



GENERALITAT
VALENCIANA

iseaCV

Javier Costa y su lenguaje compositivo. Aproximación al compositor valenciano y a su mundo sonoro a través de su obra *Estels del Somni*: propuesta interpretativa.

Trabajo fin de grado

Alumno/a: Inés Mira Pérez

Director/a del TFG: Loles Costa Ciscar

Especialidad: Interpretación

Grado Superior de Música

Curso académico

202



RESUMEN

En este trabajo de fin de grado se da a conocer la figura del compositor valenciano Javier Costa (1958), su estilo compositivo dentro de la música contemporánea y su obra pianística a través de su pieza para piano *Estels del somni* (2006).

En él se plasman datos de su vida personal y profesional, así como de su labor compositiva. A través de *Estels del somni*, obra para piano que consta de 5 movimientos, se profundiza en el lenguaje compositivo de Costa por medio de su análisis y de la exploración de los diferentes recursos estilísticos y estéticos que el compositor emplea. Asimismo, se realiza una exploración de las dificultades técnicas e interpretativas que plantea la obra, proponiendo soluciones a las mismas para afrontar su estudio de una manera exitosa. Los resultados evidencian la singularidad de su escritura pianística y su relevancia dentro del panorama musical valenciano actual.

Palabras clave: Javier Costa, música contemporánea, *Estels del somni*, compositor valenciano.

ABSTRACT

This undergraduate thesis presents the figure of the Valencian composer Javier Costa (1958), his compositional style within the field of contemporary music, and his piano repertoire through the analysis of his work *Estels del somni* (2006). The study includes biographical and professional information, as well as an overview of his compositional activity. Through *Estels del somni*, a piano piece structured in five movements, the research delves into Costa's compositional language by means of a detailed analysis and the exploration of the various stylistic and aesthetic resources employed by the composer. Furthermore, the technical and interpretative challenges posed by the work are examined, offering solutions that facilitate its effective study and performance. The results underscore the uniqueness of his pianistic writing and his relevance within the current Valencian musical panorama.

Keywords: Javier Costa, contemporary music, *Estels del somni*, valencian composer.

AGRADECIMIENTOS

Agradecer a todos mis profesores, en concreto a mi tutora Loles Costa, por acompañarme, enseñarme y ayudarme durante estos cuatro años de formación.

En segundo lugar, agradecer a Javier Costa, por su interés y predisposición a colaborar en el presente trabajo final de grado, facilitando las fuentes para la elaboración de este.

También agradecer a mis amigos, en concreto a Jorge, violinista y uno de mis ejemplos a seguir por su constancia y disciplina en un mundo tan competitivo y a la vez tan bonito como es la música.

En último lugar, y no por ello menos importante, quiero expresar mi eterna gratitud a mi familia, por su apoyo constante, sus ánimos y, sobre todo, por confiar en mí sin dudarlo ni un solo instante. Quiero agradecer de forma muy especial a mi madre, Begoña. Si no fuera por ella, hoy no estaría dedicándome a lo que más me gusta y me apasiona. Gracias, mamá, por introducirme en el mundo de la música, por ser mi guía, mi ejemplo y mi apoyo fundamental e incondicional en cada paso del camino. Gracias por tu amor, tu paciencia y por creer siempre en mí, incluso en los momentos más difíciles. Te estaré eternamente agradecida.

ÍNDICE

1	INTRODUCCIÓN.....	1
1.1	Objeto de estudio y justificación	1
1.2	Estado de la cuestión.....	1
1.3	Objetivos.....	2
1.4	Metodología y estructura	3
2	BIOGRAFÍA Y TRAYECTORIA DEL COMPOSITOR.....	5
2.1	Etapla formativa.....	5
2.2	Etapla profesional	7
2.3	Labor compositiva	9
3.	LENGUAJE COMPOSITIVO: ELEMENTOS Y CARACTERÍSTICAS	13
4	ESTELS DEL SOMNI	18
4.1	Contexto compositivo.....	18
4.2	Motivo de la composición.....	19
4.3.	Análisis	20
5.	PROPUESTA INTERPRETATIVA: ANÁLISIS DE LAS PRINCIPALES DIFICULTADES TÉCNICAS Y MUSICALES DE LA OBRA, Y ESTRATEGIAS PARA ABORDARLAS.....	28
5.1.	Indicaciones de <i>tempo</i> y de agógica.....	29
5.2.	Indicaciones de articulación y de dinámica	32
5.3.	Fraseo y planos sonoros	35
5.4.	Pedalización	38
5.5.	Digitación.....	42
5.6.	Saltos de gran amplitud.....	44
5.7.	Acordes y timbrado.....	46
6	CONCLUSIONES.....	49
7	BIBLIOGRAFÍA.....	51

8 ÍNDICE DE TABLAS E ILUSTRACIONES	53
9 ANEXOS.....	55
Anexo 1: Catálogo de las obras de Javier Costa.....	55
1.1. Obras para Coro	55
1.2. Obras para Banda	56
1.3. Obras para Instrumento Solo	57
1.4. Obras para Orquesta.....	57
1.5. Música de Cámara.....	58
Anexo 2: Premios de Composición obtenidos a lo largo de su trayectoria profesional. .	60
Anexo 3: Entrevista realizada al compositor Javier Costa Císcar	62
Anexo 4: Programas de audiciones donde se ha interpretado <i>Estels del somni</i>	75
4.1. Audición SEU, Alicante. (24 de Marzo de 2025).	75
4.2. Audición MUBAG, Alicante. (27 de Marzo de 2025).	76
4.3. Audición Casa Bardin, Alicante. (29 de Abril de 2025).	77
4.4. Audición de Música contemporánea, CSMA. (12 de Mayo de 2025).....	79
4.5. Audición de Música contemporánea SEU, Alicante. (26 de Mayo de 2025)...	82
Anexo 5: Partitura <i>Estels del somni</i>	84

1 INTRODUCCIÓN

1.1 Objeto de estudio y justificación

El presente trabajo pretende realizar una investigación sobre el compositor Javier Costa, figura importante en el panorama musical valenciano de finales del S. XX y principios del XXI, realizando un acercamiento a su estilo compositivo a través de su obra para piano *Estels del somni* (2006).

Consideramos el estudio de su obra y de su figura de gran importancia, ya que tiene una extensa y relevante obra compositiva que ha sido estrenada por reconocidos profesionales del mundo musical actual, además de haber sido galardonado con numerosos premios de composición. El hecho de que todavía no se haya realizado ningún trabajo en profundidad sobre su obra y su figura hace que este estudio sea interesante y relevante para la toda la comunidad musical valenciana.

Con este estudio se pretende contribuir al conocimiento y difusión de la obra del compositor dentro del panorama musical actual.

1.2 Estado de la cuestión

En cuanto al estado de la cuestión, se puede afirmar que, a día de hoy, existen muy pocas aproximaciones al compositor y a su obra. No obstante, cabe mencionar una crítica publicada en la revista Beckmesser¹ en la que se analiza la interpretación de diversas obras para piano de Javier Costa a cargo de los pianistas valencianos, Bartomeu Jaume y Xavier Torres. En dicha reseña se define la música de Costa como “La pureza de una escritura esencializada y desnuda de vacuas retóricas y grandilocuencias. Un lenguaje inconfundible en el que habita la concisión...” (R. Justo, 2024)

¹ ROMERO, Justo. El piano puro de Javier Costa. Beckmesser (en línea). 2024. [fecha de consulta:13 de diciembre de 2024].

Asimismo, se cuenta con el libro *11 compositores valencianos de hoy*² (2012), escrito por Rosa María Rodríguez Hernández, en el que se realiza el análisis de una selección de 11 obras contemporáneas de distintos compositores valencianos, entre ellas *Cants d'amor i mort* (1990) de Javier Costa. El capítulo dedicado a esta obra constituye un estudio riguroso en el que se lleva a cabo un profundo análisis de la textura musical, de los elementos principales o acorde generatriz que constituye el material compositivo de la obra, del texto empleado en esta, así como del simbolismo de algunos elementos especialmente significativos, como por ejemplo el silencio, y de la estructura formal, proporcionándonos pues, información de gran relevancia sobre el lenguaje del compositor.

No obstante, no se ha encontrado ninguna investigación que dé a conocer la trayectoria de este compositor valenciano ni esta interesante parte de su obra: su producción pianística y en concreto su pieza *Estels del somni*, que será el eje del presente trabajo.

Para la elaboración de este trabajo, la principal fuente de información será el propio compositor, a través de entrevistas personales. Además, se recurrirá a los datos disponibles en su página web, así como al análisis estructural y al estudio técnico e interpretativo de *Estels del somni*. Estos elementos proporcionarán una visión más completa de la figura de Javier Costa y de su estilo compositivo, permitiendo así una comprensión más profunda de sus características estilísticas y de los recursos musicales empleados en su obra.

Por último, se dispone de numerosas grabaciones audiovisuales de su obra realizadas en directo, así como programas de conciertos y partituras. Estos documentos serán de gran utilidad para la investigación y recopilación de información, aunque la principal y más valiosa fuente será el propio compositor.

1.3 Objetivos

El objetivo principal de este trabajo es dar a conocer la figura del compositor valenciano Javier Costa, su estilo compositivo, su obra, y en particular, *Estels del somni*, obra para

² MARÍA RODRÍGUEZ, Rosa. *Cants d'amor i de Mort* (1990). *11 compositores valencianos de hoy*. Piles, Editorial de Música, 2012, pp. 74-99. ISBN 978-84-96814-95-0.

piano solo en cinco movimientos: *L'estel nu*, *L'estel daurat*, *L'estel metal·lic*, *L'estel irisat*, y *L'estel lleuger*, proporcionando una propuesta interpretativa de la misma.

Para conseguir este objetivo principal, se proponen varios objetivos secundarios:

- Llevar a cabo una aproximación al compositor, a su trayectoria profesional y a su producción musical dentro de la música valenciana de finales del siglo XX y principios del XXI.
- Realizar un análisis sobre su estilo compositivo, destacando los elementos y características propios de su lenguaje.
- Profundizar en la interpretación de dicha obra a partir del análisis musical, técnico y estilístico.
- Proponer recursos y soluciones a las dificultades técnicas e interpretativas que plantea *Estels del somni*.
- Realizar una propuesta interpretativa de dicha obra.
- Contribuir a la difusión de la música de Javier Costa Císcar mediante este trabajo, la propuesta interpretativa de *Estels del somni*, y su ejecución en salas de concierto.

1.4 Metodología y estructura

La metodología empleada en este TFG es principalmente cualitativa, pues la recopilación de la información se ha basado en diversas fuentes documentales tales como grabaciones, partituras, artículos, libros sobre compositores valencianos y la música en la Comunidad Valenciana, y ha tenido como eje central del estudio las entrevistas realizadas al compositor, así como el análisis detallado de su obra.

En cuanto a la estructura del trabajo, este se organiza en tres partes principales. En primer lugar, se presenta un apartado de contextualización en el que se aborda la figura del compositor, su lenguaje musical y sus influencias. A continuación, se realiza un análisis en

profundidad de los aspectos técnicos, formales, estéticos y estilísticos de la obra *Estels del somni*, y, finalmente, la tercera parte del estudio se centrará en la resolución artística de la obra.

2 BIOGRAFÍA Y TRAYECTORIA DEL COMPOSITOR

2.1 Etapa formativa

Javier Costa Ciscar, compositor valenciano y Doctor en Música por la Universidad de Valencia, nace en Paiporta (Valencia) en 1958.

Su interés por la música se inicia en el colegio, concretamente en primaria, con la creación de una rondalla de la que empezó a formar parte. Lo que en un principio, sobre la edad de los 8 años, empezó siendo una actividad amateur tocando con la guitarra arreglos de música de cine y folklórica en la rondalla del colegio, terminó convirtiéndose en su profesión.

A raíz de ese primer encuentro con la música, Javier comenzó su formación musical bajo la tutela de Rosa Boscá, amiga de la familia, con quien estudió los tres primeros años como alumno libre. Posteriormente, continuó sus estudios como alumno oficial en el Conservatorio Superior de música de Valencia donde obtuvo los títulos de Piano, Composición, Musicología, y Dirección de coros, y los culminó consiguiendo el Premio Extraordinario fin de carrera en Armonía, Contrapunto y fuga, Composición y Orquestación.

Sus maestros más destacados durante esa etapa formativa y de quienes recibió una mayor influencia fueron Perfecto García Chornet³, Rafael Talens⁴ y Amando Blanquer⁵.

³ Perfecto García Chornet fue un pianista valenciano gran amante de la música contemporánea. Estrenó en España el *Concierto para dos pianos y orquesta* de Poulenc, junto con Mari Carmen Pérez Blanquer, y el *Concierto para piano y cuerdas* de Robert Gerhard (discípulo de Schönberg). García Chornet, P. (s.f.). *Perfecto García Chornet*. Carlet.

⁴ Rafael Talens fue un compositor y pedagogo Valenciano. Su aportación a la música fue tan notoria que el Conservatorio Profesional de Cullera lleva su nombre en su honor. TALENS PELLÓ, Rafael. (s.f.). *Música festeria – Música de moros i cristians*. Recuperado 19 de diciembre de 2024.

⁵ Amando Blanquer fue un compositor y pedagogo alcoyano cuyo repertorio de obras abarca todo tipo de géneros siendo interpretado tanto en España como en otros países. Blanquer recibió la Medalla de las Bellas Artes otorgada por el Ministerio de Cultura y la Medalla de Oro de la Ciudad de Alcoy; además de ganar una gran cantidad de prestigiosos premios. A nivel pedagógico, cabe destacar que sigue siendo una referencia clave en la educación musical y pedagógica. BADENES MASÓ, Gonzalo (Dir.), la generación musical de 1930. En: RUVIRA, Josep. *Historia de la música de la Comunidad Valenciana*. Ed. Levante, 1992, 386-389. ISBN: 84-880887-05-5

Perfecto, al cual admiraba y respetaba, fue su profesor de piano en el Conservatorio y quien le inició en el estudio de obras contemporáneas.

En su momento, como alumno de piano del Conservatorio, admiraba mucho a mi profesor Perfecto García Chornet. Le tenía un gran respeto. De alguna manera influyó en mí y en mi conocimiento de obras más contemporáneas. Recuerdo haber estudiado con él las maravillosas *Bagatelas* de Rodolfo Halffter, o su *Homenaje a Antonio Machado*. También la *Sonatina* de Manuel Castillo, una delicia de pieza. Estaba bastante interesado en la música contemporánea. Recuerdo sus interpretaciones de la *Sonata* de Ginastera. O la música de Poulenc (Perfecto estrenó en España, junto con Mari Carmen Pérez Blanquer el maravilloso *Concierto para dos pianos y orquesta* de Poulenc). También estrenó en España el *Concierto para piano y cuerdas* de Robert Gerhard, extraordinario compositor, discípulo de Schönberg. Creo que esta actividad de García Chornet constituyó para mí una primera influencia para transitar por repertorio que, en aquel momento, era muy poco conocido en Valencia. (Costa, 2024)⁶

Su afición por escuchar música se incrementó y la curiosidad por adentrarse y conocer nuevas obras y compositores le hizo ampliar su bagaje musical. Cito textualmente unas palabras de Javier Costa:

Con el tiempo entendí que todo intérprete o compositor, toda persona que se dedica a nuestra profesión, debe conocer tanta música como sea posible, porque va a constituir un extraordinario bagaje, un imaginario sonoro personal indispensable para su formación, que le completa como músico, desarrolla su sensibilidad e imaginación sonora y va perfilando sus propios gustos musicales. (Costa, 2024)⁷

Además de Perfecto García Chornet otros profesores tuvieron un gran efecto sobre él:

Inicialmente quería ser pianista. El piano es un instrumento maravilloso con un repertorio extraordinario. Disfrutaba mucho estudiando piano. Aunque hubo una circunstancia que fue decisiva para mi formación y para mi desarrollo y manifestación como músico. Empecé a estudiar con mucho interés armonía y fue todo un descubrimiento. Condicionó totalmente mi enfoque sobre qué quería hacer, ya que decidí en ese momento que quería estudiar composición (tanto es así que no finalicé los estudios superiores de piano). Ya había sentido mucho antes cierta inclinación a buscar sonoridades en el piano, a escribir breves esbozos de melodías, pero nunca pensaba que pudiera constituir una nueva manera de expresarme como músico. Debo mencionar a Rafael Talens, mi profesor de armonía en tercero y cuarto cursos (entonces la carrera de composición constaba de un tramo inicial de cuatro cursos de armonía, más tres de contrapunto y fuga y cuatro de composición) que me animó mucho y me estimuló a adentrarme en estos estudios. (Costa, 2024)⁸

⁶ COSTA CISCAR, Javier. Comentario sobre sus influencias. ENTREVISTA.

⁷ Ibidem.

⁸ COSTA CISCAR, Javier. Comentario sobre su formación musical. ENTREVISTA.

Otro gran músico y compositor valenciano que tuvo una importante influencia en Javier fue Amando Blanquer, su profesor de composición. Javier comenta:

Amando Blanquer era un músico extraordinario, un compositor de vasta producción que había escrito para todos los géneros, con una obra orquestal extensa, con varios conciertos para solista y orquesta, una literatura bandística de excepción (basta recordar su excelente *Concierto para banda*, obra de referencia en el género), una ópera y multitud de obras de cámara. Poseía un conocimiento y un dominio del medio para el que escribía asombroso. Fue mi profesor de composición y recuerdo que me estimulaba mucho mostrarle mis primeras obras. Siempre tenía el comentario y el consejo más adecuado para aplicar y mejorar mis trabajos de clase. Guardo un buen recuerdo de aquellos años como alumno de composición. (Costa, 2024)⁹.

Posteriormente, Javier Costa amplió su formación participando en diversos cursos de análisis y composición musical, trabajando con Carles Guinovart, Arturo Tamayo, Luis Blanes, Franco Donatoni, Josep Soler, Luis de Pablo y Cristóbal Halffter, todos ellos músicos de gran relevancia.

2.2 Etapa profesional

Una vez terminada su formación musical Javier comienza su labor profesional como profesor de armonía y análisis musical en el Conservatorio profesional “Mestre Vert” de Carcaixent, compaginando su actividad docente con su labor creativa como compositor. De los primeros años, todavía como alumno de armonía, es su armonización para coro mixto de la canción popular valenciana *Serra de Mariola*, con la que años más tarde obtiene el Premi Catalunya de Composició Coral (2002). Está editada por la Federació Catalana d'Entitats Corals, y grabada por la Agrupación Polifónica de Vilafranca con Xavier Cervera como director, en un CD conmemorativo del Premis Catalunya de Composició Coral 2002.¹⁰

⁹ COSTA CISCAR, Javier. Comentario sobre su formación musical. ENTREVISTA.

¹⁰ COSTA CISCAR, Javier. (s.f). *Javier Costa Ciscar-Compositor*. Recuperado el 24 de diciembre de 2024.

Poco después, en 1988, siendo alumno de composición con Blanquer, obtiene el Premio del *IV Concurso Internacional de Composición Coral Juan Bta. Comes* de la ciudad de Segorbe. La obra está editada por la *Editorial Piles*, y dedicada a María, su mujer¹¹.

A estas seguirán muchas composiciones y numerosos premios, que serán detallados más adelante.

Su labor docente no sólo se reduce a su papel como profesor de armonía y análisis en el Conservatorio de Carcaixent. De hecho, desde hace 22 años es profesor invitado en el Conservatorio Superior de las Islas Baleares, en el que interactúa con los alumnos de composición impartiendo contenidos de la carrera como, por ejemplo, el estudio de técnicas compositivas, recursos y lenguajes de los diferentes autores, aparte de realizar una tutorización de las obras compuestas por los propios alumnos. Además, ha sido profesor en los Conservatorios José Manuel Izquierdo de Catarroja, Mestre Tárrega de Castellón y Joaquín Rodrigo de Valencia.

Javier destaca por su gran vocación pedagógica y su interés por transmitir fácilmente sus conocimientos hacia sus alumnos, lo que le llevó a escribir su libro en dos volúmenes *Manual práctico de armonía funcional*¹², además de colaborar en otros libros didácticos como *Mi amigo el violín* y *Mi amiga la viola* de Luis Roig Cerveró y el *Método de viola* de Pablo García Torrelles, enfocados a la enseñanza del violín y la viola en las enseñanzas elementales de los instrumentos de cuerda.

Aparte de su labor pedagógica en el conservatorio, también imparte diversos cursos de formación del profesorado sobre la música de Olivier Messiaen, J. S. Bach, Falla, Strawinsky y la música del siglo XX. Imparte asimismo cursos y masterclass sobre Análisis Musical e Interpretación, y Tradición y Modernidad en la Composición, entre otros. De hecho, Javier Costa lleva impartiendo cursos de formación desde 1987, con su primer Curso Intensivo de Formas Musicales en el Conservatorio Profesional de Música de las Baleares, hasta la actualidad, siendo su última *masterclass* en marzo de 2021 sobre

¹¹ COSTA CISCAR, Javier. Comentario sobre su formación musical. ENTREVISTA.

¹² Libro de armonía escrito por Javier Costa estructurado en dos volúmenes según el currículo de la asignatura en las enseñanzas profesionales.

Aspectos del Ritmo, de la Melodía y la Armonía en la música de Oliver Messiaen en el Conservatorio Superior de Música Joaquín Rodrigo de Valencia.

El interés de Costa por el análisis y por la exploración de nuevos lenguajes compositivos, le llevó a realizar su tesis doctoral sobre Oliver Messiaen, en concreto sobre *Las Veinte Miradas sobre el Niño Jesús* de dicho compositor. En este contexto, se sintió profundamente atraído no solo por la música de Messiaen, sino también por el mundo poético, religioso y simbólico que la envuelve.

Además, compagina toda esa actividad docente y creativa con la dirección del Conservatorio profesional de Carcaixent, que asume desde el año 1983 hasta el 2017, periodo en el cual el conservatorio experimentó numerosos cambios y mejoras.

2.3 Labor compositiva

Aunque Javier Costa desempeña una intensa actividad docente, su principal actividad profesional es la composición. Su catálogo abarca aproximadamente un centenar de obras para diversas formaciones instrumentales y vocales, publicadas por editoriales como Piles, Real Musical, la Federació Catalana d'Entitats Corals, la Diputació de València, Caixa Popular y el Institut Valencià de la Música. Su producción ha sido interpretada en escenarios de prestigio, como el Auditorio Nacional y el Teatro Real de Madrid, y ha contado con la colaboración de destacados intérpretes y ensembles, cabe destacar alguna de ellas: el *Ave María* para coro mixto en el Auditorio Nacional por el Coro de la Generalitat y Francesc Perales como director; *Hacia la luz* para flauta, viola y arpa siendo las intérpretes Pilar Constancio, Sefa Lafarga y Susana Cermeño en el Teatro Real de Madrid; el estreno absoluto de *Dedicatoria* (2014) para Violonchelo y Piano interpretado por David Apellániz y Carlos Apellániz, entre otras¹³.

El repertorio de Costa incluye música coral, música de cámara, composiciones para instrumentos solistas, orquesta y banda sinfónica. Entre estos géneros, la música coral ha

¹³ COSTA CISCAR, Javier. (s.f). *Javier Costa Ciscar-Compositor*. Recuperado el 3 de enero de 2025.

ocupado un lugar de especial interés en su producción, pues el compositor considera que el coro es un instrumento de gran riqueza e intensidad expresiva. Como parte de su labor compositiva en el ámbito de la música coral, Costa ha llevado a cabo numerosas armonizaciones de canciones populares para coro mixto y coro de voces blancas, labor por la cual ha sido distinguido con diversos premios. En este ámbito, el compositor ha tenido la oportunidad de estrenar varias de sus composiciones con el Cor de la Generalitat Valenciana, bajo la dirección de Francesc Perales¹⁴.

Asimismo, su producción de música de cámara es también notable. Dentro de su extenso catálogo, se encuentran dúos, tríos, cuartetos y quintetos, siempre compuestos por encargo. Ejemplo de ello son sus quintetos de metal, *Ceremonial Overture* (2018), *Kleine Overture* (2018), *Fanfarria para un festival* (2017), y *Quintet Fantasía* (1998) escritos para el grupo Spanish Brass Quintet, o su cuarteto de clarinetes, *Farbenquartett* (2011) escrito para el Cuarteto Vert. Costa ha compuesto para casi la totalidad de instrumentos de la orquesta.

Es igualmente interesante destacar su producción pianística interpretada por renombrados músicos en festivales internacionales como por ejemplo el concierto monográfico en el *II Festival de Piano Iturbi* de Valencia a cargo de los pianistas Bartomeu Jaume y Xavier Torres. Su obra pianística incluye repertorio para piano solo, para dos pianos y para piano a cuatro manos; dichas obras serán abordadas con mayor profundidad en secciones posteriores. Por otro lado, mencionar la interesante producción de obras para percusión, todas ellas estrenadas por el excelente percusionista Joan Pons.

En el ámbito de la música orquestal, Costa ha desarrollado también una creación relevante. Algunas de sus composiciones destacadas incluyen el *Concierto-mosaico* (2005) para tuba solista y orquesta, *De soledad sonando* (2021) para viola solista y orquesta, y *Aunque es de noche* (2019), concierto para clarinete solista y orquesta inspirado en un poema de San

¹⁴Francesc Perales ha sido director del Cor de València durante 36 años. Cabe destacar los elogios recibidos por parte de maestros como Lorin Maazel, Zubin Mehta y Riccardo Chailly. (Ser, 2023)

Juan de la Cruz¹⁵. Igualmente, cabe subrayar su obra *Fulgor infinito* (2010), estrenada por la Orquesta de Valencia, así como la obra para orquesta de cuerda *Divertimento* (1996).

Dado que en la Comunidad Valenciana la música de banda tiene un gran reconocimiento, el compositor ha encontrado en este ámbito una plataforma ideal para la difusión de su obra. Dentro de su repertorio adaptado para banda sinfónica es importante citar el *Concert de Primavera* (1989), y *Fulgor infinito* (2019). Además, la dificultad de estrenar obras para orquesta ha llevado a Costa a transcribir algunas de sus piezas para banda, facilitando así su interpretación en concierto. Un claro ejemplo de ello es el Concierto para clarinete *Aunque es de noche...* (2019).

En este ámbito, merece la pena mencionar una de sus últimas composiciones para banda: *Oh!...Vert!...tura* (2024), encargada para el 40º Aniversario del Conservatorio Mestre Vert de Carcaixent. Esta pieza fue interpretada por la banda del conservatorio en un acto conmemorativo, bajo la batuta de Juan Pablo Hellín Chaparro, consolidando así su presencia en el repertorio sinfónico para banda.

Muchas de sus grabaciones han sido llevadas a cabo por Retrobem la Nostra Música, Federació Catalana d'Entitats Corals, La Mà de Guido patrocinada por el IVM, Institut Universitari de Creativitat i Innovacions Educatives.

Junto a su labor compositiva, Costa también ha realizado diversas orquestaciones y arreglos. Entre sus contribuciones destaca la composición y posterior orquestación de su ciclo de tres canciones inicialmente escritas para soprano y piano, *Poemes de la intimitat*¹⁶ (2024), basadas en tres poemas del mallorquín Antoni Vidal Ferrando.

Ha recibido encargos de instituciones como el *Institut Valencià de Cultura*, el festival Ensems y el *Festival de Música Contemporánea de Córdoba*, así como de formaciones de

¹⁵ Las dos ideas contrastantes y a la vez complementarias que encontramos en el poema, *fuelle y noche*, como metáfora de cualquier actividad artística, gravitan sobre el discurso sonoro del concierto. La cristalización de la obra se obtiene desde la oscuridad creativa, pero con la confianza serena de que *Aunque es de noche... se encontrará la fuente que mana y corre*. COSTA CISCAR, Javier. (s.f). *Javier Costa Ciscar-Compositor*. Recuperado el 3 de enero de 2025.

¹⁶ *Poemes de la intimitat* fue estrenada en el Festival Internacional de Santanyi de Mallorca en Julio del 2024

prestigio. Recientemente se ha estrenado su cuarteto de cuerda *...of Spring* (2024) en Italia, composición realizada por encargo de la Asociación *Three Essential Elements*, de la cual forma parte. También se ha interpretado su obra para piano *Remember me!!* en el Conservatorio Estatal Tchaikovsky de Moscú, y, según confirma el compositor, su próximo estreno más cercano será este 2025 con su obra *Synchronises* para violín y arpa en Francia.

Javier Costa ha recibido el reconocimiento a su labor creativa a través de numerosos premios de composición, los cuales han supuesto una gran satisfacción y motivación para seguir componiendo. Como él mismo comenta:

Quando eres joven y empiezas a componer, si recibes un premio de composición supone una gran alegría, un acicate en tu tarea, porque muchas veces va aparejada la posibilidad del estreno o edición de la obra premiada. Es satisfactorio comprobar que, al menos para los miembros del tribunal, estás escribiendo música con un mínimo interés. Con el paso de los años relativizas la importancia de estos premios. No obstante, los premios me estimularon a escribir unas determinadas obras que quizás, sin su convocatoria, no hubiera escrito. (Costa, 2024)¹⁷

Un catálogo pormenorizado de sus obras y de los premios con los que ha sido galardonado puede ser consultados como anexos al presente trabajo.

¹⁷ COSTA CISCAR, Javier. Comentario sobre los premios ganados. ENTREVISTA.

3. LENGUAJE COMPOSITIVO: ELEMENTOS Y CARACTERÍSTICAS

El lenguaje compositivo de Javier Costa no se adscribe a ninguna corriente estilística específica. Su estilo se define por el empleo de una amplia variedad de recursos compositivos, los cuales, en su conjunto, conforman una identidad musical propia.

En sus obras, el compositor integra la tradición compositiva con técnicas de combinación interválica para articular tanto la dimensión vertical como horizontal de su música. En muchos de sus trabajos, la composición surge a partir de un número reducido de elementos (ya sea un ritmo, un acorde o una breve célula melódica basada en intervalos seleccionados) que, a través del proceso compositivo, son sometidos a transformaciones y desarrollos estructurales.

Una cualidad distintiva de su estilo compositivo es la utilización de la intensidad expresiva como recurso fundamental para mantener el interés del oyente durante toda la obra. Asimismo, destaca la cuidadosa adecuación de la composición musical al idioma del instrumento o conjunto instrumental para el cual ha sido concebida, considerando tanto sus posibilidades técnicas como sus capacidades expresivas.

Procuró tener muy en cuenta las posibilidades técnicas y expresivas de los instrumentos para los que escribo. Diría más, la manera específica del sonido, del timbre y de las posibilidades técnicas propias de cada instrumento me sugiere y condiciona la música que debo escribir. (Costa, 2024)¹⁸

Otra característica fundamental de la escritura de Javier Costa es la direccionalidad de su música. El compositor busca constantemente construir un discurso musical y narrativo claro, cuyo desarrollo se proyecta siempre hacia adelante, de manera similar a un relato estructurado. Esta concepción musical se vincula estrechamente con su profunda afición por la literatura. Costa ha sido un apasionado lector a lo largo de su vida llegando incluso a considerar la posibilidad de estudiar Filosofía.

¹⁸ COSTA CISCAR, Javier. Comentario sobre su lenguaje compositivo. ENTREVISTA.

Entre la amplia variedad de autores que ha leído, destaca su admiración por el escritor español Miguel Delibes, a quien rindió homenaje en su centenario con la composición del Trío para oboe, fagot y piano *...de rojo, sobre fondo gris* (2020)¹⁹. Su interés literario abarca también la novela francesa del siglo XIX, con figuras como Flaubert, Zola y Proust, así como autores fundamentales de la literatura del siglo XX, entre ellos Kafka, Faulkner, Javier Marías y Paul Auster. En el ámbito de la poesía, su universo de referencias incluye a Lorca, Cernuda, Machado, San Juan de la Cruz, Neruda y Gloria Fuertes, entre otros.

Según el propio Costa, la novela y la música comparten múltiples puntos de conexión, especialmente en la manera en que ambas construyen y desarrollan una estructura narrativa a lo largo del tiempo.

Al tratarse de géneros que se suceden en el tiempo deben atender a cuestiones que contemplan esta circunstancia: cómo presentar elementos o personajes, cómo crear una trama, establecer mecanismos de tensión, pensar en puntos culminantes, dosificar la atención a determinadas parcelas del discurso, etc... Aunque los efectos de los mecanismos puestos en juego no son exactamente iguales (creo que la música es capaz de precipitar acontecimientos de una manera más intensa que la novela) quiero pensar que leer novela me ha ayudado en mi labor compositiva. (Costa, 2024)²⁰

Otro de los rasgos más destacados de su música que cabe señalar es la búsqueda de la proporción y el equilibrio en el discurso musical. La forma en que una obra comienza y concluye, así como la regulación de su desarrollo para garantizar una estructura coherente y equilibrada, constituyen aspectos fundamentales en su proceso compositivo. Estas preocupaciones reflejan su interés por construir un discurso musical sólido y bien articulado a lo largo de toda la obra.

La proporción en música poco tiene que ver con su dimensión. Parsifal de Wagner por ejemplo, tiene una duración superior a las cuatro horas y sin embargo no diríamos que está desproporcionada o desequilibrada. Para mí el discurso sonoro debe ser coherente, utilizando el mínimo material compositivo posible, que encuentre su mejor manifestación desde su adecuado crecimiento y transformación. Cuánto de desarrollo debe tener un discurso musical es difícil de precisar. No obstante, es un factor que me preocupa mucho cuando escribo: no repetirme en exceso, no cansar, estar atento a cuando determinado elemento o idea ya está suficientemente trabajada. Son parcelas de la composición que no

¹⁹ El título de esta obra alude a la novela de Delibes *Señora de rojo sobre fondo gris*.

²⁰ COSTA CISCAR, Javier. Comentario sobre su lenguaje compositivo. ENTREVISTA.

dejan de tener una clara relación con aspectos diríamos de la psicología de la percepción.
(Costa, 2024)²¹

Además de los elementos y características de su estilo compositivo analizados hasta ahora, hay otro aspecto fundamental en su obra que merece especial atención: la cita musical. Este procedimiento consiste en la incorporación de pequeños fragmentos de otras obras musicales, ya sea de manera explícita o mediante una recreación estilística que evoca determinados ambientes sonoros. Así, el propio compositor comenta:

A veces más que una cita es un ambiente recreado a partir de otra música, como ocurre con: *Remember me!!*, pieza para piano solo basada en el clima expresivo del Aria final de la ópera *Dido y Eneas* de Purcell (lo que se conoce como el “Lamento de Dido”); o, incluso, utilizando una estilización lejana de la canción pop *¡Viva la vida!* del grupo ColdPlay en mi obra *Dedicatoria*²², para cello o viola y piano. (Costa, 2024)²³

Así, en el caso de su obra *Oculi Omnium* (1988)²⁴, escrita para coro mixto *a capella* sobre texto latino, hace uso de otras músicas como el Canto Gregoriano. En *Fulgor infinito* (2014)²⁵, cita de forma reelaborada la canción polifónica renacentista *Con qué la lavaré* de Juan Vásquez, donde, a partir del intervalo de tercera menor con el que se inicia la canción renacentista, se crea una matriz formada por dos terceras menores superpuestas a distancia de semitono (*fa - lab / fa# - la*) que se constituye en la sonoridad dominante de la obra. Este intervalo generatriz de tercera menor, adquiere así un nuevo color y valor semántico, obteniéndose a la vez una relación más estrecha entre la propia canción y el material musical libremente desarrollado y contrastante del resto de la obra. En su obra *Elegíaco* (2015), para oboe y piano, el concierto de A. Marcello para oboe y orquesta de cuerda gravita sobre la interválica escogida en esta pieza, que, con carácter lírico y a modo de

²¹ COSTA CISCAR, Javier. Comentario sobre su lenguaje compositivo. ENTREVISTA.

²² *Dedicatoria* (2017) es una obra que está dedicada a su mujer, María y a sus dos hijos, (los tres violonchelistas), que ha sido interpretada en diversas ocasiones por David Fons (viola) y Carlos Apellániz (piano). Su carácter es deliberada y marcadamente lírico, e incluye una referencia lejana, una sutil insinuación a la canción *Viva la vida* de Coldplay, canción preferida de sus hijos. COSTA CISCAR, Javier. (s.f). *Javier Costa Ciscar-Compositor*. Recuperado el 24 de enero de 2025.

²³ COSTA CISCAR, Javier. Comentario sobre su lenguaje compositivo. ENTREVISTA.

²⁴ Obra con la que el compositor obtiene el Premio del *IV Concurso Internacional de Composición Coral Juan Bta. Comes* de la ciudad de Segorbe en 1988.

²⁵ El título *Fulgor infinito* posee referencias a la poesía de José Ángel Valente (poeta, ensayista y traductor español).

elegía, se articula en un solo movimiento. Si bien la relación con la música de Marcello se establece desde una reinterpretación sumamente libre, se inserta, no obstante, una breve cita textual modificada del segundo movimiento, adagio, del concierto.

En su obra para conjunto instrumental *Bach...Bacch...us* (2016) el motivo principal de la Zarabanda de la *Quinta suite* para violonchelo de Bach traspasa la obra. Estructurada en dos secciones contrastantes enlazadas sin solución de continuidad, la textura de esta obra se nutre del recurso del eco, al mantenerse algunos sonidos mientras otros evolucionan, obteniéndose así la dimensión vertical de su obra y su sonoridad específica.

Un caso paradigmático de cita musical explícita dentro del catálogo de Javier Costa se encuentra en su obra *Oh!...Vert!...tura* (2024), la cual se estructura como una “obra-collage” en la que convergen 15 citas musicales de 15 autores representativos de nuestra tradición musical. Esta pieza finaliza con una sutil insinuación del célebre tema *¡Cumpleaños feliz!* junto con el *Gaudeamus igitur*,²⁶ himno académico por excelencia.

Además de la incorporación de citas provenientes del repertorio popular, el compositor ha explorado el recurso de la autocita, es decir, la reutilización de materiales provenientes de su propia producción compositiva. En *Interplay bis* (2024)²⁷, por ejemplo, es posible identificar la presencia de motivos modificados extraídos de su obra para vibráfono, *Auras de luz y sombra* (2017). Otro claro ejemplo es la obra *La magia recobrada* (2001) para oboe y guitarra, basada en el tratamiento de la célula musical que representa el nombre de Bach (*sib - la - do - si*) dado que fue escrita en el aniversario de la muerte del compositor (2000). En conclusión, el uso de citas musicales en la obra de Javier Costa constituye una característica distintiva dentro de su estilo compositivo.

²⁶ El *Gaudeamus Igitur* es una canción estudiantil de autor anónimo. En realidad se titulaba *De brevitae vitae* y se cantaba inicialmente en universidades alemanas a mediados del siglo XVIII.

²⁷ Esta obra para percusión y piano constituye un encargo del percusionista Joan Pons, a partir de la tesis doctoral que realiza sobre José Evangelista, para ser estrenada en un concierto monográfico sobre obras de dicho compositor. Pretende ser una versión muy libre, una relectura o reinterpretación muy personal de los gestos instrumentales que Evangelista utiliza en su obra *Interplay*, con la heterofonía como textura musical predominante, utilizando los mismos instrumentos de percusión: vibráfono y marimba junto con el piano. Se articula en cuatro breves movimientos relacionados, cada uno de ellos, con los movimientos de la obra original. Formando parte del segundo movimiento *Go! Interplay, Go!* encontramos además una reelaboración de algún fragmento de mi obra para *Vibráfono Auras de luz y sombra*. En el tercero, *Un autre cours d'eau*, reaparece una breve insinuación del *Concierto para marimba y orquesta* de Evangelista. Se estrena en la Fundación BBVA (Madrid) en marzo de 2025. Está dedicada a Joan Pons y Carlos Apellániz. COSTA CISCAR, Javier. Comentario sobre su lenguaje compositivo. ENTREVISTA.

En cuanto al tipo de vertiente compositiva que el compositor utiliza, abarca tanto obras tonales como modales y atonales. En lo que respecta a sus obras tonales, evidentemente, estas no parten de lo que se conoce como práctica común ni de la tradición armónica clásica, más bien se trata de obras con niveles tonales o polos claramente definidos. La exploración con la música modal, por su parte, se basa en la utilización de escalas construidas a partir de combinaciones específicas de intervalos. Y en cuanto a sus obras atonales, emplea secuencias de intervalos cuidadosamente escogidos que determinan el resultado sonoro.

4 ESTELS DEL SOMNI

4.1 Contexto compositivo

La obra de Javier Costa comprende un catálogo de aproximadamente cien composiciones, abarcando una amplia variedad de instrumentos y agrupaciones. *Estels de somni* representa la cuadragésima segunda pieza de su producción compositiva. No se trata, por tanto, de una obra de juventud, ya que para entonces Costa había desarrollado una extensa trayectoria como compositor con numerosas obras estrenadas y la obtención de nueve premios de composición.

Dentro de su producción pianística, *Estels del somni*, compuesta en 2006, constituye la segunda de un total de seis obras para piano: *Preludis de tardor*, *Estels del somni*, *Remember me!!*, *Donde habite el olvido*, *Preludis efímeros*, y *Miniaturas de espejo*:

Preludis de tardor (2003): primera de sus obras para piano, en ella cinco gestos sonoros se desarrollan en cinco breves movimientos, que poseen cada uno de ellos un sesgo, ambiente, clima e intención diferentes, aunque edificadas sobre una característica común: la enfatización del intervalo de tercera, como elemento sintáctico. Se trata de música intimista, que nace desde la resonancia del piano y desde las imágenes sonoras que esa resonancia es capaz de sugerir. El título de la obra pretende expresar, esa fisonomía de piezas libres, sin plan formal prefijado, haciendo referencia, además, a la época del año en que fueron compuestas.

Estels del somni (2006): segunda de sus obras para piano, de la que se hablará más adelante detalladamente.

Donde habite el olvido (2011): es la tercera obra para piano, y está inspirada en la poesía de Luis Cernuda, en concreto, en su poemario *Donde habite el olvido*. La nostalgia de un mejor pasado, la ensoñación de los días que fueron felices, el deseo de olvido, la renuncia inevitable a todo lo querido, sugerencias implícitas en los versos de Cernuda, constituye aquí el poso programático de estas cinco piezas para piano solo.

Preludis efímeros (2011): escrita para dos pianos es la cuarta obra de su producción pianística. Es una obra de cinco movimientos con cinco caracteres (rítmico, resonante, cantáble, amplio y agitado), y cada uno de ellos con rasgos e intenciones musicales diferentes. En ella, la capacidad de resonancia del piano se constituye en el elemento articulador de los cinco movimientos, expresando cada uno de ellos una manera diferente de sonoridad pianística.

Miniaturas de espejo (2017): quinta obra de su producción pianística, está escrita para piano a cuatro manos. Es una composición de cuatro movimientos en la que hace uso de resonancias como ecos transformados en un juego de imitaciones, espejos e intenciones que da nombre al título de la obra.

Remember me!! (2021): sexta y última obra, hasta la actualidad, de su producción pianística, es una obra inspirada en el aria final de la ópera *Dido y Eneas*. El contenido dramático del texto también gravita en la obra, subrayando el momento álgido en el que Dido exclama: «*Remember me, remember me!!!*» expresión que da título a la pieza. La memoria, el recuerdo (expresión desgarrada en el aria) se convierte aquí en metáfora, en el elemento fundamental del discurso musical creado, en el que se juega con el recurrente uso de determinados rasgos melódicos que cohesionan y unifican la pieza. La obra finaliza, a modo de icono, con una breve cita elaborada de un fragmento de la propia aria.

4.2 Motivo de la composición

Estels de somni es una obra para piano compuesta en 2006, año en el que se celebra el *LVII Congreso Internacional de Astronáutica*, motivo por el que el Institut Valencià de la Música encarga a Costa esta obra para ser incluida en el ciclo de conciertos *Música y estrellas*.

De ahí nace el título de la obra, *Estels dels somni*, cinco astros, cinco sonoridades que aportan diferentes formas de acercamiento a la sonoridad del piano. El compositor pensó en distinguir diferentes personalidades de astros, realizando un paralelismo con las sonoridades del piano. Y como bien dice Javier: «Astros que solo tienen evidencia en mi

imaginación sonora» (2024). De ahí nacen estas cinco piezas “imaginadas” o “soñadas” (del somni) como cinco gestos sonoros bien definidos: nu, daurat, metal.lic, irisat i lleuger.

Realmente, la historia a transmitir no va más allá de una idea musical a pesar del título y títulos de cada pieza. No existe ningún programa literario ni poético detrás. Simplemente buscó que el título representara lo que iba a transmitir la música.

Si el Estel es desnudo, encontramos un mínimo esbozo, una música mínima, una manifestación melódica incipiente; si se trata del Dorado, quise escribir una música robusta, intensa y penetrante; si el Estel es Metálico busqué este tipo de sonoridad mediante la textura y registro utilizado del instrumento; si es Irisado, quise encontrar un juego de color armónico en el registro central del piano; y si finalmente el Estel es Ligero quise escribir una música viva, ligera y animada. (Costa, 2024)²⁸.

4.3. Análisis

Desde un punto de vista compositivo, *Estels de somni* no recurre a técnicas extendidas ni requiere la preparación del piano, sino que explora diferentes sonoridades mediante pequeños elementos rítmicos, melódicos y armónicos que se desarrollan a lo largo de las cinco piezas, haciendo uso de todos los registros del instrumento y contrastando planos sonoros y dinámicos bien definidos junto con el uso preciso y específico de los pedales.

En cuanto a las características generales de la obra en su conjunto destacamos:

1. Se trata de cinco piezas breves cuyo sentido es la reunión de todas ellas formando un conjunto contrastante (aunque se puede interpretar cada pieza independientemente del resto, su verdadero interés reside en la interpretación al completo de las cinco piezas).
2. Encontramos en las piezas el recurso de la variación permanente, en la que una misma música nunca aparece de la misma manera y donde la reexposición o recurrencia de fragmentos siempre está modificada o alterada.
3. A nivel ortográfico no encontramos líneas divisorias, lo que aporta un cierto grado de libertad y flexibilidad interpretativa.

²⁸ COSTA CISCAR. Comentario sobre su obra *Estels del somni*. ENTREVISTA.

4. El intervalo de tercera mayor o menor, intervalo tradicionalmente tonal, adquiere aquí una nueva dimensión, al estar desprovisto de cualquier adscripción tonal o modal, y estar escogido solo por su cualidad sonora.
5. La mixtura (entendida como textura en movimiento paralelo) aparece como procedimiento dominante de la obra: mixturas de diseños melódico-rítmicos o de acordes.
6. El *cluster* asimétrico formado por la reunión muy cerrada en su trama de intervalos diatónicos de segunda, constituye otro de los elementos puestos en juego.
7. La densidad armónica (número de notas diferentes por acorde) está utilizaba con valor discursivo desde la densidad 1 a la densidad 8.

Profundizando más en cada una de las piezas:

1. *L'Estel nu*

Es una pieza corta formada por 3 frases breves y un elemento cadencial. En este movimiento escuchamos de forma progresiva unos niveles o polos tonales: *si b – sol – mi – do #* (organizados estructuralmente por el intervalo de tercera menor descendente).

Un breve diseño melódico con notas añadidas (segundas) se desarrolla por cambio de registro, eliminación y ampliación de sus valores:



Ejemplo 1: motivo melódico con notas añadidas del primer movimiento, *L'Estel nu*. Javier Costa.

La textura se organiza desde la mixtura (acordes doblados a la octava).

Tras estas breves frases, encontramos un elemento diferente a los anteriores formado por acordes, los cuales cada vez se hacen más densos hasta llegar al punto culminante en el

c.15 que desemboca en el final cadencial del movimiento con el motivo que nos recuerda el inicio de la obra.

2. *L'Estel daurat*

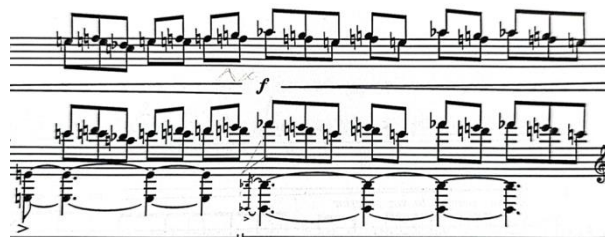
Pieza estructurada en dos secciones, la primera en movimiento rápido, *Allegro*, contrastando con la segunda que es más calmada, *Meno mosso*. En la primera sección, de nuevo, encontramos la mixtura como característica sonora.

Una breve célula melódico-rítmica formada por un intervalo de segunda menor, genera el discurso sonoro de esta sección, que va evolucionando y progresando a lo largo de la misma, pasando del registro central hacia el registro agudo y sobreagudo. El desarrollo rítmico de la célula generatriz aporta una cinética intensa al fragmento.



Ejemplo 2: motivo melódico de segundas menores del segundo movimiento, *L'Estel daurat*. Javier Costa.

Esta primera sección se caracteriza especialmente por la mixtura como característica sonora. Un ejemplo de esta característica lo vemos muy claro en el siguiente fragmento:

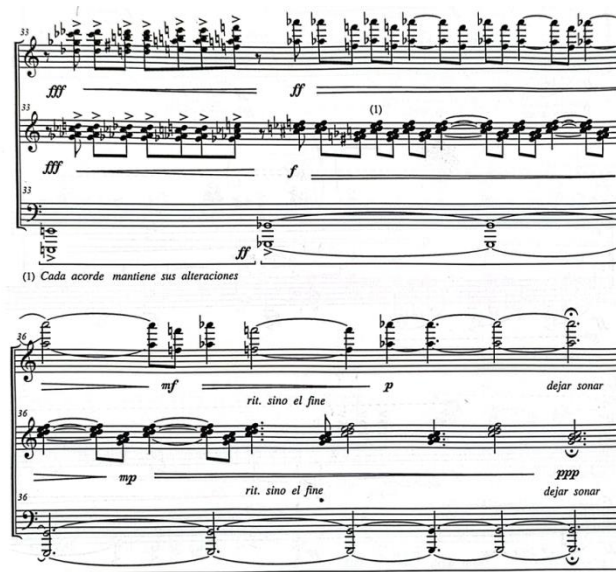


Ejemplo 3: mixtura en el segundo movimiento, *L'Estel daurat*. Javier Costa.

Contrastando, la segunda sección más calmada, *Meno mosso*, genera un motivo formado por acordes cada vez más densos, armonizando un diseño melódico basado en terceras menores:

Ejemplo 4: motivo melódico de la segunda sección del segundo movimiento con acordes cada vez más densos, *L'Estel daurat*. Javier Costa.

El ritmo, inicialmente regular y permanente de corcheas, a modo de *motu perpetuo* (aunque asimétrico por la intervención de notas pedal en el pentagrama inferior que las agrupa irregularmente) se abandona progresivamente, dando la sensación de que se disuelve o difumina para acabar la pieza, rompiendo así el orden rítmico inicial del *motu perpetuo* de esta segunda sección:



Ejemplo 5: abandono progresivo del ritmo en el final del segundo, *L'Estel daurat*. Javier Costa.

3. *L'Estel metàl·lic*

Encontramos tres elementos rítmicos-melódicos que articulan y protagonizan el discurso sonoro de este movimiento. Una de las características de esta pieza son los saltos a gran distancia que encontramos durante su transcurso, desde el registro más grave al más agudo, acompañada de un gran contraste de dinámicas pero dentro de un mismo rango, es decir, toda la pieza se desarrolla en una dinámica fuerte, siendo lo más piano una *f* y lo más fuerte, *ffff*.

El primer elemento que encontramos es un diseño melódico en textura monódica a distancia de doble octava en el registro central y agudo del piano, siempre en dinámica de *fortísimo*, asumiendo el rol metálico de la pieza.



Ejemplo 6: primer motivo melódico de textura monódica del tercer movimiento, *L'Estel Metàl·lic*. Javier Costa.

Como segundo elemento, aparece un gesto instrumental brusco en el extremo grave del piano, como elemento articulador que cumple dos funciones: separar cada una de las intervenciones más o menos amplias del diseño metálico a la vez que unifica, por su recurrencia, el conjunto de la pieza.



Ejemplo 7: segundo motivo melódico-rítmico del tercer movimiento, *L'Estel Metàl·lic*. Javier Costa.

El tercer y último elemento melódico aparece en terceras menores armonizadas en acordes mixtura y en textura homófona, y constituye un nuevo contraste en la formación de la pieza:

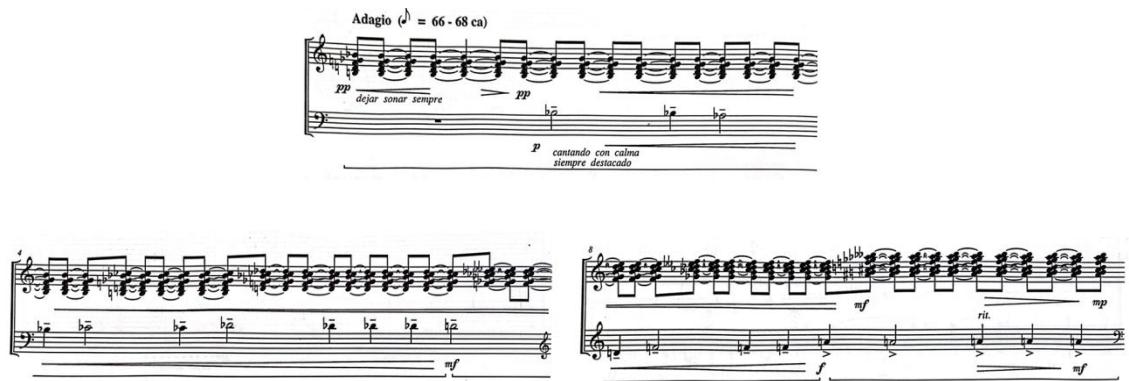


Ejemplo 8: tercer motivo melódico en textura homófona del tercer movimiento, *L'Estel Metàl·lic*. Javier Costa.

4. *L'Estel irisat*

En cuanto a *L'Estel irisat*, esta pieza está basada en dos elementos contrastantes.

Una línea melódica en el registro central del piano que se armoniza en textura de melodía acompañada mediante acordes situados por encima de ella. Dichos acordes se van progresivamente densificando, aportando así un aumento de la tensión expresiva, desde acordes con 5 sonidos hasta acordes con 8 sonidos diferentes, acercándose a la sonoridad del *cluster*.



Ejemplo 9: primer motivo melódico y densificación armónica del cuarto movimiento, *L'Estel Irisat*. Javier Costa.

El segundo elemento está formado por un diseño melódico de terceras mayores en textura homófona, con sonoridades formadas por seis sonidos diferentes, y que contraste con el primer elemento:



Ejemplo 10: segundo motivo melódico formado por terceras mayores del cuarto movimiento, *L'Estel Irisat*. Javier Costa.

El desarrollo y transformación de estos elementos se va alternando, generando así el discurso musical y finalizando con una Coda sobre el primer elemento.

5. *L'Estel lleuger*:

Movimiento que está articulado sobre dos elementos contrastantes:

El primero, basado en una célula rítmica de corcheas reunidas en grupos asimétricos sobre octavas simultáneas o quebradas, que dibujan un solo intervalo melódico ascendente o descendente de segunda menor:



Ejemplo 11: primer motivo melódico ascendente del quinto movimiento, *L'Estel Lleuger*. Javier Costa.

El segundo elemento melódico de terceras mayores y menores, claramente contrastante con el primero, está escrito en textura homófona con acordes densos hasta de 8 sonidos diferentes, a la manera de *clusters* diatónicos formados por la conjunción de segundas mayores y menores en su trama:



Ejemplo 12: segundo motivo melódico con textura homofónica del quinto movimiento, *L'Estel Lleuger*. Javier Costa.

Durante esta pieza, estos dos elementos se van alternando en el desarrollo sonoro, y, cuando parece que el primer elemento domina el discurso, aparece el segundo para romper con esa idea y finalizar la pieza y la obra.

5. PROPUESTA INTERPRETATIVA: ANÁLISIS DE LAS PRINCIPALES DIFICULTADES TÉCNICAS Y MUSICALES DE LA OBRA, Y ESTRATEGIAS PARA ABORDARLAS.

Iniciar el estudio de una nueva obra supone siempre un reto para el intérprete, quien debe adentrarse poco a poco en su lenguaje, estructura y carácter hasta lograr una comprensión profunda que permita construir una interpretación coherente y expresiva. Este proceso implica tiempo, dedicación y una atención constante tanto a los aspectos técnicos como a los musicales. Durante el proceso de estudio de una obra hasta el momento de interpretarla ante el público, el camino está lleno de decisiones interpretativas, ajustes técnicos y momentos de reflexión. En este apartado se explorarán algunas de las dificultades más comunes que pueden surgir a lo largo de este proceso, así como posibles enfoques para abordarlas con eficacia y lograr una versión personal, madura y convincente de la obra.

Dichas dificultades pueden ser agrupadas en dos bloques diferentes que, no obstante, están interrelacionados: las dificultades interpretativas y las dificultades técnicas.

Las dificultades interpretativas se vinculan con la dimensión expresiva y estilística de la obra. En este sentido, el intérprete debe enfrentarse a la articulación del discurso musical, la comprensión de la intención del compositor, la gestión del tempo y la dinámica, así como a la construcción de una narrativa coherente a lo largo de la pieza. Estas dificultades apelan no solo a la sensibilidad musical, sino también a la madurez artística y a la capacidad de análisis del intérprete.

Las dificultades técnicas se refieren a aquellos aspectos relacionados con la mecánica de la ejecución instrumental: digitaciones complejas, saltos amplios, cambios de registro repentinos, pasajes de gran velocidad o precisión rítmica exigente, entre otros. Se trata, en definitiva, de retos que requieren un dominio técnico consolidado y una preparación específica para su correcta realización. Seguidamente, se procederá al análisis de las principales dificultades que plantea la obra.

5.1. Indicaciones de *tempo* y de *agógica*

En cuanto al *tempo*, el compositor proporciona indicaciones muy precisas al inicio de cada movimiento (y también en el cambio de sección de *L'Estel daurat*), que incluyen cifras metronómicas. De este modo, proporciona al intérprete una referencia clara que facilita la identificación del carácter de cada movimiento o sección:

The image displays five musical score excerpts with tempo markings and performance instructions:

- Lento** ($\text{♩} = 58 - 60 \text{ ca.}$): *p* dejar sonar
- Allegro** ($\text{♩} = 100 - 102 \text{ ca.}$): *p*
- Deciso** ($\text{♩} = 92 - 94 \text{ ca.}$): *f* dejar sonar
- Adagio** ($\text{♩} = 66 - 68 \text{ ca.}$): *pp* dejar sonar sempre
- Allegro** ($\text{♩} = 80 - 84 \text{ ca.}$): *mp*, *largo*

Ejemplo 13 Distintas indicaciones de *tempo* de cada movimiento de *Estels del somni*. Javier Costa

The image shows a musical score excerpt with the following tempo markings and instructions:

- Meno mosso** ($\text{♩} = 68 - 70 \text{ ca.}$): *p* destacar siempre la voz superior
- loco**

Ejemplo 14: Cambio de sección del segundo movimiento de *L'Estel daurat*. Javier Costa.

Una de las principales dificultades relacionadas con el *tempo* en *Estels del somni* es la estabilidad del pulso independientemente de las indicaciones agógicas que lo modifican. A lo largo de cada movimiento se debe mantener un pulso constante y uniforme, a pesar de

que, como se ha mencionado anteriormente, existen indicaciones que modifican ese pulso. Sin embargo, tras cada una de ellas se debe volver al *tempo primo*, lo que en muchas ocasiones supone un desafío interpretativo.

Para abordar esta dificultad, se aconseja estudiar inicialmente el pasaje concreto a *tempo*, sin realizar ninguna indicación agógica, con el objetivo de asegurar su control. Una vez consolidado un pulso estable, se procederá a introducir las indicaciones de agógica, pero siempre teniendo claro dónde volveremos a restaurar el *tempo primo*. Interiorizar previamente el pulso interno, nos facilitará el retorno al *tempo* inicial tras cada alteración del mismo.

Dentro de *Estels del somni*, se encuentran movimientos a un tempo bastante rápido que requieren un control preciso. Para ello, se recomienda iniciar el estudio con un tempo lento, siendo consciente de cada gesto y movimiento que se realiza, con el fin de afianzar la memoria muscular. Un ejemplo claro se halla en el quinto movimiento, *L'Estel lleuger*, que se caracteriza por la presencia de numerosos saltos de gran amplitud a un tempo rápido. En este caso se recomienda estudiarlo por secciones o frases breves, comenzando con una velocidad que proporcione seguridad técnica, por ejemplo, a 95 -100 la corchea, e ir aumentando lenta y progresivamente la velocidad, sin perder el control técnico y de los saltos, hasta alcanzar la velocidad deseada.

Paralelamente, es fundamental incorporar desde el inicio la dirección musical del pasaje, factor que contribuirá a la resolución técnica del mismo al estudiarlo integrando todos los aspectos que lo componen.

Otro de los desafíos que plantean las indicaciones agógicas, además del retorno al tempo primo, es cómo afectan a la expresividad de la interpretación musical. Durante toda la obra se observa una gran cantidad de matices agógicos proporcionados por el compositor tales como *ritardando*, *accelerando*, *poco rit*, *a tempo*, entre otros. Para abordarlos adecuadamente en el proceso interpretativo, es fundamental observar con precisión dónde comienzan, hasta dónde se extienden, y qué finalidad musical persiguen:



Ejemplo 15: Estudio de la agógica en el cuarto movimiento, *L'Estel irisat*. Javier Costa.

Como podemos observar en este ejemplo, hacia el final del primer pentagrama, comienza un leve *accelerando* que se extiende hasta la siguiente indicación: *ritardando*. La principal dificultad interpretativa radica en dosificar y equilibrar adecuadamente el *accelerando* dentro del espacio comprendido entre ambas indicaciones. Tras el *ritardando*, que se ve intensificado por un marcado *crescendo*, aparece una nueva indicación que permite volver al tempo original. La combinación de elementos agógicos y dinámicos señalan con claridad que en este punto se alcanza el clímax de este movimiento, y tras él, la reaparición mucho más calmada del segundo elemento compositivo de este movimiento.

Un ejemplo de indicación agógica de gran precisión se encuentra en el primer movimiento, *L'Estel nu*. En este caso, la modificación del tempo es señalada de forma diferente, mediante el dibujo de las figuras musicales y la indicación, en segundos, de la duración de esa modificación agógica.



Ejemplo 16: Estudio de la agógica en el primer movimiento, *L'Estel nu*. Javier Costa.

En este pasaje en concreto, se presenta una dificultad interpretativa derivada de la combinación de elementos agógicos y dinámicos: un *accelerando* y un *ritardando* progresivos, junto con un cambio dinámico extremo, de *pp* a *ff*, que debe articularse mediante un *crescendo* y un *diminuendo* cuidadosamente equilibrados con la variación agógica. Esta interacción entre agógica y dinámica, además, debe ajustarse a la duración aproximada indicada por el compositor en la partitura, que se sitúa en torno a los 25 segundos.

Para abordar este pasaje, se recomienda iniciar el estudio a una velocidad cómoda y constante, trabajando únicamente la variación dinámica con la mano derecha sola. Una vez interiorizada la realización de la dinámica, se incorporará la variación agógica integrando el *accelerando* y el *ritardando* en coordinación con los cambios dinámicos. Posteriormente, se añadirá la mano izquierda y la coordinación de todo ello con la duración en segundos del pasaje.

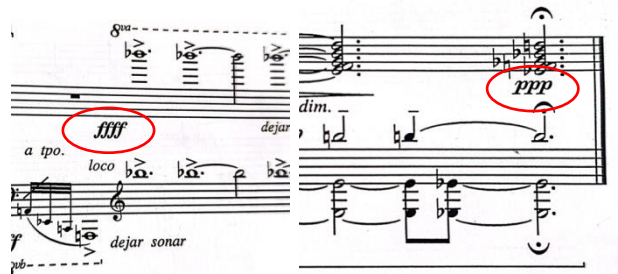
5.2. Indicaciones de articulación y de dinámica

Las indicaciones de articulación especifican cómo deben ejecutarse las notas, tanto de manera individual como en el contexto de una frase musical. Su función es aportar carácter y definición a la interpretación, guiando al intérprete en aspectos como la conexión, separación o énfasis de los sonidos. Estas indicaciones suelen representarse mediante distintos signos gráficos colocados sobre o bajo las notas y, con frecuencia, se combinan con otras marcas como los signos de fraseo para dar mayor claridad a la intención musical.

En este sentido, el compositor valenciano es muy específico y riguroso en cuanto a la articulación. A lo largo de su obra emplea diferentes signos como ligaduras, acentos, *portato*, etc., que no solo generan una amplia variedad de sonoridades, sino que influyen decididamente en el carácter de cada movimiento. Dichas indicaciones están directamente relacionadas con el tipo de toque y el gesto técnico que el pianista debe emplear para ejecutar la obra de forma adecuada.

Otro aspecto de gran relevancia en la obra de Javier Costa son las indicaciones dinámicas, un recurso esencial que desempeña un papel primordial en su lenguaje compositivo. A lo

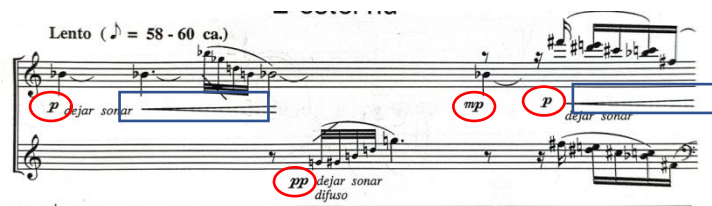
largo de la partitura se encuentran matices que abarcan desde *ppp* a *ffff*. Estos niveles dinámicos deben ser cuidadosamente equilibrados y regulados por el intérprete con el fin de recrear fielmente el amplio espectro de intensidades propuesto por el compositor.



Ejemplo 17: Extremos rangos de dinámicas en el tercer y cuarto movimineto de *Estels del somni*, *L’Estel metàl·lic* y *L’Estel irisat*. Javier Costa.



Ejemplo 18: Contraste de dinámica en el cuarto movimiento, *L’Estel lleuger*. Javier Costa.



Ejemplo 19: Contraste de dinámicas en el primero movimiento, *L’Estel nu*. Javier Costa.

Como podemos observar en la imagen, el movimiento empieza con una *p*, seguido de un pequeño *crescendo* que desemboca en un *pp* *subito* junto con una indicación del compositor: “dejar sonar/ difuso”. La principal dificultad la encontramos al alcanzar ese *pp*, pues requiere de máxima precisión y control en las notas breves, que son parte de la

ornamentación. Para resolverlo adecuadamente, la articulación de los dedos ha de ser ligera y realizada en la superficie del teclado, con el fin de evitar una sonoridad excesiva. Además, anticipando el epígrafe dedicado a la pedalización, se empleará el pedal *una corda* con el objetivo de lograr un cambio tímbrico que contribuya a la calidad sonora deseada. Por otro lado, las notas largas (la negra, la negra con puntillo y la blanca) se deben trabajar con peso, profundizando en el teclado, y diferenciando así mediante el toque utilizado, el resultado sonoro de los dos elementos de este ejemplo. Cada una de ellas ha de ser un poco más intensa que la anterior, con el objetivo de conseguir el gradual *crescendo* indicado.

Especial mención merece el trabajo de las dinámicas en el tercer movimiento, *L'Estel metàl·lic*, caracterizado por una gran variedad dinámica, pero, dentro de un mismo rango, el *forte*. En un contexto en el que el matiz más suave es una *f*, el control dinámico ha de estar muy bien regulado y equilibrado para conseguir la gama de intensidades que el compositor busca.

Además de estas indicaciones de dinámica, en este tercer movimiento encontramos acentos en cada una de las notas, con lo que la sonoridad metálica generada por la dinámica, se incrementa por estos signos de articulación, creando una sonoridad amplia, brusca y grande.

Para conseguir un buen equilibrio dinámico y la correcta regulación de los *crescendos*, se recomienda escoger un *tempo* cómodo en el que podamos explorar nuestro rango de dinámicas. A continuación, debemos fijarnos dónde empieza y a dónde nos lleva cada regulador, y obtener una imagen sonora antes de tocar. Una vez tenemos definida la idea musical, es necesario realizar un trabajo de escucha mientras se ajusta el ataque de los brazos para conseguir el resultado dinámico deseado.

Cabe destacar la ausencia de *diminuendos* a lo largo de todo el tercer movimiento. El compositor consigue la variación dinámica con cambios súbitos, iniciando cada frase con una *f*, y desarrollando a partir de ahí, un *crescendo* que nos conduce en cada ocasión a la siguiente indicación dinámica.

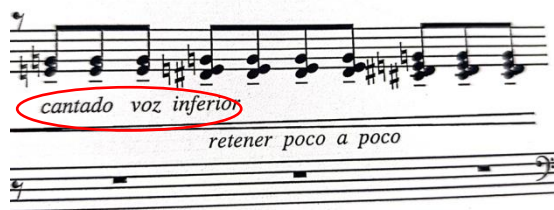


Ejemplo 20: Estudio de la dinámica en el tercer movimiento, *L'Estel metàl·lic*. Javier Costa.

Tal y como se muestra en el ejemplo, tenemos una *f* y un *crescendo*. Esto exige un gran control de nuestra gama de *fortes*, pues pasamos de *f* a *ffff* en un breve período de tiempo. Ese gran *crescendo* debe ser rápido pero progresivo. Por lo tanto, el trabajo aquí consiste en explorar primero nuestra gama dinámica de *f*, saber hasta dónde podemos crecer, y a partir de ahí regular la intensidad en estos pasajes específicos.

5.3. Fraseo y planos sonoros

La escritura musical suele estructurarse en distintos planos sonoros que requieren ser jerarquizados y equilibrados adecuadamente en función de su relevancia dentro del discurso musical. Un caso habitual consiste en la presentación de una línea melódica principal acompañada de un soporte armónico, generalmente distribuido entre ambas manos en el caso del piano. No obstante, es frecuente encontrar texturas más complejas que incluyen voces adicionales, contrapuntos, bajos estructurales o rellenos armónicos. En este contexto, algunos planos adquieren un carácter de mayor protagonismo —como la melodía o el bajo— y deben ser destacados respecto a aquellos de función secundaria, como el acompañamiento. Costa en varias ocasiones indica específicamente qué voz quiere destacar:

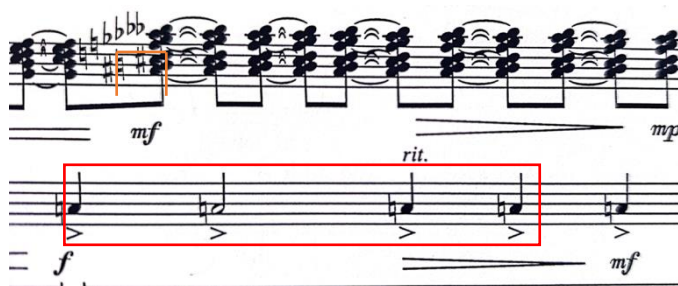


Ejemplo 21: Timbrado en el primer movimiento, *L'Estel nu*. Javier Costa.



Ejemplo 22: Timbrado en el segundo movimiento, *L'Estel daurat*. Javier Costa.

Asimismo, todos los niveles deben ser fraseados con coherencia, siendo la melodía la que establece la dirección general, mientras que los demás planos se subordinan dinámicamente a esta para no eclipsarla.



Ejemplo 23: Timbrado y reparto de notas en ambas manos en el cuarto movimiento, *L'Estel irisat*. Javier Costa.

En este ejemplo se observa en la mano derecha un conjunto de acordes cuya sonoridad se aproxima a la de un *cluster*, los cuales se han tenido que distribuir entre ambas manos para conseguir una buena ejecución, teniendo pues, en la mano izquierda la melodía principal y cuatro notas del acorde. Esta disposición incrementa la complejidad técnica, pues exige al intérprete atender a diversos aspectos: el timbrado de la melodía en la parte inferior de la mano izquierda, el equilibrio entre los planos sonoros, es decir, el acorde siempre ha de estar por debajo de la sonoridad de la melodía, la evolución dinámica, y el placado o precisión en el ataque simultáneo de todas las notas del acorde.

Otro aspecto de gran relevancia en lo que al fraseo se refiere son las respiraciones. En ocasiones, se sitúan detrás de calderones que señalizan el final de una frase:



Ejemplo 24: Calderón como final de frase en el primer movimiento, *L'Estel nu*. Javier Costa.

No obstante, no siempre se utilizan calderones para indicar el final de una frase y, por tanto, el momento adecuado para realizar una respiración. Por ello, el análisis estructural de la partitura será un paso necesario para identificar con precisión en qué momentos realizar las respiraciones de fraseo.



Ejemplo 25: Análisis de respiraciones en el cuarto movimiento, *L'Estel irisat*. Javier Costa.

En este ejemplo, las indicaciones en rojo señalan los puntos donde deben realizarse las respiraciones. Como puede observarse, en estos casos, como en muchos otros, no se encuentra ningún calderón; se trata de respiraciones naturales que contribuyen a articular el fraseo y separar las distintas frases.

5.4. Pedalización

Los pedales de un piano moderno son mecanismos que permiten modificar diversos aspectos de la sonoridad del instrumento. Este tipo de piano dispone habitualmente de tres pedales: el pedal derecho (de resonancia), el pedal central (tonal) y el pedal izquierdo (*una corda*). Cada uno de ellos altera la producción sonora de diversas maneras, y su uso desempeña un papel fundamental en la interpretación de una obra pianística. En el caso de

la obra que nos ocupa, el compositor indica en todo momento la pedalización que desea que se utilice.

La pedalización en *Estels de somni*, al igual que en otras obras contemporáneas, se plantea con un carácter mucho más libre que en el repertorio clásico. A diferencia de las obras de tradición tonal, donde el uso del pedal suele estar subordinado a los cambios armónicos o a la limpieza y claridad de la melodía, en este caso su aplicación responde a criterios tímbricos y expresivos. No obstante, esta libertad no implica una ausencia de control: es fundamental que cada cambio de pedal se realice con precisión, evitando la superposición no deseada de armonías y asegurando la claridad en la evolución del discurso sonoro.

En términos generales, la escritura pianística de Javier Costa se caracteriza por el uso de pedales prolongados. Un ejemplo particularmente ilustrativo se encuentra en el tercer movimiento, donde aparece la indicación explícita: “Mantener el pedal hasta el final de la pieza”. Dicha indicación sugiere la intención de crear una sonoridad sostenida, ininterrumpida, que envuelva al oyente en una atmósfera continua. No obstante, el propio compositor deja abierta la posibilidad de realizar breves cambios de pedal, lo que serían cambios parciales, si fuera necesario para evitar acumulaciones excesivas de resonancia, permitiendo así una flexibilidad fundamentada en las decisiones interpretativas del pianista.

Este tipo de pedalización plantea una dificultad técnica y musical importante, ya que el intérprete debe gestionar de forma precisa la densidad sonora que se genera a partir de estos pedales largos. La amplitud de la resonancia exige una escucha atenta y un control refinado de la textura global.

Íntimamente ligada a la pedalización se encuentra la cuestión del equilibrio entre registros. La gestión del pedal no puede abordarse de la misma manera en los registros agudos que en los graves. Mientras que en el registro agudo es posible mantener pedales más prolongados sin que se produzca una saturación armónica, en el registro grave la acumulación de armónicos puede enturbiar la transparencia del discurso. Por tanto, en pasajes que involucren el registro grave, será necesario realizar cambios de pedal más frecuentes, favoreciendo así la articulación de las frases y la claridad en la proyección del

sonido. Este equilibrio entre el uso del pedal y el control de los registros constituye una de las tareas interpretativas más delicadas de la obra.

The image displays two musical staves from the piece 'L'Estel lleuger' by Javier Costa. The first staff, starting at measure 33, features a red rectangular box under the bass line, indicating a low register. The second staff, starting at measure 37, has a red box under the bass line and two green boxes under the treble line, indicating a high register. Dynamics such as *p*, *mf*, *f*, and *mp* are marked throughout the staves.

Ejemplo 26: Pedalización según si es un registro grave o agudo en el quinto movimiento, *L'Estel lleuger*. Javier Costa.

Por otro lado, aunque su uso no esté expresamente indicado en la partitura, será necesario recurrir al uso del pedal izquierdo o *una corda*, pues gracias a este mecanismo, se podrá conseguir un timbre más delicado y un sonido más suave en los momentos deseados.

The image shows a musical staff from the piece 'L'Estel nu' by Javier Costa. The tempo is marked 'Lento (♩ = 58 - 60 ca.)'. The staff includes markings for 'p dejar sonar' and 'pp dejar sonar difuso'. A red L-shaped symbol is placed below the staff, indicating the use of the left pedal.

Ejemplo 27: Uso del pedal izquierdo en el primero movimiento, *L'Estel nu*. Javier Costa.

En este ejemplo, ya mencionado previamente en relación con cuestiones dinámicas, se puede observar un ejemplo de uso del pedal izquierdo. En concreto, se recurrirá al pedal

una *corda* en el *pianissimo* de la mano izquierda, con el fin de lograr el contraste expresivo que el compositor plantea y de facilitar una articulación clara y precisa de cada nota.

(1) Cada acorde mantiene sus alteraciones

Ejemplo 28: Uso del pedal izquierdo en el segundo movimiento, *L'Estel daurat*. Javier Costa.

En este pasaje, se recurre nuevamente al uso del pedal izquierdo con el propósito de obtener un timbre y una sonoridad diferentes. Es importante señalar que se procede de una sección de gran intensidad dinámica, alcanzando incluso *fff*, seguida de un extenso *diminuendo*. En este contexto, la utilización del pedal izquierdo contribuye a acentuar el contraste dinámico y facilita la transición hacia el *ppp* indicado por el compositor para el cierre del movimiento.

5.5. Digitación

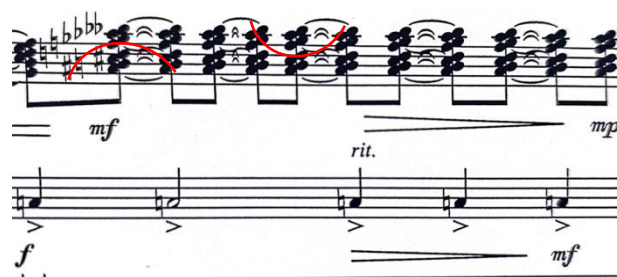
En lo que respecta a la digitación, el autor no ofrece indicaciones específicas, dejando este aspecto a criterio del intérprete.

Una buena planificación digital contribuye de manera decisiva al control técnico y a la calidad interpretativa, especialmente en pasajes de elevada dificultad. Es fundamental, por tanto, seleccionar digitaciones que posibiliten la realización precisa de las articulaciones y matices expresivos requeridos, y que, al mismo tiempo, permitan una ejecución lo más cómoda posible anatómicamente.

Es importante señalar que, en obras de *tempo* rápido —como es el caso del segundo, tercer y quinto movimiento—, resulta esencial comprobar que las digitaciones planteadas durante las primeras etapas del estudio, generalmente a un *tempo* más lento, continúen siendo funcionales y eficaces al aumentar la velocidad. Por ello, se recomienda realizar pruebas de digitación en pasajes técnicamente complejos, con el fin de garantizar su viabilidad en condiciones de *tempo* real. Ello contribuirá a abordar la ejecución final con mayor seguridad y fluidez.

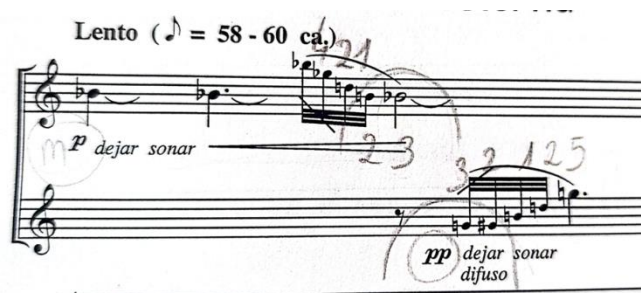
En ocasiones, se presentan múltiples opciones de digitación igualmente válidas. La elección final dependerá, en gran medida, de la fisionomía y las características técnicas de cada intérprete. A continuación, se presentan algunas digitaciones específicas que han demostrado ser especialmente eficaces para los pasajes objeto de análisis.

En el cuarto movimiento, y como se mencionó anteriormente, la abundancia de acordes amplios y con gran número de notas, ha exigido la distribución de estas entre ambas manos.



Ejemplo 29: Reparto de manos en el cuarto movimiento, *L'Estel irisat*. Javier Costa.

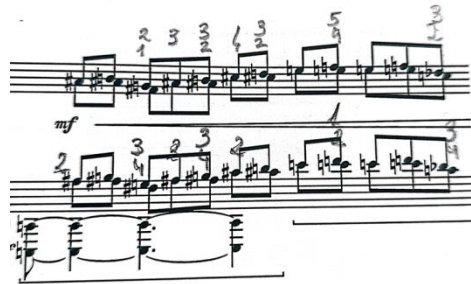
Otro ejemplo de distribución de notas entre ambas manos se encuentra en el primer movimiento, *L'Estel nu*:



Ejemplo 30: Digitación de un motivo del primer movimiento, *L'Estel nu*. Javier Costa.

En este pasaje fue necesario trabajar de forma aislada la regularidad de los adornos de semicorcheas, para lo cual se procedió inicialmente a digitar estos motivos. Se recomienda dividir el primer motivo descendente entre ambas manos: las tres primeras notas deben ser ejecutadas por la mano derecha con los dedos 4, 2 y 1, y las dos siguientes notas por la mano izquierda con los dedos 2 y 3. Esta distribución favorece una mayor claridad sonora, así como una articulación y regularidad más precisa. De manera análoga, el motivo ascendente debe abordarse con la misma lógica: las dos primeras notas a cargo de la mano

izquierda con los dedos 3 y 2, y las tres siguientes por la mano derecha utilizando los dedos 1, 2 y 5.



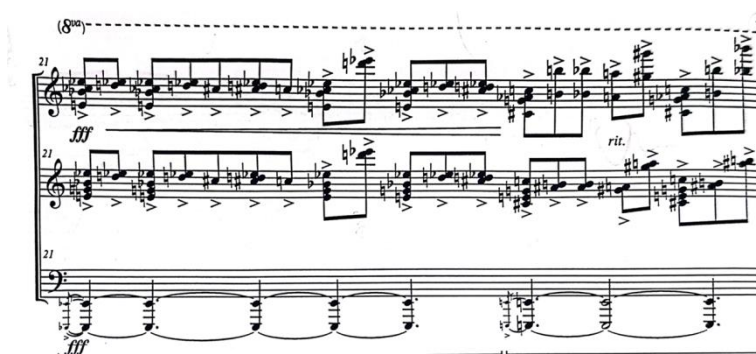
Ejemplo 31: Digitación de un motivo del segundo movimiento, *L'Estel daurat*. Javier Costa.

En este ejemplo se muestra un pasaje que requiere una digitación cuidadosamente planificada, que facilite el desplazamiento fluido y articulado de los dedos, dado el carácter rápido del movimiento. Para trabajar este aspecto con eficacia, se recomienda iniciar el estudio a un tempo lento, exagerando intencionadamente la articulación. Esto resulta especialmente útil, ya que ambas manos alternan una nota individual con dos simultáneas, lo que puede comprometer la agilidad si no se trabaja con precisión. Esta forma de estudio permite reforzar la memoria muscular y mejorar progresivamente la velocidad y el control digital.

5.6. Saltos de gran amplitud

Una de las principales dificultades en la interpretación pianística radica en la ejecución de saltos de gran amplitud a un *tempo* rápido. A medida que aumenta la distancia entre las notas, se requiere un mayor control muscular. En *Estels de somni*, esta dificultad aparece de forma recurrente a lo largo de los distintos movimientos, con pasajes que presentan considerables desplazamientos entre registros. Esto obliga al intérprete a tener una clara conciencia espacial del teclado y una memoria muscular bien consolidada. La ejecución precisa de estos saltos exige no solo coordinación y agilidad, sino también una

planificación motriz rigurosa que permita anticipar los movimientos sin comprometer la continuidad ni la expresividad del discurso musical.



Ejemplo 32. Saltos de gran amplitud del segundo movimiento, *L'Estel daurat*. Javier Costa.

El segundo movimiento constituye un ejemplo especialmente exigente en cuanto al tratamiento técnico de los saltos de gran amplitud. En este pasaje se observa un diseño compositivo que exige del pianista una ejecución fluida y precisa de desplazamientos amplios entre diferentes registros del instrumento. Para abordar esta dificultad de manera eficaz, se recomienda trabajar los saltos de manera aislada, trabajando por separado los compases críticos y practicándolos inicialmente a un tempo lento, para ir aumentando progresivamente la velocidad, al mismo tiempo que se afianza la caída sobre el teclado. El objetivo inicial debe ser la precisión del movimiento, que progresivamente podrá acelerarse conforme se consolide el control técnico.

Una técnica de estudio muy efectiva consiste en preparar de forma anticipada la posición del acorde o nota destino. Esto implica realizar el desplazamiento rápidamente hacia la nota más grave o aguda (según el caso), preparando la posición de llegada durante el propio movimiento para caer con la mano ya en la posición correcta, y no esperar a estar sobre las teclas para colocar la mano en la posición del acorde. Esta preparación no solo mejora la precisión, sino que también permite una mayor flexibilidad en el fraseo y facilita

la incorporación de respiraciones musicales naturales, contribuyendo así a una interpretación más expresiva.

Dificultades similares se presentan también en el tercer y quinto movimiento, donde los saltos amplios vuelven a aparecer como elemento técnico recurrente. En estos casos, se recomienda aplicar el mismo trabajo técnico: práctica aislada de cada salto, tempo controlado y preparación consciente de cada desplazamiento. Esta constancia en la estrategia de estudio favorecerá tanto la seguridad técnica como la coherencia interpretativa a lo largo de toda la obra.



Ejemplo 33: Saltos de gran amplitud del quinto movimiento, *L'Estel lleuger*. Javier Costa.

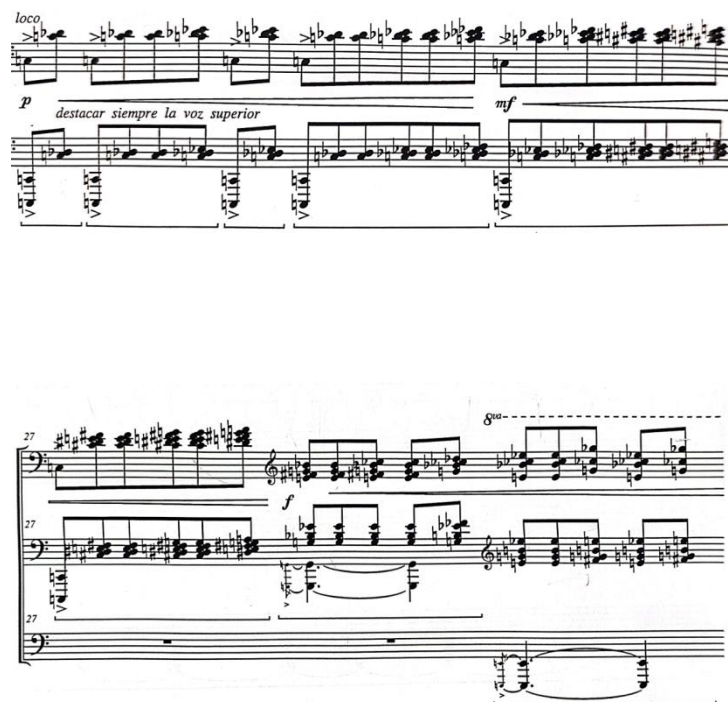
5.7. Acordes y timbrado

A lo largo de *Estels de somni* se presentan numerosos acordes extensos y densos, que en ocasiones alcanzan hasta ocho notas simultáneas, configurando estructuras armónicas cercanas al *cluster*. La correcta ejecución de estos acordes requiere no solo una atención especial al timbrado de las voces internas o superiores (con el fin de preservar la claridad del discurso musical), sino también, y muy especialmente, a la simultaneidad o placado de los mismos.

Para abordar adecuadamente este aspecto técnico, primero se debe clarificar la digitación que se empleará. A continuación, es fundamental tener en cuenta que los dedos deben estar muy firmes, ya que, si no es así, es muy probable que las diferentes notas del acorde no suenen simultáneamente. En función de si la dinámica es más o menos fuerte el ataque será realizado con la participación del antebrazo, el brazo o sólo de la muñeca, pero siempre

con los dedos firmes y cercanos al teclado, lo que permite un mayor control y precisión en la ejecución.

Tal como se ha señalado en el apartado de los planos sonoros, en numerosas ocasiones es el propio compositor quien indica expresamente en la partitura qué voz desea que sea destacada, orientando así la intención interpretativa del pasaje. Cuando esto sucede en una textura con acordes, se añade una dificultad adicional: la necesidad de timbrar adecuadamente la voz principal sin comprometer el equilibrio general del acorde.



Ejemplo 34: Timbrado del segundo movimiento, *L'Estel daurat*. Javier Costa.

Como se observa en el ejemplo anterior, se trata de acordes de gran complejidad, tanto por el número de notas que los integran como por su distribución en el teclado, lo que dificulta notablemente la obtención de un timbrado equilibrado. Para abordar este tipo de pasajes se

recomienda un trabajo técnico específico, comenzando por el estudio aislado de cada mano con el objetivo de identificar la voz principal, y siguiendo con la redistribución del peso de la mano y antebrazo de manera controlada y consciente, dirigiéndolo hacia el dedo que lleva la voz a destacar.

Este tipo de trabajo debe repetirse de forma sistemática en todos los pasajes similares presentes en la obra, consolidando así una técnica que permita no solo una ejecución precisa, sino también una interpretación expresiva y estructuralmente coherente.

6 CONCLUSIONES

Como primera conclusión, podemos afirmar que la realización de este trabajo ha permitido una aproximación en profundidad a la figura del compositor valenciano Javier Costa, abordando detalladamente su formación, su trayectoria profesional y su labor compositiva.

Este proceso ha sido posible gracias, en gran medida, a la colaboración directa del propio compositor, a través de diversas entrevistas, así como a la recopilación de información procedente de artículos, libros, y páginas web.

Asimismo, la investigación realizada ha facilitado la identificación y análisis de las características más representativas del lenguaje compositivo de Javier Costa, entre las cuales destaca, de forma particular, el uso de citas musicales, aspecto ampliamente desarrollado en el apartado 3 del presente trabajo.

Por otro lado, el estudio específico de *Estels del somni* ha permitido contextualizar la obra, comprender los motivos que impulsaron su creación y analizar en profundidad los elementos estructurales y compositivos que la conforman, tal como se detalla en el apartado 4.

Otro de los logros alcanzados con la realización de este trabajo, como muestra el apartado 5 del mismo, ha sido la consecución de un profundo conocimiento técnico e interpretativo de la obra, señalando las principales dificultades que presenta y aportando propuestas metodológicas para su estudio eficiente y soluciones concretas para su resolución eficaz.

En conjunto, este proceso ha permitido no solo una comprensión más profunda de *Estels de somni*, sino también la adquisición de una mayor seguridad técnica y una visión interpretativa más consciente y fundamentada. La obra, por su riqueza y complejidad, se presenta como un valioso exponente del repertorio pianístico contemporáneo, y su estudio contribuye significativamente al desarrollo técnico y artístico del intérprete.

Cabe destacar, finalmente, que este trabajo ha contribuido a la difusión de la música de Javier Costa dentro del ámbito musical alicantino (objetivo planteado al comienzo de esta

investigación), mediante la interpretación de *Estels del somni* en diversas salas de concierto de la ciudad, como se recoge en el anexo correspondiente, que incluye programas y grabaciones de dichas actuaciones.

Para concluir, quisiera expresar mi convicción de que profundizar en el conocimiento de una obra desde distintos campos del saber es fundamental, ya que enriquece nuestra visión como artistas, creadores e intérpretes. Este abordaje integral no solo amplía nuestra comprensión, sino que también potencia la expresividad y autenticidad de nuestras interpretaciones.

Todos estos resultados son fruto de la disciplina, el trabajo constante, el estudio riguroso, la eficacia, la perseverancia y la dedicación constante.

7 BIBLIOGRAFÍA

Ajuntament de Carlet. (s.f.). *Ajuntament de Carlet*. Recuperado el 27 de Noviembre de 2024, de Perfecto García Chornet: <https://www.carlet.es/es/pagina/perfecto-garcia-chornet>

Badenes Masó, G. (1992). *Historia de la música de la Comunidad Valenciana*. España: Editorial Levante.

Banowetz, J. (1998). *El pedal pianístico: Técnicas y uso*. Pirámide, ediciones.

Chang, C. C. (2008). *Fundamentos del estudio del piano, 2a Edición*.

Chiantore, L. (2001). *Historia de la técnica pianística*. Alianza Editorial.

Císcar, J. C. (s.f.). *Javier Costa- Compositor*. Obtenido de <https://javiercostaciscar.com/>

Costa, J. (25 de Noviembre de 2024). Entrevista personal. (I. Mira Pérez, Entrevistador) Païporta, Comunitat Valenciana, España.

María Rodríguez, R. (2012). *11 Compositores valencianos de hoy*. Piles, Editorial de Música.

Música Festera. (s.f.). *musicafestera*. Recuperado el 19 de Diciembre de 2024, de Rafael Talens Pelló: <https://www.musicafestera.com/compositors/rafael-talens-pello>

Neuhaus, H. (2006). *El Arte del Piano*. Madrid: Real Musical.

Rodicio, E. C. (2006). *Diccionario de la música valenciana*. España: Iberautor Promociones Culturales.

Romero, J. (12 de Enero de 2024). *Beckmesser*. Recuperado el 13 de Diciembre de 2024, de Crítica: El piano puro de Javier Costa: <https://www.beckmesser.com/critica-el-piano-puro-de-javier-cost/>

Sandor, G. (1995). *On Piano Playing: Motion, Sound, and Expression*. Wadsworth Publishing Co Inc.

Seguí, S. (1991). *Teoria Musical I* (Vol. I). Madrid: Union musical Ediciones S. L. .

Ser, C. (23 de Octubre de 2023). *Cadena Ser*. Recuperado el 23 de Octubre de 2025, de El maestro de Xàtiva Francesc Perales se jubila tras 36 años al frente del Cor de la Generalitat: <https://cadenaser.com/comunitat-valenciana/2024/10/23/el-maestro-de-xativa-francesc-perales-se-jubila-tras-36-anos-al-frente-del-cor-de-la-generalitat-radio-xativa/>

Ulrich, M. (1992). *Atlas de la música*, 2. Alianza Editorial.

8 ÍNDICE DE TABLAS E ILUSTRACIONES

Ejemplo 1: motivo melódico con notas añadidas del primer movimiento, <i>L'Estel nu</i> . Javier Costa.....	21
Ejemplo 2: motivo melódico de segundas menores del segundo movimiento, <i>L'Estel daurat</i> . Javier Costa.....	22
Ejemplo 3: mixtura en el segundo movimiento, <i>L'Estel daurat</i> . Javier Costa.....	22
Ejemplo 4: motivo melódico de la segunda sección del segundo movimiento con acordes cada vez más densos, <i>L'Estel daurat</i> . Javier Costa.....	23
Ejemplo 5: abandono progresivo del ritmo en el final del segundo, <i>L'Estel daurat</i> . Javier Costa.	24
Ejemplo 6: primer motivo melódico de textura monódica del tercer movimiento, <i>L'Estel Metàl.lic</i> . Javier Costa.	24
Ejemplo 7: segundo motivo melódico-rítmico del tercer movimiento, <i>L'Estel Metàl.lic</i> . Javier Costa..	25
Ejemplo 8: tercer motivo melódico en textura homófona del tercer movimiento, <i>L'Estel Metàl.lic</i> . Javier Costa.	25
Ejemplo 9: primer motivo melódico y densificación armónica del cuarto movimiento, <i>L'Estel Irisat</i> . Javier Costa.	26
Ejemplo 10: segundo motivo melódico formado por terceras mayores del cuarto movimiento, <i>L'Estel Irisat</i> . Javier Costa.....	26
Ejemplo 11: primer motivo melódico ascendente del quinto movimiento, <i>L'Estel Lleuger</i> . Javier Costa.	27
Ejemplo 12: segundo motivo melódico con textura homofónica del quinto movimiento, <i>L'Estel Lleuger</i> . Javier Costa.	27
Ejemplo 13 Distintas indicaciones de tempo de cada movimiento de <i>Estels del somni</i> . Javier Costa.....	29
Ejemplo 14: Cambio de sección del segundo movimiento de <i>L'Estels daurat</i> . Javier Costa.	29
Ejemplo 15: Estudio de la agógica en el cuarto movimiento, <i>L'Estel irisat</i> . Javier Costa.....	31
Ejemplo 16: Estudio de la agógica en el primer movimiento, <i>L'Estel nu</i> . Javier Costa.....	31
Ejemplo 17: Extremos rangos de dinámicas en el tercer y cuarto movimiento de <i>Estels del somni</i> , <i>L'Estel metàl.lic</i> y <i>L'Estel irisat</i> . Javier Costa.	33
Ejemplo 18: Contraste de dinámica en el cuarto movimiento, <i>L'Estel lleuger</i> . Javier Costa.	33
Ejemplo 19: Contraste de dinámicas en el primero movimiento, <i>L'Estel nu</i> . Javier Costa.....	33
Ejemplo 20: Estudio de la dinámica en el tercer movimiento, <i>L'Estel metàl.lic</i> . Javier Costa.	35
Ejemplo 21: Timbrado en el primer movimiento, <i>L'Estel nu</i> . Javier Costa.....	36
Ejemplo 22: Timbrado en el segundo movimiento, <i>L'Estel daurat</i> . Javier Costa.	36
Ejemplo 23: Timbrado y reparto de notas en ambas manos en el cuarto movimiento, <i>L'Estel irisat</i> . Javier Costa.	36
Ejemplo 24: Calderón como final de frase en el primer movimiento, <i>L'Estel nu</i> . Javier Costa.....	37
Ejemplo 25: Análisis de respiraciones en el cuarto movimiento, <i>L'Estel irisat</i> . Javier Costa.....	38

Ejemplo 26: Pedalización según si es un registro grave o agudo en el quinto movimiento, <i>L'Estel lleuger</i> . Javier Costa.....	40
Ejemplo 27: Uso del pedal izquierdo en el primero movimiento, <i>L'Estel nu</i> . Javier Costa.....	40
Ejemplo 28: Uso del pedal izquierdo en el segundo movimiento, <i>L'Estel daurat</i> . Javier Costa.	41
Ejemplo 29: Reparto de manos en el cuarto movimiento, <i>L'Estel irisat</i> . Javier Costa.....	43
Ejemplo 30: Digitación de un motivo del primer movimiento, <i>L'Estel nu</i> . Javier Costa.....	43
Ejemplo 31: Digitación de un motivo del segundo movimiento, <i>L'Estel daurat</i> . Javier Costa.	44
Ejemplo 32: Saltos de gran amplitud del segundo movimiento, <i>L'Estel daurat</i> . Javier Costa.....	45
Ejemplo 33: Saltos de gran amplitud del quinto movimiento, <i>L'Estel lleuger</i> . Javier Costa.....	46
Ejemplo 34: Timbrado del segundo movimiento, <i>L'Estel daurat</i> . Javier Costa.....	47

9 ANEXOS

Anexo 1: Catálogo de las obras de Javier Costa

1.1. Obras para Coro

Nº	Título	Año de composición	Instrumentación
1	<i>Oculi Omnium</i>	1988	Coro Mixto
2	<i>Sobre neu veig maravillosa flama</i>	1994	Coro Mixto
3	<i>Soles claros</i>	1999	Coro Mixto
4	<i>Nana</i>	2001	Coro Mixto
5	<i>Nana de la luna</i>	2001	Voces Iguales
6	<i>Llama de amor viva</i>	2002	Coro Mixto
7	<i>Balada de l'absent</i>	2002	Coro Mixto
8	<i>Nit inmóvil del record</i>	2006	Coro Mixto
9	<i>Soneto de la dulce queja</i>	2006	Coro Mixto
10	<i>De tu canción marinera</i>	2007	Coro Mixto
11	<i>Si mi voz muriera en tierra</i>	2007	Coro Mixto
12	<i>Ave María</i>	2009	Coro Mixto
13	<i>Tus ojos, niña</i>	2009	Coro Mixto
14	<i>Me he quedado sin pulso y sin aliento</i>	2012	Coro Mixto
15	<i>De profundis clamavi</i>	2013	Coro Mixto y Piano
16	<i>Ave Maria, gratia plena</i>	2015	Coro Mixto y Conjunto Instrumental
17	<i>¡Corre que te pillo!</i>	2018	Dos Voces Blancas y Piano
18	<i>Voz que soledad sonando</i>	2018	Coro Mixto
19	<i>De amores, que no de amor</i>	2022	Coro Mixto
20	<i>Lux Aeterna</i>	2023	Coro Mixto y Quinteto de Metales
21	<i>Poemes de la</i>	2024	Soprano y Orquesta

	<i>intimitat</i>		Sinfónica
--	------------------	--	-----------

1.2. Armonizaciones

Nº	Título	Año de composición	Instrumentación
1	<i>Serra de Mariola</i>	1983	Armonizaciones Coro Mixto
2	<i>El Cant del Ocells</i>	1983	Armonizaciones Coro Mixto
3	<i>Mareta</i>	2002	Armonizaciones Voces Iguales
4	<i>Tan,tan</i>	2008	Armonizaciones Voces Iguales
5	<i>La Nit de Nadal</i>	2008	Armonizaciones Coro Mixto
6	<i>El Noi de la Mare</i>	2008	Armonizaciones Voces Iguales
7	<i>El Bon Jesuset</i>	2008	Armonizaciones Voces Iguales
8	<i>La niña a por mi frente</i>	2009	Armonizaciones Coro Mixto
9	<i>El Bon Jesuset</i>	2016	Armonizaciones Coro Mixto
10	<i>La Nit de Nadal</i>	2018	Armonizaciones Voces Iguales

1.2. Obras para Banda

Nº	Título	Año de composición	Instrumentación
1	<i>Concert de Primavera</i>	1989	Versión para Banda
2	<i>Traje de Luces</i>	2004	Pasodoble de Concierto para Banda

3	<i>Fulgor Infinito</i>	2019	Banda Sinfónica
4	<i>Aunque es de noche...</i>	2019	Clarinete solista y Banda Sinfónica
5	<i>Oh!...Vert!...tura</i>	2024	Banda Sinfónica

1.3. Obras para Instrumento Solo

Nº	Título	Año de Composición	Instrumentación
1	<i>Ámbitos</i>	1991	Tuba
2	<i>Rasgos</i>	1992	Marimba
3	<i>Preludio del Recuerdo</i>	2001	Guitarra
4	<i>Preludis de tardor</i>	2003	Piano
5	<i>Fanfarria para una trompeta solitaria</i>	2003	Trompeta
6	<i>Estels del somni</i>	2006	Piano
7	<i>Paisajes del gesto</i>	2006	Contrabajo
8	<i>Cinco Haikai</i>	2010	Marimba
9	<i>Donde habite el olvido</i>	2011	Piano
10	<i>Quejío</i>	2016	Clarinete en Si $\flat$
11	<i>Auras de luz y sombra</i>	2017	Vibráfono
12	<i>Remember me!!</i>	2021	Piano
13	<i>Für Orgel</i>	2025	Órgano

1.4. Obras para Orquesta

Nº	Título	Año de Composición	Instrumentación
1	<i>Concert de Primavera</i>	1988	Orquesta Sinfónica
2	<i>Cants d'Amor i de Mort</i>	1991	Barítono Solista, Coro Mixto y Orquesta Sinfónica
3	<i>Cerca del Recuerdo</i>	1994	Gran Orquesta Sinfónica
4	<i>Per als Xiquets</i>	1995	Arreglos de canciones populares para Orquesta de Cuerda
5	<i>Divertimento</i>	1996	Orquesta de Cuerda
6	<i>Cançó de Bressol</i>	2002	Pequeña pieza para Orquesta de Cuerda
7	<i>Concierto – Mosaico</i>	2005	Tuba Solista y Orquesta

			Sinfónica
8	<i>El Violín Fermín</i>	2009	Cuento musical para Orquesta de Cuerda
9	<i>Fulgor Infinito</i>	2010	Orquesta Sinfónica
10	<i>Aunque es de noche...</i>	2019	Clarinete Solista y Orquesta Sinfónica
11	<i>De soledad sonando...</i>	2021	Viola Solista y Orquesta Sinfónica

1.5. Música de Cámara

Nº	Título	Año de Composición	Instrumentación
1	<i>El Cant dels Ocells</i>	1986	Cuarteto de Cuerda
2	<i>El Cant dels Ocells</i>	1986	Cuatro Violonchelos
3	<i>El Cant dels Ocells</i>		Cuatro Trompas
4	<i>Microcronías</i>	1993	Flauta y Piano
5	<i>Microcronías</i>	1993	Flauta y Marimba
6	<i>Presagis</i>	1995	Clarinete y Fagot
7	<i>Miniaturas</i>	1996	Flauta, Clarinete, Violín, Violoncello y Piano
8	<i>Sortilegios</i>	1997	Conjunto Instrumental y Soprano
9	<i>Tres invenciones breves</i>	1997	Violín y Violoncello
10	<i>Tres invenciones breves</i>	1997	Violín y Contrabajo
11	<i>Quintet Fantasía</i>	1998	Quinteto de Metales
12	<i>La magia recobrada</i>	2001	Oboe y Guitarra
13	<i>La Soledad Sonora</i>	2002	Violín, Clarinete, Violoncello y Piano
14	<i>Llagas de amor</i>	2005	Soprano y Piano
15	<i>Hacia la luz</i>	2005	Flauta, Viola y Arpa
16	<i>Microcronías</i>	2009	Saxofón Alto y Piano
17	<i>Cinc Miniatures</i>	2010	Conjunto Instrumental
18	<i>Preludios efímeros</i>	2011	Dos Pianos
19	<i>Farbenquartett</i>	2011	Cuarteto de

			clarinete
20	<i>Dedicatoria</i>	2014	Violonchelo y Piano
21	<i>Tête a Tête</i>	2014	Dos violonchelos
22	<i>Bach... Bacch...us</i>	2016	Conjunto Instrumental
23	<i>Elegíaco</i>	2016	Oboe y Piano
24	<i>Encontres</i>	2017	Dos Oboes y Corno Inglés
25	<i>Encontres</i>	2017	Dos Oboes y Fagot
26	<i>Ceremonial Overture</i>	2017	Quinteto de Metales
27	<i>Kleine Overture</i>	2017	Quinteto de Metales
28	<i>Fanfarria para un festival</i>	2017	Quinteto de Metales
29	<i>Miniaturas de espejo</i>	2017	Para Piano
30	<i>Dedicatoria</i>	2017	Viola y Piano
31	<i>Partita Breve</i>	2019	Violín y Piano
32	<i>Bagatelas</i>	2019	Quinteto de Viento-Madera
33	<i>... de rojo, sobre fondo gris</i>	2020	Trío de Oboe, Fagot y Piano
34	<i>... de rojo, sobre fondo gris</i>	2021	Trío de Violín, Violonchelo y Piano
35	<i>Calidoscòpic</i>	2022	Saxofón Alto y Piano
36	<i>Aurtxo Polita</i>	2023	Violín y Violoncello
37	<i>Aurtxo Polita</i>	2023	Dos violonchelos
38	<i>Serenade</i>	2023	Trompa y Piano
39	<i>Serenade</i>	2023	Trompa y Chamber Ensemble
40	<i>Calidoscòpic</i>	2023	Clarinete y Piano
41	<i>Aunque es de noche...</i>	2023	Clarinete y Chamber Ensemble
42	<i>Synchronises</i>	2024	Violín y Arpa
43	<i>Interplay bis</i>	2024	Percusión (vibráfono y marimba) y Piano
44	<i>Intenso</i>	2024	Trombón tenor y Piano
45	<i>Poemes de la intimitat</i>	2024	Soprano y Piano
46	<i>...of Spring</i>	2024	Cuarteto de Cuerda

Anexo 2: Premios de Composición obtenidos a lo largo de su trayectoria profesional.

–Premio de composición coral Juan Bta. Comes (Segorbe 1988) por su obra Oculi Omnium para Coro Mixto.

-Finalista en el III Concurso de Composición Sinfónico-Coral de la Joven Orquesta Nacional de España (1991) por su obra para Barítono, Coro Mixto y Orquesta Sinfónica Cants d'amor i de Mort sobre textos de Ausias March.

-Premio Fira de Tots Sants (Cocentaina 1994) con su obra Sobre neu veig meravellosa flama para Coro Mixto.

-Con motivo del X Aniversario de la creación de la Universidad Carlos III, su obra Soles Claros para Coro Mixto es seleccionada entre un centenar de obras corales (Madrid 1999).

-Obtiene el Premi Catalunya de Composició Coral (Barcelona 2002) en dos modalidades, las armonizaciones Serra de Mariola (Voces Mixtas) y Mareta (Voces Iguales).

–Premio FECOCOVA (Valencia 2001) con la obra para Coro Mixto titulada Nana.

–Premio Matilde Salvador (Valencia 2002) con la obra Coral para Voces Mixtas Balada de l'Absent.

-En los años 2002 y 2004 queda finalista en el Concurso Internacional de Composición Coral Ciudad de la Laguna (Las Palmas de Gran Canaria) con dos obras: Llama de Amor viva (Coro Mixto) y Nana de la luna (Voces Iguales) respectivamente.

-Primer Premio del Concurso Paco Llácer para Coro Mixto que organiza FECOCOVA (Valencia 2008), con su obra De tu canción marinera.

–Beca Fernando Remacha 2009 patrocinada por la Fundación Autor de la SGAE , en el IV Concurso Internacional del Coro de Cámara de Pamplona, con su obra para Coro Mixto Soneto de la dulce queja.

–Premio Luís Morondo 2010 en la V Edición del Concurso Internacional de Composición del Coro de Cámara de Pamplona, por su obra Ave María.

– 2º Premio SBALZ (Alzira 2017) para quinteto de metales por su obra Kleine Overtüre.

Anexo 3: Entrevista realizada al compositor Javier Costa Císcar

1. ¿Qué te llevó a estudiar música?

Fue una casualidad. En el colegio donde estudiaba primaria, se creó una rondalla y me animé a tocar la guitarra. Era una actividad totalmente amateur que me gustaba mucho. Tanto es así que pensé inicialmente en estudiar guitarra. Realizábamos conciertos interpretando arreglos de música de cine, o de música folklórica.

2. ¿Vienes de una familia de músicos? ¿Crees que el haberte decantado por este mundo ha influido o inspirado a seguir el mismo camino a algún miembro de tu familia?

Realmente en mi familia no existían músicos cuando yo empecé a estudiar. Sé que mi padre de joven tocaba el bombardino y mi abuelo la tuba en la banda de mi pueblo, pero en ningún caso noté algún tipo de influencia que me pudiera haber encaminado a estudiar música. Mi hermana Loles, excelente músico y pianista, desde hace muchos años profesora de piano en el Conservatorio Superior de Alicante, empezó a estudiar piano unos años más tarde que yo. No sé si influí de alguna manera en que se dedicara al instrumento. Imagino que algo habría.

3. ¿A qué edad empezaste en el mundo musical? ¿Empezaste directamente los estudios en el conservatorio?

Creo que tenía 7 u 8 años cuando empecé en la rondalla, aunque inicié mis estudios de música, solfeo y piano, a los 10 años. Conocíamos una amiga de la familia, Rosa Boscá, que era profesora de solfeo y piano y realicé con ella los tres primeros cursos de Conservatorio (en aquél momento se podían realizar los estudios del Conservatorio como alumno libre, es decir, sin asistencia a clase y convalidando los estudios mediante un examen anual en el Conservatorio).

4. ¿A parte de la carrera musical, has sentido atracción hacia otros ámbitos? O tienes otras aficiones fuera de este ámbito.

Me gusta mucho la literatura. Soy un lector asiduo, sobre todo de novela y poesía. Quizás si no hubiera decidido ser músico hubiera estudiado alguna carrera de letras relacionada.

Incluso en algún momento pensé en estudiar Filosofía. Como ves, mi inclinación era claramente sobre la rama de las Humanidades.

5. ¿Cuándo y cómo te diste cuenta de que querías dedicarte a la música?

Desde pronto decidí que quería dedicarme a la música. Cuando acabé mis estudios secundarios, que simultaneaba con los estudios musicales, pensé en dedicarme al piano.

6. ¿Dónde realizaste tus estudios?

Realicé mis estudios profesionales de piano con Perfecto García Chornet, en el Conservatorio de Valencia (en aquel momento existía un solo centro que aglutinaba todos los grados de música: elemental, profesional y superior). Allí acabé el grado profesional (entonces con el denominado Plan del 66). Estos estudios estaban homologados a diplomatura universitaria. E inicié el grado superior que constaba de dos cursos más. Paralelamente muy pronto empecé a escuchar música, a conocer diferentes compositores con sus diferentes estilos musicales. Cada nueva obra conocida me impulsaba a adentrarme más y más en determinado autor, o en determinada época, o en determinado género musical, en un momento en el que no disponíamos de los medios e inmediatez para escuchar música como se dispone hoy. Recuerdo que encargaba, en las casas de música de Valencia, mis discos de vinilo (tengo una colección no excesivamente extensa pero sí muy escogida) que me llegaban al menos 15 o 20 días más tarde y que recogía con gran expectación. Con el tiempo entendí que todo intérprete o compositor, toda persona que se dedica a nuestra profesión, debe conocer tanta música como sea posible, porque va a constituir un extraordinario bagaje, un imaginario sonoro personal indispensable para su formación, que le completa como músico, desarrolla su sensibilidad e imaginación sonora y va perfilando sus propios gustos musicales.

7. ¿Quién tuvo más influencia en tu vida musical? Tanto a nivel familiar como en el centro educativo.

En su momento, como alumno de piano del Conservatorio, admiraba mucho a mi profesor Perfecto García Chornet. Le tenía un gran respeto. De alguna manera influyó en mí y en mi conocimiento de obras más contemporáneas. Recuerdo haber estudiado con él las

maravillosas Bagatelas de Rodolfo Halffter, o su Homenaje a Antonio Machado. También la Sonatina de Manuel Castillo, una delicia de pieza. Estaba bastante interesado en la música contemporánea. Recuerdo sus interpretaciones de la Sonata de Ginastera. O la música de Poulenc (Perfecto estrenó en España, junto con Mari Carmen Pérez Blanquer el maravilloso Concierto para dos pianos y orquesta de Poulenc). También entrenó en España el Concierto para piano y cuerdas de Robert Gerhard, extraordinario compositor, discípulo de Schönberg. Creo que esta actividad de García Chornet constituyó para mí una primera influencia para transitar por repertorio que, en aquel momento, era muy poco conocido en Valencia.

8. ¿Qué te hizo desviarte por la rama compositiva? ¿O fue, en cambio, una cosa que tenías clara desde que empezaste a estudiar música?

Inicialmente quería ser pianista. El piano es un instrumento maravilloso con un repertorio extraordinario. Disfrutaba mucho estudiando piano. Aunque hubo una circunstancia que fue decisiva para mi formación y para mi desarrollo y manifestación como músico. Empecé a estudiar con mucho interés armonía y fue todo un descubrimiento. Condicionó totalmente mi enfoque sobre qué quería hacer, ya que decidí en ese momento que quería estudiar composición (tanto es así que no finalicé los estudios superiores de piano). Ya había sentido mucho antes cierta inclinación a buscar sonoridades en el piano, a escribir breves esbozos de melodías, pero nunca pensaba que pudiera constituir una nueva manera de expresarme como músico. Debo mencionar a Rafael Talens, mi profesor de armonía en tercero y cuarto cursos (entonces la carrera de composición constaba de un tramo inicial de cuatro cursos de armonía, más tres de contrapunto y fuga y cuatro de composición) que me animó mucho y me estimuló a adentrarme en estos estudios. Paralelamente a los estudios de composición -con el ánimo de formarme lo máximo posible- también estudié dirección de coros y musicología.

*9. ¿Qué te llevó a hacer la tesis sobre Oliver Messiaen? Y en concreto sobre su obra *Vingt Regars sur L'enfant-Jesus*?*

Una vez acabados los estudios de composición tuve la oportunidad de realizar un Master de estética y creatividad musical, creado desde la cátedra de Estética de la Facultad de filosofía de la Universidad Literaria junto con el Conservatorio Superior de Valencia, que

en aquél momento constituía la única oportunidad para que los músicos pudiéramos realizar los estudios de tercer grado (master que finalmente se homologó a estos estudios). De manera que tenía acceso -una vez terminé el master- para poder realizar una tesis doctoral, aunque inicialmente no tenía intención de realizar ninguna tesis. Mi interés por analizar músicas de diferentes autores me llevó a descubrir la música de Olivier Messiaen. Cuando ya tenía las cinco primeras Miradas analizadas pensé que había encontrado un tema de tesis y me decidí a trabajar la obra en su totalidad. *Las Veinte Miradas sobre el Niño Jesús* es una obra fundamental de la literatura pianística del siglo XX, que define con claridad el estilo, podríamos decir, de un primer Messiaen, de una primera época en el corpus compositivo del compositor. Me fascinaba no sólo su música sino también todo ese mundo poético, religioso y simbólico que envuelve la música del compositor. Fueron cinco años de trabajo intenso pero muy gratificante que me formaron muchísimo. Después he estudiado y analizado otras obras del mismo compositor. En realidad he estudiado la música de muchos autores no solo contemporáneos sino de todas las épocas. Si importante para la formación de todo músico es conocer y escuchar obras musicales, creo que para un compositor es fundamental el trato asiduo y permanente de las músicas de otros compositores, mediante su estudio, audición y análisis.

10. Además de la composición ¿qué otros aspectos de tu vida profesional consideras que han sido relevantes en tu vida?

Mi actividad docente ha constituido una parte muy importante de mi vida profesional. Creo que noto en mí aquello que llaman “vocación” pedagógica. No sé si esa vocación existe como tal, aunque sí sé que me ha gratificado mucho la docencia. En los primeros años, cuando empiezas, no sabes cómo transmitir de la mejor forma los conocimientos, no controlas los tiempos de cada alumno ni la mejor dinámica de la clase. La experiencia docente te mejora en estas cuestiones, aunque para mí la experiencia docente no ha sido otra cosa que interpelarme a mí mismo sobre qué debo hacer y cómo lo debo hacer para ayudar o estimular al alumno. Esta actitud la he mantenido a lo largo de toda mi actividad docente, lo que me llevó a redactar mi Manual práctico de armonía funcional estructurado en dos volúmenes, donde se recogen de forma práctica los contenidos de la asignatura de la armonía, adaptados al currículo de las enseñanzas profesionales.

11. Tengo entendido que llevas años yendo al conservatorio de Mallorca. ¿Vas como profesor invitado, colaborador...?

Tuve la oportunidad -desde ya hace 22 años- de formar parte del Claustro de profesores como profesor invitado del Conservatorio Superior de las Islas Baleares. Mis alumnos en este centro son los alumnos de composición, con los que trabajo contenidos correspondientes a la carrera: estudio de técnicas compositivas, recursos y lenguajes de los diferentes autores en clases colectivas, junto con una tutorización de las obras de los propios alumnos de composición. Esta actividad me resulta muy estimulante, al estar en contacto con alumnos que se dedican a escribir música, con todo lo que ello supone.

12. ¿Cómo te sientes al haber ganado tantos premios y menciones? ¿Qué ha significado eso para ti?

Cuando eres joven y empiezas a componer, si recibes un premio de composición supone una gran alegría, un acicate en tu tarea, porque muchas veces va aparejada la posibilidad del estreno o edición de la obra premiada. Es satisfactorio comprobar que, al menos para los miembros del tribunal, estás escribiendo música con un mínimo interés. Con el paso de los años relativizas la importancia de estos premios (para abundar en este enfoque y como anécdota, habría que recordar que a Ravel, después de cuatro convocatorias, no le concedieron el Premio de Roma). No obstante los premios me estimularon a escribir unas determinadas obras que quizás, sin su convocatoria, no hubiera escrito.

13. A nivel compositivo, ¿en qué corriente te situarías y con qué compositor crees que tiene más relación tu lenguaje?

Me resulta muy complicado definir una corriente estilística clara en la que situarme como compositor. Desde luego, parto de la tradición musical, diríamos que revisito a mi manera muchas de las técnicas de la tradición compositiva. Utilizo con bastante frecuencia la combinatoria de intervalos para lograr la vertiente vertical y horizontal de mi música. También la música basada en un solo acorde (con cierta relación lejana con el espectralismo). Me interesan las obras que nacen desde muy pocos elementos (a veces un ritmo, o una breve melodía utilizando intervalos escogidos, o un acorde/s inventados, o varias de estos recursos a la vez), que se transforman mediante el trabajo compositivo. A

veces utilizo citas musicales, de manera más o menos explícita, como un elemento más con diversas funciones. Me preocupa mucho que mi música mantenga el interés, que posea intensidad expresiva, que se adecúe lo más posible al idioma del instrumento o instrumentos utilizados. Cada obra sugiere un mundo propio, supone un relato (mi música siempre es direccional), una manera específica de organizar los parámetros de la música. Creo que no tengo un compositor con el que se relacione mi música. Posiblemente noto alguna relación especial con el color armónico de la música francesa (la vertiente vertical de la música todavía está muy presente en mis obras) pero tampoco de forma directa. Hay quien ha creído ver la influencia de Mompou o de Ligeti en alguna de mis obras de piano. Con lo lejanos que están uno del otro!. Pero a mí no me queda nada claro. Nuestra tradición musical -como he dicho anteriormente- está presente en mi música de manera más o menos consciente y/o evidente.

14. ¿Exploraste y realizaste obras más tonales, o has tenido claro siempre que tu vertiente era la música contemporánea?

Se puede encontrar en mi música obras tonales (aunque lógicamente sin relación con la tonalidad tradicional, sin relación directa con el periodo denominado de la práctica común) o mejor dicho, obras con niveles tonales o polos claramente definidos; también encontramos obras modales (con utilización de escalas combinando determinados intervalos) y también atonales (aunque este término no me acaba de gustar) donde una secuencia de intervalos escogidos determina el resultado sonoro.

15. ¿Siempre te has sentido en la misma vertiente? ¿O con los años has ido explorando y descubriendo nuevas inquietudes? ¿Ha variado mucho con los años y la experiencia?

Nunca sabes con claridad si con los años ha variado o evolucionado mucho tu música. Mi primera pieza de cámara para flauta y piano, *Microcronías*, mantiene a pesar de los años un perfil en el que todavía me identifico. Creo que la práctica dilatada en el tiempo como compositor, al menos te aporta -si no más seguridad en lo que haces- al menos más consciencia de lo que no deseas hacer.

16. ¿Te inspiran otras corrientes artísticas, culturales o filosóficas? ¿la literatura tal vez? ¿Qué autores y qué clase de literatura? ¿Y el arte?

Siempre me ha interesado -como ya dije anteriormente- la literatura. Sería farragoso citar aquí todos los autores literarios que he leído. No obstante, quería señalar al español Miguel Delibes, a mi parecer un gran maestro, que era capaz de “inventar” un léxico, una gramática un tono, una manera de narrar en función de la novela que escribía. Tanta es mi admiración por Delibes que le dediqué en su centenario, como un homenaje personal, un trio para oboe, fagot y piano ...*de rojo sobre fondo gris*. La novela francesa del XIX, Flaubert, Zola, Proust...me interesó mucho. Kafka, Joice, Faulkner.. Javier Marías, Paul Auster... o la poesía de Lorca, Cernuda, Machado, San Juan de la Cruz, Neruda, Alberti, Gloria Fuertes, Ángel González entre otros. La novela tiene -a mi parecer- bastantes concomitancias con el desarrollo de una obra musical. Al tratarse de géneros que se suceden en el tiempo deben atender a cuestiones que contemplan esta circunstancia: cómo presentar elementos o personajes, cómo crear una trama, establecer mecanismos de tensión, pensar en puntos culminantes, dosificar la atención a determinadas parcelas del discurso etc... Aunque los efectos de los mecanismos puestos en juego no son exactamente iguales (creo que la música es capaz de precipitar acontecimientos de una manera más intensa que la novela) quiero pensar que leer novela me ha ayudado en mi labor compositiva.

17. *¿Qué género musical te gusta más componer? Música de cámara, obras para instrumento solo, obras corales...*

He dedicado mucha atención a las obras corales. El coro es un instrumento con unas capacidades expresivas enormes. La intervención del texto y sobre todo la sugerencia que ese texto puede desencadenar me ha ayudado a escribirlas. He tenido la suerte de estrenar varias obras con el Cor de la Generalitat Valenciana, un excelente coro profesional dirigido por Paco Perales. Aunque también tengo un extenso catálogo para música de cámara, dúos, tríos, cuartetos, quintetos, agrupaciones mixtas...siempre escritas por encargo de algún grupo de cámara, como ocurre con mis obras para quinteto de metal destinadas al Spanish Brass Quintet, o el Cuarteto de clarinetes para el Cuarteto Vert. He escrito para casi la totalidad de los instrumentos de la orquesta: flauta, oboe, clarinete, trompa, trompeta, trombón, tuba, piano, voz, guitarra, violín, viola, cello, contrabajo a solo o con acompañamiento de piano y también para la percusión. He tenido la suerte de estrenar la mayoría de ellas por excelentes músicos intérpretes, como ocurre con mi corpus pianístico.

Mis obras para piano se han interpretado en variadas ocasiones, y han sido objeto de un concierto monográfico el el II Festival de Piano Iturbi de Valencia, a cargo de los excelentes pianistas Bartomeu Jaume y Xavier Torres. El excelente percusionista Joan Pons ha estrenado todas mis obras de percusión. También he dedicado mi atención a la música de orquesta. Poseo un Concierto para tuba solista y orquesta, *Concierto-mosaico*; un *concierto para Viola* solista y orquesta, *De Soledad* sonando; y un concierto para Clarinete solista y orquesta *Aunque es de noche...* (inspirado precisamente en un poema de San Juan de la Cruz). Además tengo otras obras para Orquesta sinfónica: *Fulgor infinito*, estrenada por la Orquesta de Valencia, y para orquesta de cuerda, *Divertimento*. Últimamente recibo encargos de la Asociación Three Essential Elements, de la que soy integrante y he podido estrenar mi cuarteto de cuerda *...of Spring* en Italia y está previsto el estreno, para el próximo año, de *Synchronises* obra para Violín y Arpa en Francia. ¿Has probado a componer música para banda? Ya que nuestra zona es conocida por la cantidad de bandas que existen. Tengo una obra de juventud, *Concert de Primavera*; la obra de orquesta *Fulgor infinito* adaptada para banda sinfónica, así como el *Concierto de Clarinete*. La dificultad para estrenar en orquestas profesionales me impele a transcribir o adaptar las obras de orquesta para la banda, que ofrece más posibilidades para su audición. Últimamente he escrito una obra-collage para banda encargo para el 40 Aniversario del Conservatorio Mestre Vert de Carcaixent, centro en el que he desarrollado la mayoría de mi vida académica, incluso desempeñando la función de director del centro durante unos cuantos años. La obra se titula *Oh!...Vert!...tura* y se estrenó por la banda del centro en los actos de conmemoración de este aniversario bajo la batuta de Juan Pablo Hellín Chaparro.

18. Y la orquestación ¿es algo que te haya atraído en algún momento? ¿Has orquestado obras de otros compositores, propias o incluso armonizado alguna canción popular?

Como he comentado anteriormente, ante la dificultad de estrenar con orquesta he reescrito para un grupo orquestal de cámara (orquesta reducida a 1 integrante por instrumento) el *Concierto de Clarinete* y una obra para Trompa y Piano titulada *Serenade*. Además he orquestado con mucho placer, mi ciclo de tres canciones sobre tres poemas del poeta mallorquín Antoni Vidal Ferrando, inicialmente escritas para Soprano y Piano (estrenadas en el Festival Internacional de Santanyi. Mallorca Julio 2024) de la obra titulada *Poemes*

de la intimitat. También he armonizado determinadas melodías tradicionales o populares para los coros amateur, así como las armonizaciones y arreglos para el piano de multitud de melodías populares o tradicionales en obras pedagógicas para la enseñanza del violín o la viola, en los títulos *Mi amigo el violín* o *Mi amiga la viola* en colaboración con Luis Roig Cerveró y en el *Método de viola* con Pablo García Torrelles.

19. *¿Proporción, equilibrio y simetría, o experimentación sonora e innovación... o de otra manera? ¿Cómo definirías estéticamente tu música en general?*

La proporción, el equilibrio en el discurso es una condición que me preocupa en mi música. Saber cómo comenzar y también saber dónde acabar una obra, forma parte de un mundo subjetivo poco mensurable en valores diríamos matemáticos u objetivables. Intentar calibrar qué debe ocurrir en el transcurso de la obra para que el conjunto suene equilibrado. No es una cuestión de dimensión. La proporción en música poco tiene que ver con su dimensión. *Parsifal* de Wagner por ejemplo, tiene una duración superior a las cuatro horas y sin embargo no diríamos que está desproporcionada o desequilibrada. Para mí el discurso sonoro debe ser coherente, utilizando el mínimo material compositivo posible, que encuentre su mejor manifestación desde su adecuado crecimiento y transformación. Cuánto de desarrollo debe tener un discurso musical es difícil de precisar. No obstante, es un factor que me preocupa mucho cuando escribo: no repetirme en exceso, no cansar, estar atento a cuando determinado elemento o idea ya está suficientemente trabajada. Son parcelas de la composición que no dejan de tener una clara relación con aspectos diríamos de la psicología de la percepción. Estéticamente no creo que pertenezca en concreto a ninguna corriente o estética.

20. *¿Haces uso de elementos temáticos de otros compositores?*

En algún momento he utilizado como citas musicales, fragmentos breves de otras músicas como el Canto gregoriano en mi obra para coro *Oculi Omnium*; breve cita del *Concerto para oboe y orquesta* de Marcello en mi obra *Elegíaco* para oboe y piano; la canción renacentista *Con qué la lavaré* en mi obra *Fulgor infinito*; o la cita BACH que sustenta todo lo que ocurre en mi obra para conjunto instrumental *Bach...Bacch...us*. A veces más que una cita es un ambiente recreado a partir de otra música, como ocurre con *Remember me!!* para piano solo, pieza basada en el clima expresivo del Aria final de la ópera *Dido y*

Eneas de Purcell (lo que se conoce como el Lamento de Dido); o incluso utilizando una estilización lejana de la canción pop *Viva la vida!* del grupo Cold Play en mi obra *Dedicatoria*, para cello o viola y piano. O con la escritura de la obra para banda *Oh!...Vert!...tura*, obra-collage por antonomasia, en la que utilizo 15 citas musicales de 15 autores de nuestra tradición musical, finalizando con una breve insinuación de la canción *Cumpleaños feliz!* junto con el *Gaudeamus igitur*, himno académico por excelencia (no hay que olvidar que se trataba de una pieza para ser interpretada por los alumnos del conservatorio). En alguna obra he utilizado la autocita, empleando fragmentos breves de otras músicas compuestas por mí, como ocurre en una de las últimas obras que he escrito *Interplay bis*, donde aparecen fragmentos modificados de mi obra para vibráfono solo *Auras de luz y sombra*. La utilización más o menos intensa, explícita o no tan explícita de otras músicas forma parte de alguna de mis obras.

21. *¿Tu composición es idiomática?*

Procuró tener muy en cuenta las posibilidades técnicas y expresivas de los instrumentos para los que escribo. Diría más, la manera específica del sonido, del timbre y de las posibilidades técnicas propias de cada instrumento me sugiere y condiciona la música que quiero escribir.

22. *¿Cuál consideras que es tu obra cumbre?*

Siempre consideras que algunas obras están más conseguidas que otras, pero decidir una obra cumbre me resulta muy difícil de precisar. Mis mejores obras son aquellas con las que más me identifico. Soy muy exigente conmigo mismo a la hora de decidir qué debe quedar en la composición escrita. Me importa mucho estar satisfecho con el resultado y si no lo estoy o no estoy del todo convencido, le doy vueltas hasta encontrarlo. Me resulta indispensable el trabajo de introspección, de encontrar aquello que mejor me representa (independientemente de modas o escuelas).

23. *¿Hay alguna en especial que tenga un valor significativo para ti?*

A priori todas ellas han formado parte de momentos creativos intensos. Aunque si me detengo a pensar en las circunstancias y en la emoción de su estreno podría citar varias:

como mi *Ave María* para coro mixto estrenada por el Coro de Cámara de Pamplona y reestrenada en el Auditorio Nacional por el Cor de la Generalitat Valenciana; el concierto monográfico ya mencionado de mis obras de piano; el estreno de *Fulgor infinito* por la Orquesta de Valencia o últimamente el estreno de *Lux aeterna para coro mixto y quinteto de metales* por el Cor de la Generalitat Valenciana y Spanish Brass Quintet y la interpretación de mi trio *Hacia la luz*, para Flauta, Viola y Arpa en el Teatro Real, por citar algunos. También quiero nombrar mi obra *Dedicatoria* inicialmente escrita para cello y piano (posteriormente adaptada para viola y piano) que está escrita pensando en mis hijos (los dos chelistas) y mi mujer María también chelista de la Orquesta de Valencia y dedicada a ellos.

24. *¿Cuál de tus obras crees que es la que mejor define tu estilo?*

¡Qué difícil responder a esta pregunta!

Me gusta pensar que en conjunto mis obras guardan algún tipo de relación entre ellas, aunque estén escritas para instrumentos diferentes y en géneros distintos.

25. *¿Hay algún instrumento que te resulte más ameno y fácil de componer?*

Podría pensarse que al ser pianista el instrumento más fácil para el que componer sería el piano. Sin embargo tardé muchos años en escribir una obra para piano solo. Posiblemente le tenía un gran respeto al instrumento. La verdad es que disfruto con cualquier instrumento. Todos los instrumentos son atractivos. Siempre supone un reto, encontrar aquella música más adecuada al instrumento para el que escribo. Podría decir que me gusta especialmente el coro, pero también la orquesta o la banda o los instrumentos de cuerda. Creo que no tengo una especial predilección por un instrumento en concreto. La facilidad o no a la hora de componer no está tanto en el instrumento o la agrupación en sí, que no deja de ser un medio sonoro, sino en el propio trabajo compositivo.

26. *¿De dónde nace tu obra para piano? ¿Qué te llevó a escribirla?*

En el año 2006 se celebró en Valencia el LVII Congreso Internacional de Astronáutica y con este motivo el Institut Valencia de la Música me encargó una obra que pudiera participar de esta misma temática, para ser incluida en un ciclo de conciertos bajo el

epígrafe Música y estrellas. Así que pensé en convocar cinco Estels, cinco astros, en realidad cinco sonoridades que aportaran diferentes formas de acercamiento a la sonoridad del piano. De ahí nacen estas cinco piezas “imaginadas” o “soñadas” (del somni) como cinco gestos sonoros bien definidos: nu, daurat, metal.lic, irisat i lleuger.

27. ¿Por qué y a quién está dedicada? ¿Es una persona que tuvo relevancia en tu vida?

La obra está dedicada a mi amigo y editor de todas o de casi todas mis obras Jesús Piles. La editorial Piles ha editado gran parte de mi obra y pensé que era el momento de agradecersele a su -entonces- gerente de la Editorial. Fue estrenada por Bartomeu Jaume Bauzá.

28. ¿Cómo consigues crear esos efectos sonoros?

Aunque no sentí la necesidad de utilizar el arpa armónica al desnudo, con mayor o menor “preparación”, si quise explorar diferentes sonoridades a partir de unos mínimos elementos puestos en juego en cada una de las piezas. Para ello utilizo todos los registros del instrumento, con unos contrastes sonoros y dinámicos bien definidos y con la colaboración muy importante del juego de pedales.

29. ¿Qué quieres transmitir o tiene alguna historia detrás que plasmar?

En realidad la historia a transmitir es esencialmente musical. A pesar del título de la obra y de los títulos de cada una de las piezas, no existe ningún programa literario o poético detrás. Únicamente pretendí que el título de la pieza estuviera representado en la propia manera de manifestarse la música. Si el Estel es desnudo, encontramos un mínimo esbozo, una música mínima, una manifestación melódica incipiente; si se trata del Dorado, quise escribir una música robusta, intensa y penetrante; si el Estel es Metálico busqué este tipo de sonoridad mediante la textura y registro utilizado del instrumento; si es Irisado, quise encontrar un juego de color armónico en el registro central del piano; y si finalmente el Estel es Ligero quise escribir una música viva, ligera y animada.

30. ¿Considerarías que es una obra programática?

La línea que separa la música programática de la que no lo es, en muchas ocasiones es extremadamente fina. Podríamos hablar mucho sobre esta cuestión. Si por programa entendemos cualquier apoyo, o sugerencia que pueda transmitirse o que sostenga una determinada música, lógicamente esta música sí que lo es. El programa no es literario, ni poético, ni pictórico etc... sino que se obtiene desde las ideas que aportan o sugieren las diferentes sonoridades que posee el piano por él mismo. Podríamos hablar del sonido del piano como símbolo incluso.

31. ¿De dónde nace el título de la obra Estels del somni?

El Congreso de astronáutica me hizo pensar en los posibles astros que podríamos encontrar en nuestro espacio interestelar y pensé en distinguir diferentes “personalidades” de astros, realizando así un paralelismo con las sonoridades del piano. Astros que solo tienen evidencia en mi imaginación sonora.

32. ¿Me puedes hablar de la estructura formal y armónica de la obra?

Quería que el equilibrio del conjunto de la obra se pudiera lograr desde el máximo contraste entre las piezas que lo integran. Me atraía el número cinco, número que podía permitir cierta simetría. Era algo que notaba según iba escribiendo las diferentes piezas. Solo cuando llegué a escribir la pieza cinco entendí que la obra estaba acabada y equilibrada.

33. ¿Cuáles dirías que son las principales características estilísticas de Estels del somni?

Cada una de las piezas está basada en un mínimo elemento melódico, armónico o rítmico o la combinación de ellos. Podríamos hablar esencialmente de música motivica, preocupado como estaba por aportar la máxima cohesión y rigor al discurso sonoro, desde la economía de medios. Si nos detenemos en cada una de las piezas encontramos sin mucho esfuerzo ese “motivo”, ese elemento o elementos que articulan y desarrollan la pieza.

34. ¿Tienes algún proyecto entre manos ahora mismo?

Acabo de finalizar una obra para trombón tenor y piano, Intenso se titula y tengo la propuesta de escribir una obra para órgano. De nuevo un reto muy importante ante un instrumento tan espléndido y con tantas posibilidades sonoras. Próximamente se estrenarán

varias obras: *Interplay bis* para percusión (vibráfono y marimba) y piano, la versión de cámara de *Serenade* para Trompa solista y Chamber ensemble y la versión de cámara de *Oh!...Vert!...tura*. También tengo el encargo de escribir una obra para Violín y Piano desde *Three Essential Elements*, para ser interpretada por el Irrera Brothers Duo.

Anexo 4: Programas de audiciones donde se ha interpretado *Estels del somni*

4.1. Audición SEU, Alicante. (24 de Marzo de 2025).

<https://youtu.be/AEMTovlSC6I>



SEDE UNIVERSITARIA CIUDAD DE ALICANTE
C/ Ramón y Cajal, 4. 03001-Alicante
Tf. 965 14 53 33. E-mail: Seu.Alicant@ua.es
<http://web.ua.es/es/sedealicante/>



Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante



Ciutat d'Alacant

Conservatorio Superior de Música "Oscar Esplá"

RECITAL DE PIANO

Lunes 24 de marzo de 2025 a las 17:00 h



GENERALITAT
VALENCIANA

iseaCV



CSMA
Conservatorio Superior de Música
"Oscar Esplá" de Alicante

ALUMNOS DEL DEPARTAMENTO DE PIANO

Profesores: Jesús M^a Gómez, M^a Dolores Costa y Cristina Molina

PROGRAMA:

Impromptu D.935, Op. post. 142 n^o3 F. Schubert (11')

Leonor Herrero Jiménez

Las campanas de Ginebra.....F. Liszt (8')

Alma Aguado Domingo

Estels del Somni..... Javier Costa (9')

L'estel nu.
L'estel daurat.
L'estel met-tàlic.
L'estel irisat.
L'estel lleuger.
Inés Mira Pérez

Ballada n^o 2.....F. Chopin (8')

Estudio Op. 10 n^o 4.....F. Chopin (3')

Álvaro Pérez Revert

Momento Musical n^o 2 Op. 16S. Rachmaninoff (3')

Mario García Ramos

Fantasia en do menorW. A. Mozart (12')

Fantasia y Fuga en sol menor.....Bach-Liszt (11)

Abel Figueredo Gómez

4.2. Audición MUBAG, Alicante. (27 de Marzo de 2025).

<https://youtu.be/USau60If8RI>

Entrada libre. Limitada al aforo

2025
La Diputación con
los jóvenes músicos

CICLO DE CONCIERTOS EN EL MUBAG

Conservatorio
Superior de Música
"Óscar Esplá" de Alicante

Jesús M^a Gómez, M^a Dolores Costa y
Cristina Molina
Profesores

Leonor Herrero Jiménez

• Impromptu D.935, Op. post. 142 n^o3
F. Schubert (11')

Alma Aguado Domingo

• Las campanas de Ginebra
F. Liszt (8')

Inés Mira Pérez

• Estels del Somni
• L'estel nu
• L'estel daurat
• L'estel met-tàlic
• L'estel irisat
• L'estel lleuger
Javier Costa (9')

27 de marzo - 18h.
Departamento de Piano

Álvaro Pérez Revert

• Ballada n^o2
F. Chopin (8')
• Estudio Op. 10 n^o4
F. Chopin (3')

Mario García Ramos

• Momento Musical n^o2 Op. 16
S. Rachmaninoff (3')

Luis Muñoz Martínez

• Balada n^o2 en si m.
F. Liszt (15')
• Estudio Op. 10 n^o5
F. Chopin (2')

MUSEO
DE LAS ARTES
MUBAG
ALICANTE

DL
DIPUTACIÓN
DE ALICANTE

GENERALITAT
VALENCIANA

ISEACV

CSMA

4.3. Audición Casa Bardin, Alicante. (29 de Abril de 2025).

<https://youtu.be/ELMNm8Hy3BE>



MÚSICA V/2025 joven Casa Bardin

Departamento de Piano
Conservatorio Superior de Música Óscar Esplá de Alicante

Martes 29/04/25
18:00 h

Casa Bardin, Alicante
C/ San Fernando 44

Colabora:

Organiza:



PROGRAMA

Profesores: Jesús M^a Gómez, M^a Dolores Costa y Cristina Molina

Sonata n^o 59 Hob. XVI/49 _____ J. Haydn (15')
Preludio Op. 3 n^o 2 do# m _____ S. Rachmaninov (4')

Fabiola López Gomis

Toccata n^o 2 en mi m _____ J. S. Bach (8')
Evocación _____ I. Albéniz (6')

Alejandro Maestre

Estels del Somni _____ Javier Costa (9')

L'estel nu.
L'estel daurat.
L'estel met-tàlic.
L'estel irisat.
L'estel lleuger.

Inés Mira Pérez

Las campanas de Ginebra _____ F. Liszt (8')

Preludios Op. 23 n^o 4 y 5 _____ S. Rachmaninov (8')

Alma Aguado Domingo

Estudio Op. 10 n^o 5 _____ F. Chopin (2')

Luís Muñoz Martínez

Estudios Op. 2 n^o 1 (re m) y n^o 2 (mi m) _____ S. Prokofiev (5')

Abel Figueredo Gómez

4.4. Audición de Música contemporánea, CSMA. (12 de Mayo de 2025).



**PIANO CONTEMPORÁNEO
A ESCENA**

Álvaro Pérez Tristán Mira
Inés Mira Rossi del Cerro
Hildana Aparcana Abel Figueredo
Nicolás John López van Dooren

Lunes, 12 de mayo de 2025
Salón de Actos 11.30 h

Profesora: Silvia Gómez Maestro

GENERALITAT VALENCIANA ISEACV CSMA CONSERVATORI D'ARTS I CIÈNCIES DE MÚSICA



Alumnos de la asignatura Piano Contemporáneo
Lunes, 12 de mayo de 2025, Salón de Actos del CSMA, 11.30 h.

PROGRAMA

Aeolian Harp	H. COWELL
Notation I	P.
BOULEZ	
de Musica Ricercata	G. LIGETI
VI Allegro molt caprichoso	
VIII Vivace Energico	

Álvaro Pérez Revert, piano

Estudio Techno vol II nº 2	K.
TANAKA	
Rain tree sketches II	T.
TAKEMITSU	

Rosi del Cerro, piano

Klangstudie	J.
TAKACS	
de Musica Ricercata	G.
LIGETI I Sostenuto	
II Mesto, Rigido e Cerimoniale	
The Tydes of Manaunaun	H. COWELL

Tristán Mira, piano

Szàlkàk	G. KURTAG
Preludes	O. MESSIEN

La colombe

Nicolás John López van Dooren, piano

Estudio Techno vol II nº 3

K.

TANAKA

Estels de Somni

J. COSTA

Estel Un

Estel Daurat

Estel Metàl·lic

Estel Irisat

Estel Lleuger

Inés Mira, piano

Estudio nº 6

P. GLASS

Joc

A.

CHARLES

Hildana Aparcana, piano

Prop a Vicmar

J. DARIAS

Abel Figueredo, teclado

Hildana Aparcana, caja armónica

Profesora:

Silvia Gómez Maestro

4.5. Audición de Música contemporánea SEU, Alicante. (26 de Mayo de 2025).

https://youtu.be/_bXJys16Sjg



Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante



Conservatorio Superior de Música "Oscar Esplá"



SEDE UNIVERSITARIA CIUDAD DE ALICANTE C/ Ramón y
Cajal, 4. 03001-Alicante
Tf. 965 14 53 33. E-mail: Seu.Alacant@ua.es
<http://web.ua.es/es/sedealicante/>

AUDICIÓN PIANO CONTEMPORÁNEO

Lunes 26 de mayo de 2025 a las 17:00 h



GENERALITAT
VALENCIANA

iseacv



Javier Costa y su lenguaje compositivo. Aproximación al compositor valenciano y a su mundo sonoro a través de su obra Estels del Somni

PROGRAMA:

Aeolian Harp H. COWELL
de Musica Ricercata G. LIGETI
VI Allegro molt caprichoso

Álvaro Pérez Revert, piano

Estudio Techno vol II nº 2 K. TANAKA
Rain tree sketches II T. TAKEMITSU

Rosí del Cerro, piano

De Musica Ricercata G. LIGETI I
I Sostenuto
II Mesto, Rigido e Cerimoniale
VII Cantabile molt legato
The Tydes of Manaunaun H. COWELL

Tristán Mira, piano
VIII Vivace Energico

IX Adagio Mesto Estudio Techno vol II nº 3 K. TANAKA

Szalkák G. KURTAG
Preludes O. MESSIEN
La colombe

Nicolás John López van Dooren, piano

Estel Un
Estel Daurat
Estel Metàl·lic
Estel Irisat
Estel Lleuger

Inés Mira, piano

Estudio nº 6 P. GLASS
Joc A. CHARLES

Hildana Aparcana, piano

Prop a Vicmar J. DARIAS

Estels de Somni J. COSTA
Abel Figueredo, teclado
Hildana Aparcana, caja armónica

Profesora:

Silvia Gómez Maestro

Anexo 5: Partitura *Estels del somni*

3

A Jesús Piles

Estels del somni L'estel nu

Javier Costa Císcar

Lento (♩ = 58 - 60 ca.)

p dejar sonar *mp* *p* dejar sonar

pp dejar sonar difuso

poco rit. *mf* *mf* a tpo. *mp* difuso

8va *loco* *8va* *loco*

eco *mp* dejar sonar

p difuso

10 *poco rit.* *mf* a tpo. *p* cantado voz inferior

pp retener poco a poco

© Copyright 2008. Javier Costa Císcar, Valencia.
Edición autorizada en exclusiva para todos los países a PILES, Editorial de Música, S.A. Valencia (España)

4

circa 25"

15

16

f, pp ff pp

dejar sonar

f mf ff mp

largo

8va -

loco

p dejar sonar

mf dejar sonar rit. sino el fine

mp cantando

dejar sonar hasta, extinguir

largo

L'Estel daurat

Allegro (♩ = 100 - 102 ca)

p

mp

5

5

mp destacar siempre la voz superior

mp

9

mf

13

f

17

8va

destacar siempre la voz inferior

ff

6

(8^{va})

21 *fff* *rit.* *fff*

Meno mosso (♩ = 68 - 70 ca)

loco

24 *p* *mf* *destacar siempre la voz superior*

(8^{va})

27 *f* *f* *f*

(8va)

30

loco

ff

30

30

loco

33

fff

ff

(1)

fff

f

33

33

ff

(1) Cada acorde mantiene sus alteraciones

36

mf

rit. sino el fine

p

dejar sonar

36

mp

rit. sino el fine

ppp

dejar sonar

36

8

L'estel metàl·lic

Deciso (♩ = 92 - 94 ca.)

(1) Mantener el pedal hasta el final de la pieza

(8^{va})

17 *ff* dejar sonar *f* *loco* *8va*

(8^{va})

22 *ff* *f* dejar sonar *f* *loco* *8va*

(8^{va})

27 *f* *poco rit.* *ff* *f* a tpo. *8va*

(8^{va})

31 *rit.* *ff* a tpo. *loco* *f* dejar sonar *largo* *8va*

L'Estel irisat

Adagio (♩ = 66 - 68 ca)

pp dejar sonar siempre *pp*

p cantando con calma siempre destacado

mf

mf *mp* *rit.* *f* *mf*

p *a tpo.* *mf* *pp*

p cantando con calma siempre destacado

16

mf

21

mf

f

poco accel.

poco accel. intenso

24

rit.

f

a tpo. mp

p

ff

rit.

27

poco accel.

mf

rit.

pp

31

a tpo. p

mf

rit. e dim.

p

ppp

mp

a tpo.

mf

Detailed description: This is a musical score for piano and bass, spanning measures 16 to 31. The score is written in two staves per system. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 4/4. The piano part (top staff) features complex chordal textures with many beamed sixteenth and thirty-second notes, often in a tremolo-like fashion. The bass part (bottom staff) provides a more rhythmic foundation with eighth and sixteenth notes, sometimes including triplets. Dynamics range from *ppp* (pianississimo) to *ff* (fortissimo). Performance instructions include *poco accel.* (poco accelerando), *rit.* (ritardando), *a tpo.* (ad tempo), and *rit. e dim.* (ritardando e diminuendo).

L'estel lleuger

Allegro (♩ = 80 - 84 ca)

largo

mp

mp

mf

largo

(♩ = ♩)

f cantando voz superior intenso

ff *f*

(♩ = ♩)

poco rit.

mf

17

ff *mp* *largo*

21

f *mp*

(♩ = ♩)

25

ff *mf* *f* *rit.*

cantando voz superior
sub. sempre intenso

(♩ = ♩)

29

mf *f*

14

33

p *mf*

37

f *mp* *sub.*

41

f

45

(♩ = ♩) *loco* *rit.* *dejar sonar*

Mayo 2006