnica de afinación exacta tanto con la voz como con mi instrumento y mucho control sobre la embocadura. A continuación, desarrollaré toda la metodología de estudio que he desarrollado para poder abordar la obra de la manera más correcta posible.

En primer lugar, cuando decidí estudiar esta obra me adentré en ella escuchando diferentes versiones. Así, pude enriquecerme de todo lo que los demás flautistas profesionales hacían y de sus diferentes gustos a la hora de interpretarla, para entonces crear el mío propio.

Después de haber hecho una primera lectura lenta de la obra, me dediqué a estudiar los pasajes rítmicos difíciles. Para ello, debía fijarme en las anotaciones metronómicas marcadas por el compositor con tal de tener una meta a la que llegar. Primero realicé el estudio lento y poco a poco subiendo velocidad hasta llegar a sobrepasar la velocidad marcada para adquirir el máximo control. También he de mencionar que con los numerosos cambios de compás que aparecen en la obra resulta difícil seguir al metrónomo en algunos momentos, por ello debía ajustar el metrónomo como más fácil resultara, pero siempre siendo fiel a la indicación de la partitura.

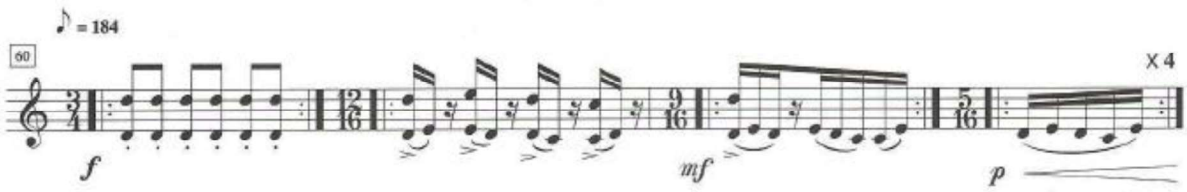

Ilustración 16: Ejemplo de cambios de compás. *Argos* cc. 60-63, Salvador Espasa (Espasa, 2000)

En cuanto a las numerosas repeticiones que aparecen, el compositor en notas de programa deja claro que él sugiere un número concreto, pero lo deja a gusto del intérprete el añadir más o menos. Tras realizar varias veces estos pasajes con repeticiones consecutivas cambiando el número de ellas, llegué a la conclusión que lo más acertado para mí coincide con lo que hay escrito.

Para estudiar los armónicos de doble octava trabajé mucho el control sobre la embocadura. Para conseguirlos hay que concentrar la tensión en el soporte y la velocidad de aire, pero sin tensar los labios.

Para ello, realicé ejercicios de armónicos, siempre partiendo del registro grave, en los que saturaba la nota grave hasta que sonaba la octava superior partiendo desde una dinámica *piano* y después *crescendo*. Repetía el ejercicio varias veces e iba acortando cada vez más el *crescendo* para conseguir al final que el ataque ya fuera sonando las dos octavas a la vez.

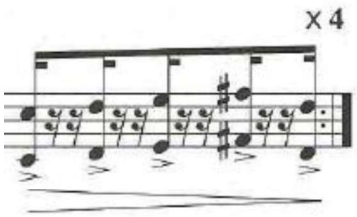

Ilustración 17: Ejemplo de dobles octavas. *Argos* c. 33, Salvador Espasa (Espasa, 2000)

En cuanto al efecto de los sonidos de golpes de llaves, hice una pequeña modificación. Aconsejada por mi profesor Rafael Casasempere, llegamos a la conclusión que este efecto se hace mucho más notorio si al golpe de llave le acompaña un *pizzicato* de lengua. Esto me permite además atacar de manera más intensa o menos y poder realizar las diferentes dinámicas propuestas por el compositor, y evitar así golpear fuertemente las llaves de la flauta puesto que pueden verse perjudicadas.

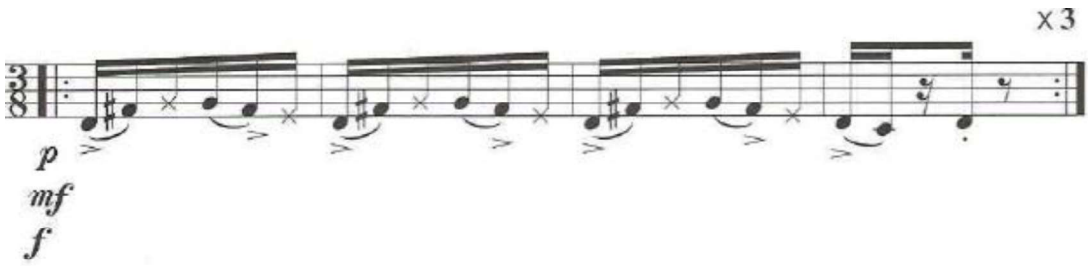

Ilustración 18: Ejemplo de golpes de llaves. *Argos* cc. 65-68, Salvador Espasa (Espasa, 2000)

Tanto para el pasaje central en el que aparece voz y sonido como para el pasaje final, tuve que adaptar la melodía de la voz a mi tesitura subiendo una octava.

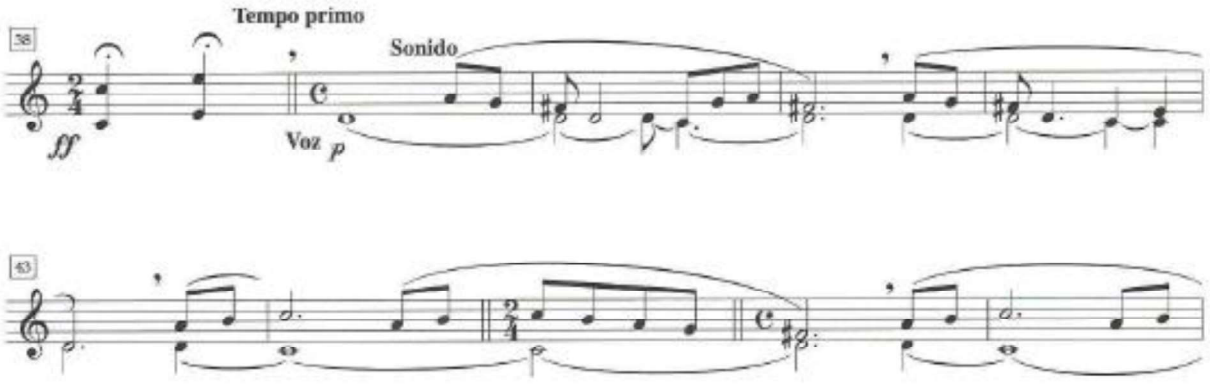

Ilustración 19: Ejemplo de sonido y voz. *Argos* cc. 38-47, Salvador Espasa (Espasa, 2000)

Sin duda alguna, al pasaje que más tiempo de estudio he dedicado es al pasaje final.

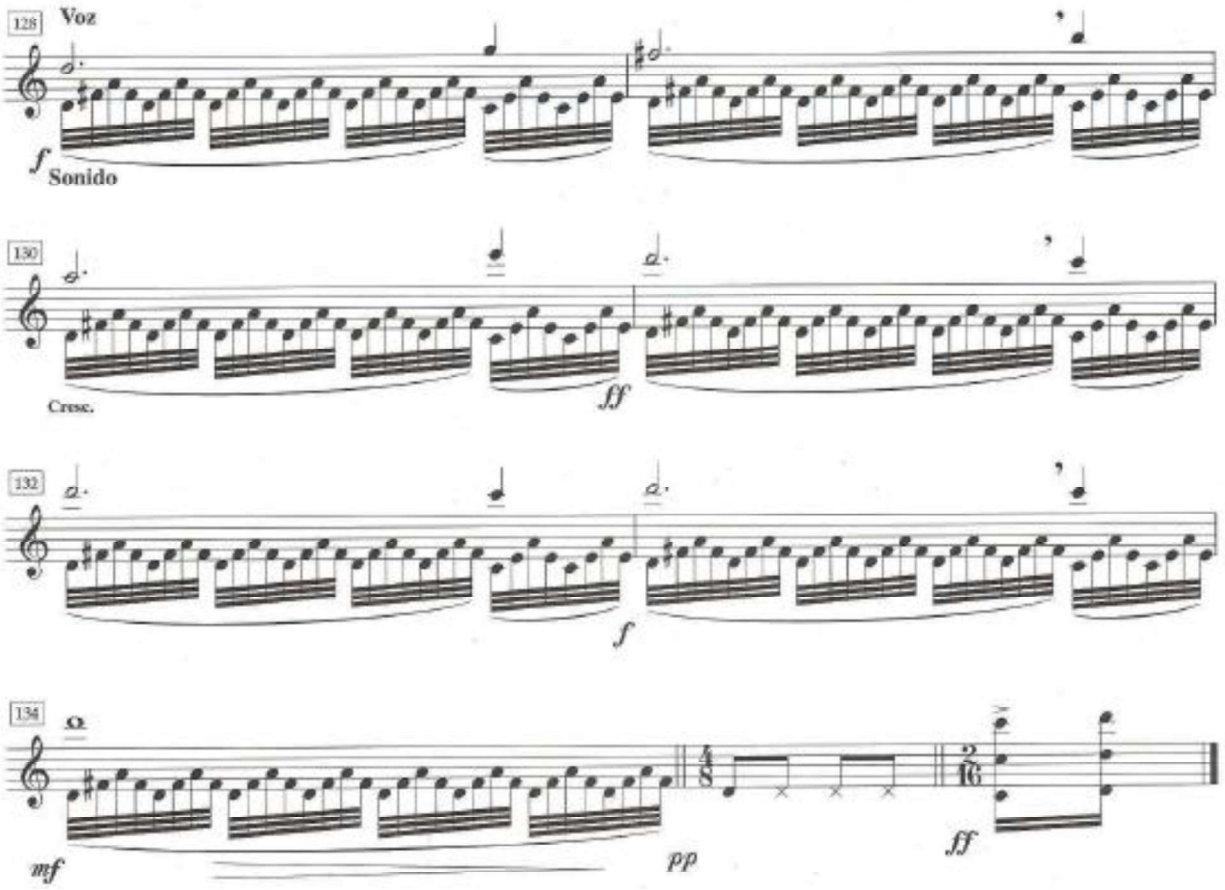

Ilustración 20: Pasaje final. *Argos* cc. 128-136, Salvador Espasa (Espasa, 2000)

Para poder llevarlo a cabo, el compositor ya nos sugiere en notas de programa que debemos dejar algunos dedos quietos con tal de hacer lo más cómoda posible la digitación. Poniéndome siempre de acuerdo con mi profesor Rafael Casasempere decidimos hacer la siguiente digitación.

Para el acorde *re*, *fa*, *la*:

Ilustración 21: Posiciones propuestas para *re*, *fa* y *la*

Para el acorde *do*, *mi*, *la*:

Ilustración 22: Posiciones propuestas para *do*, *mi* y *la*

Otra de las dificultades de este pasaje es conseguir añadir la voz, en mi caso cantando en la tesitura escrita, y procurar que la flauta siga sonando en el registro grave. Para ello, y gracias a los consejos de la *masterclass* de Jaume Darbra[13], se deben estudiar las digitaciones de las notas graves de la flauta pero sonando los armónicos agudos y en dinámica *piano*. Con ello se consigue reducir la amplitud del agujero de la embocadura, pero aumentar la presión del aire al máximo y así, cuando después se añade la voz resulta más sencillo tocar el registro grave.

En el último compás de la obra tuve un dilema. Al principio de estudiar la obra lo sentía a *tempo libero* y que esas dos últimas semicorcheas tuvieran un pequeño hueco en medio que permitiera escuchar la riqueza armónica de la triple octava en ambos casos. Pero, con el tiempo llegué a la conclusión de que esas semicorcheas debían ser *a tempo*, por el simple

[13] Flautista internacional especializado en el campo de la música contemporánea y las artes visuales.

motivo de que la primera de ellas posee un acento y la segunda no. Al interpretarlas *a tempo* automáticamente desaparece el acento de la segunda semicorchea y se crea el efecto escrito.

No puedo concluir sin mencionar que en el estudio de esta obra he contado con la ayuda de Jaume Darbra, como he comentado anteriormente, de Stefano Parrino[14] recibiendo una *masterclass* y de Pepe Sotorres[15] que al haber interpretado esta obra pudo darme consejos muy útiles para realizar mi propia interpretación. Y, por supuesto, de mi profesor Rafael Casasempere que me ha acompañado todo este año a lo largo del estudio y realización del trabajo.

[14] Flautista italiano de renombre internacional considerado un especialista en la respiración circular.
[15] Flautista solista de la Orquesta Nacional de España desde hace más de tres décadas.

5. COMENTARIO DE LA ENTREVISTA A SALVADOR ESPASA

Esta entrevista se realizó el 14 de abril de 2024 por correo electrónico. Primeramente, las preguntas se centran en sus inicios como músico y posteriormente como flautista, hablando también de quiénes han sido sus referentes musicales en sus diferentes etapas de la vida. Además, hablamos de que siempre tuvo claro cuál iba a ser su futuro profesional.

Después, la entrevista se centra en su obra *Argos*. Nos comenta de dónde surgió y en qué tipo de músicas se ha inspirado. Además, nos habla del diseño de la portada de su partitura que tan peculiar resulta a la vista. Explica, por supuesto, qué es lo que él considera más importante en su obra y el uso de técnicas extendidas.

Nos afirma la buena relación que tiene con los intérpretes de su obra y la sensación que tiene al escuchar las diferentes interpretaciones que se ha realizado desde que la compuso.

Para finalizar, nos comenta sobre su futuro como compositor y nombra todas las composiciones que ha realizado, sobre todo de flauta sola que son en las más relevantes.

Agradezco de nuevo a Salvador su disponibilidad y simpatía a la hora de realizar esta entrevista y todas las respuestas que me dio porque han sido de gran utilidad para el desarrollo de este trabajo.

6. CONCLUSIONES

Esta obra permite acercar la música a un relato como es el mito de *Argos Panoptes* y ajustar con gran precisión la interpretación para ser lo más fiel posible al texto clásico. Así mismo, requiere de un estudio concreto de las diferentes técnicas extendidas que posee y que enriquece técnicamente al flautista. Con todo lo dicho, se ve reforzada su importancia como pieza de repertorio contemporáneo para flauta travesera.

Como finalidad pretendo crear la curiosidad en otros flautistas de interpretar obras vinculadas a la mitología griega y realizar sus propias interpretaciones que tanta belleza musical nos brindan. Sin duda, enfrentarme al estudio de esta obra me ha enriquecido como flautista y además me ha adentrado en el mundo de la mitología griega que hasta ahora era bastante desconocido para mí.

Realizando este Trabajo de Fin de Grado sobre la obra *Argos* siento que completo un ciclo que comenzó en el grado profesional cuando interpreté *Lamentos bajo el mar*. Ambas obras han supuesto un antes y un después en mi vida artístico-musical. Definitivamente, puedo afirmar con que gracias a este trabajo he conseguido comprender en profundidad la obra *Argos* de Salvador Espasa.

Concluyo afirmando que he alcanzado el propósito que el mismo compositor pretende y es interpretar música que nos nutre como flautistas, pero siempre valorando el disfrute personal, y yo con *Argos* he disfrutado.

7. BIBLIOGRAFÍA

Artaud, P.Y. (1986). *La flute.* Éditions Jean-Claude Lattès. Paris, Francia.

De Lorenzo, L (1927) *Suite Mythologique* (para flauta sola)

Espasa, S. (2000). *Argos*. (Flauta sola) Ed. "Orquesta de Flautas de Madrid". Madrid.

Espasa, S. (2000). *Lamentos bajo el mar*. (Flauta sola) Ed. "Orquesta de Flautas de Madrid". Madrid.

Espasa, S. (2015). *Evõcare*. (Flauta sola) Brotons & Mercadal Ed. Musicals, SL. Barcelona.

Mouquet J. (1904). *La flauta de pan*. (Henry Lemoine & Cº, para flauta y piano, reducción de la parte de orquesta) L. Lafleurance, París

7.1 WEBGRAFÍA

Espasa, S. (2023). *Salvador Espasa.* https://www.salvadorespasa.com/ [última consulta 10 de diciembre de 2023]

Gutiérrez, A. M. (2015). La música en el desarrollo de la espiritualidad y la religiosidad. Una aproximación al Cristianismo y al Budismo. ILU. Revista de Ciencias de las Religiones, 20, 91-110. http://dx.doi.org/10.5209/rev_iLur.2015.v20.50406

Gutiérrez, A. M. (2019) *La mitología y el rito en el repertorio de flauta travesera*. [Archivo PDF] http://publicaciones.csmjaen.es/index.php/pruebas/article/view/182/153

Navarro Goig, G. (2014). Historias de Ondinas y Sirenas en el imaginario de Arthur Rackham. *Almaltea, revista de mitrocrítica,* 6, 291.

http://dx.doi.org/10.5209/rev_AMAL.2014.v6.46526

Salas, C. (2019). *Música que canta y cuenta: relación entre música y texto en dos obras de Salvador Espasa.* Entrevista a Salvador Espasa Cháfer [Archivo PDF]. http://hdl.handle.net/10400.22/14463

7.2 FILMOGRAFÍA

https://www.youtube.com/watch?v=IRTAsc8OSj4

https://www.youtube.com/watch?v=XUY-5Ji7RSo

https://www.youtube.com/watch?v=MsdZYk0ZsVg

ÍNDICE DE TABLAS E ILUSTRACIONES

Ilustración 1: *Argos*, cc. 1-21, Salvador Espasa (Espasa, 2000) 16
Ilustración 2: *Argos*, cc. 22-38, Salvador Espasa (Espasa, 2000) 18
Ilustración 3: *Argos* cc. 38-59, Salvador Espasa (Espasa, 2000) 20
Ilustración 4: *Argos* cc. 60-85, Salvador Espasa (Espasa, 2000) 21
Ilustración 5: *Argos* cc. 86-101, Salvador Espasa (Espasa, 2000) 24
Ilustración 6: *Argos* cc. 102-126, Salvador Espasa (Espasa, 2000) 26
Ilustración 7: *Argos* cc. 127-136, Salvador Espasa (Espasa, 2000) 28
Ilustración 8: *Argos* c. 38, Salvador Espasa (Espasa, 2000) 30
Ilustración 9: *Argos* c. 136, Salvador Espasa (Espasa, 2000) 30
Ilustración 10: *Argos* cc. 39-41, Salvador Espasa (Espasa, 2000) 31
Ilustración 11: *Argos* cc. 77-80, Salvador Espasa (Espasa, 2000) 31
Ilustración 12: *Argos* cc. 128-129, Salvador Espasa (Espasa, 2000) 31
Ilustración 13: *Argos* cc. 65-68, Salvador Espasa (Espasa, 2000) 32
Ilustración 14: *Argos* c. 135, Salvador Espasa (Espasa, 2000) 32
Ilustración 15: *Argos* c. 126, Salvador Espasa (Espasa, 2000) 33
Ilustración 16: Ejemplo de cambios de compás. *Argos* cc. 60-63, Salvador Espasa (Espasa, 2000) 34
Ilustración 17: Ejemplo de dobles octavas. *Argos* c. 33, Salvador Espasa (Espasa, 2000). 35
Ilustración 18: Ejemplo de golpes de llaves. *Argos* cc. 65-68, Salvador Espasa (Espasa, 2000) 35
Ilustración 19: Ejemplo de sonido y voz. *Argos* cc. 38-47, Salvador Espasa (Espasa, 2000) 36
Ilustración 20: Pasaje final. *Argos* cc. 128-136, Salvador Espasa (Espasa, 2000) 36
Ilustración 21: Posiciones propuestas para *re*, *fa* y *la* 37
Ilustración 22: Posiciones propuestas para *do*, *mi* y *la* 37

APÉNDICE DOCUMENTAL

Entrevista a Salvador Espasa

1. Para empezar a conocerle un poco, ¿cómo empezó con la música?

Como la mayor parte de los músicos valencianos, ser de pueblo y apuntarte a la escuela de la banda era algo normal en esos años (años 60)

2. ¿Quiénes son sus referentes musicales?

Mi primer referente fue mi hermano, era 6 años mayor que yo y también tocaba la flauta. El primer flautista que escuché de joven y que cambió mi concepto de la flauta, fue Jean Pierre Rampal, más adelante James Galway.

3. ¿En qué momento es consciente de cuál va a ser su futuro profesional?

Siempre tuve claro que iba a dedicarme a la música, pero posiblemente a la edad de 14 o 15 años.

4. Centrándonos ya en su obra *Argos* para flauta sola. ¿Cómo surge la idea de componer *Argos*?

Entre los años 1983 y 2023 formé parte de un grupo de música contemporánea (Grupo Círculo), fueron más de 300 obras de estreno durante esos años. Hubo un momento de saturación y sobre todo de tocar como querían los compositores. Eso hizo que me tomara la decisión de escribir una pieza en la que fuera yo el que decidiera como tocar.

5. La portada de su obra, ¿quién la diseñó? ¿qué significado tiene?

Después de escribir la obra pensé en un título. Pensé en Argos porque le encontré cierto paralelismo de la historia mitológica con la música que había escrito. Se lo dije a un amigo y él eligió la portada.

6. Para escribir la melodía principal, ¿en qué tipo de música se inspiró?

Piensa que la obra la hice en 1998, hace ya 26 años. Los recuerdos quedan lejos, pero como te he comentado antes, quería escribir algo que me gustara a mí y que no produjera un rechazo a mis alumnos, aunque introdujera técnicas extendidas.

7. Mi profesor de flauta es Rafael Casasempere. Él considera que *Argos* suena a música celta, ¿tiene alguna relación?

Posiblemente estaba influenciado en esos momentos en grupos de folk. Sí podría ser.

8. Técnicas extendidas, colores, ritmo etc. ¿Qué considera que es preponderante en su obra?

El ritmo para mí es vital. Evidentemente el colorido y tensión de la melodía en el principio. El uso de la voz como primer elemento sonoro para explorar nuevas técnicas, las intensidades sonoras y la resistencia.

9. ¿Cuál es su relación con los intérpretes?

La relación con los intérpretes a los que he podido escuchar o montar la obra, excelente.

10. ¿Cómo se siente al ver su obra en manos de otros?

Es un placer saber que hay tanta gente tocando tu obra y que disfrutan haciéndolo. El principio no tenía ese fin, pero desdeñéis de ver lo que ha trascendido… te hace sentir bien.

11. ¿Qué más puede contarnos acerca de la composición de esta obra?

Poco más, que la escribí para divertirme y que deseo que el que la toque consiga lo mismo.

12. Usa algunas técnicas extendidas en sus obras, ¿le gustaría seguir componiendo y usar otras diferentes?

Escribí entre 1998 y 2000 las siguientes obras:

Flauta solo: Argos, Lamentos bajo el Mar, Poema y persecución.

Orquesta de Flautas: Danza de los lamentos, Carnaval de Flautas, Soleá y Tensión. En 2015 recibí el encargo para el concurso de la AFE y compuse **Evõcare.**

En todas mis obras para flauta sola, utilizo técnicas extendidas. No tengo intención de seguir escribiendo.