

Aproximació al llenguatge
de Javier Costa Císcar
a través de la seva obra
...für Orgel

Hèctor Tarín Nieto



Colección *Monografies i Aproximacions*
IUCIE, Universitat de València

DIRECCIÓN:

Rosa Isusi-Fagoaga [IUCIE, Universitat de València]

COMITÉ EDITORIAL:

Adela García-Aracil [INGENIO-CSIC, Universitat Politècnica de València] y Benno Herzog [IUCIE, Universitat de València].

COMITÉ CIENTÍFICO NACIONAL E INTERNACIONAL:

Leandro Almeida [Universidade do Minho, Portugal], Rolf Arnold [Technische Universität Kaiserslautern, Alemania], Ana M. Botella Nicolás [Universitat de València], Danguole Bylaite Salavéjienė [Vytautas Magnus University, Lituania], Lourdes Cilleruelo Gutiérrez [Universidad del País Vasco, España], Nadia Czeraniuk [Universidad Autónoma de Encarnación, Paraguay], Matias Denis [Universidad Autónoma de Encarnación, Paraguay], Francisco J. Escobar Borrego [Universidad de Sevilla, España], Inelvis Miranda Martínez [Universidad de Pinar del Río, Cuba], M^a del Valle de Moya Martínez [Universidad de Castilla La Mancha, España], Amparo Hurtado Soler [Universitat de València, España], Luis Hernán Errázuriz Larraín [Pontificia Universidad Católica de Chile, Chile], Alejandra Montané [Universitat de Barcelona, España], Silvia Monteiro [Universidade do Minho, Portugal], Esther Planells Aleixandre [INGENIO-CSIC, Universitat Politècnica de València, España], Emilia Maria da Trindade Prestes [Universidade Federal da Paraíba, Brasil], Esther Ruiz Palomo [Universidad de Burgos, España], Jorge Sastre [Universitat Politècnica de València, España] y Laura Verena Schaefer [Universidad Autónoma de Encarnación, Paraguay].

Colección Monografies i Aproximacions, n^o 58

Título: Aproximació al llenguatge de Javier Costa Císcar a través de la seva obra *für Orgel*.

Autoría: Hèctor Tarín Nieto.

ISBN: 978-84-09-81723-8

URI: <https://www.uv.es/uvweb/institut-creativitat-innovacions-educatives/ca/publicacions/coHeccio-monografies-aproximacions-1286010343684.html>

© Del texto: los autores

© Diseño de portada: I. Blasco i Rovira

© EDITA: Instituto de Creatividad e

Innovaciones Educativas de la

Universitat de València, 2026

Impreso digitalmente a la UE

UNIVERSITAT
DE VALÈNCIA



**Institut de Creativitat
i Innovacions Educatives**



Se permiten la reproducción, distribución y la comunicación pública, siempre que se cite el título, el autoría y editorial y que no se haga con fines comerciales.



**Col·lecció *Monografies i Aproximacions*
IUCIE, Universitat de València**

DIRECCIÓ:

Rosa Isusi-Fagoaga [IUCIE, Universitat de València]

COMITÉ EDITORIAL:

Adela García-Aracil [INGENIO-CSIC, Universitat Politècnica de València] y Benno Herzog [IUCIE, Universitat de València].

COMITÉ CIENTÍFIC NACIONAL I INTERNACIONAL:

Leandro Almeida [Universidade do Minho, Portugal], Rolf Arnold [Technische Universität Kaiserslautern, Alemanya], Ana M. Botella Nicolás [Universitat de València], Danguole Bylaite Salavéjienė [Vytautas Magnus University, Lituània], Lourdes Cilleruelo Gutiérrez [Universidad del País Vasco, España], Nadia Czeraniuk [Universidad Autónoma de Encarnación, Paraguay], Matias Denis [Universidad Autónoma de Encarnación, Paraguay], Francisco J. Escobar Borrego [Universidad de Sevilla, España], Inelvis Miranda Martínez [Universidad de Pinar del Río, Cuba], M^a del Valle de Moya Martínez [Universidad de Castilla La Mancha, España], Amparo Hurtado Soler [Universitat de València, España], Luis Hernán Errázuriz Larraín [Pontificia Universidad Católica de Chile, Chile], Alejandra Montané [Universitat de Barcelona, España], Silvia Monteiro [Universidade do Minho, Portugal], Esther Planells Aleixandre [INGENIO-CSIC, Universitat Politècnica de València, España], Emilia Maria da Trindade Prestes [Universidade Federal da Paraíba, Brasil], Esther Ruiz Palomo [Universidad de Burgos, España], Jorge Sastre [Universitat Politècnica de València, España] y Laura Verena Schaefer [Universidad Autónoma de Encarnación, Paraguay].

Col·lecció Monografies i Aproximacions, n^o 58

Títol: Aproximació al llenguatge de Javier Costa Císcar a través de la seva obra *für Orgel*.

Autoria: Hèctor Tarín Nieto.

ISBN: 978-84-09-81723-8

URI: <https://www.uv.es/uwweb/institut-creativitat-innovacions-educatives/ca/publicacions/col·leccio-monografies-aproximacions-1286010343684.html>

© Del text: els autors

© Disseny de portada: I. Blasco i Rovira

© EDITA: Institut de Creativitat i

Innovacions Educatives de la

Universitat de València, 2026

Imprès digitalment a la UE

UNIVERSITAT
DE VALÈNCIA 
Institut de Creativitat
i Innovacions Educatives



Es permet la reproducció, distribució i comunicació pública, sempre que es cite el títol, autoria i editorial i no siga amb finalitats comercials

APROXIMACIÓ AL LLENGUATGE
DE JAVIER COSTA CÍSCAR
A TRAVÉS DE LA SEVA OBRA
...FÜR ORGEL

Hèctor Tarín Nieto

INSTITUT DE CREATIVITAT
I INNOVACIONS EDUCATIVES
DE LA UNIVERSITAT DE VALÈNCIA



Aquesta obra està sota una llicència
«Reconeixement-No Comercial-Sense Obra Derivada 4.0 Internacional» (CC BY-NC-ND 4.0)
de *Creative Commons*

Per veure aquesta llicència, visiteu:

<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>

© Del text: Hèctor Tarín Nieto, 2026

© D'aquesta edició: Universitat de València, 2026

Institut de Creativitat i Innovacions Educatives

Revisió lingüística: Eva Ciscar Rovira

Col·lecció: *Monografies i Aproximacions*, núm. 58

Direcció: Rosa Isusi Fagoaga (Universitat de València)

Edició digital

Agraïments

A Javier Costa, per la informació aportada, sense la qual aquest treball no hauria pogut veure la llum. Així mateix, voldria expressar-li la meua doble gratitud, tant per la gentilesa de dedicar-me una de les seves composicions com per la confiança dipositada en mi per estrenar-la. L'obra *...für Orgel* està prevista de ser orquestrada en un futur pel compositor mateix, fet que n'ampliarà les possibilitats expressives en un procés que reforça la seva contínua recerca de noves formes de comunicació musical.

A Ita, Tuco, Juan J. Tarín, M^a Mercedes Nieto, M^a Concepción Folgado i Diana Tarín, pel seus estímuls, paciència i crítica constants.

A l'Institut de Creativitat i Innovacions Educatives de la Universitat de València, especialment, a Rosa Isusi, pel seu suport.

A Eva Ciscar, pels seus suggeriments de correcció.

Índex

1. INTRODUCCIÓ	13
1.1. Afinitats sonores amb Frederic Mompou (1893-1987)	14
1.2. L'espectre del minimalisme en l'obra de Javier Costa	15
2. PERFIL BIOGRÀFIC DE JAVIER COSTA CÍSCAR	17
2.1. Formació musical	17
2.2. Formació complementària i influències	18
2.3. Premis i reconeixements	18
2.4. Composició i difusió musical	19
2.5. Trajectòria docent	19
2.5.1. Aportacions pedagògiques	20
2.6. Investigació i desenvolupament acadèmic	20
2.7. Impacte en la música contemporània	20
3. COMPOSICIÓ MUSICAL ...FÜR ORGEL (2025).....	23
3.1. Antecedents	25
3.1.1. Vinculació amb Olivier Messiaen (1908-1992)	25
3.1.2. Relació amb Luis Blanes (1929-2009)	26
3.2. Commemoració de Vicent Ros	27
3.3. Heterofonia en eco	30
3.4. L'herència musical alemanya per a orgue	31
3.4.1. L'evolució de la música per a orgue a Alemanya	32
3.4.2. L'orgueneria alemanya	34
3.4.3. L'empremta alemanya a la València medieval	35
3.5. Anàlisi de l'obra	36
3.5.1. Primer moviment: <i>Cantabile</i>	36
a) Generalitats	36
b) Esquema estructural	37
b.1) Estructura	37
b.1.1) Primera secció: A (compassos 1-14). Manual	37
b.1.2) Segona secció: A' (compassos 15-23). Manual+pedaler	38
b.1.3) Tercera secció: A'' (compassos 24-32). Manual	38
b.1.4) Quarta secció: A''' (compassos 33-47). Manual+pedaler	39
b.1.5) Cinquena secció: A'''' (compassos 48-57). Manual	39

b.1.6)	Sisena secció: A'''' (compassos 58-68). Manual+pedaler	40
b.1.7)	Setena secció: A'''' (compassos 69-76). Manual	41
b.1.8)	Coda (compassos 77-84). Manual+pedaler	42
c)	Conclusions	42
3.5.2.	Segon moviment: <i>Inquieto</i>	43
a)	Generalitats	43
b)	Esquema estructural	45
b.2)	Estructura	45
b.2.1)	Primera secció: A (compassos 1-11). Manual+pedaler	45
b.2.2)	Segona secció: B (compassos 12-26). Manual	45
b.2.3)	Tercera secció: A' (compassos 27-36). Manual+pedaler	46
b.2.4)	Quarta secció: B' (compassos 37-57). Manual	46
b.2.5)	Cinquena secció: A'' (compassos 58-68). Manual+pedaler	47
b.2.6)	Sisena secció: B'' (compassos 69-74). Manual	48
b.2.7)	<i>Codetta</i> (compassos 75-76). Manual+pedaler	48
c)	Conclusions	48
3.5.3.	Tercer moviment: <i>Expresivo</i>	49
a)	Generalitats	49
b)	Esquema estructural	50
b.3)	Estructura	50
b.3.1)	Introducció (compassos 1-5.1). Pedaler	50
b.3.2)	Primera secció: A (compassos 5.2-13). Manual+pedaler	50
b.3.3)	Primera transició (compassos 14-19). Manual+pedaler	51
b.3.4)	Segona secció: A' (compassos 20-31). Manual+pedaler	51
b.3.5)	Segona transició (compassos 32-36). Manual+pedaler	52

b.3.6)	Tercera secció: A'' (compassos 37-42.3). Manual+pedaler	53
b.3.7)	Quarta secció: B (compassos 42.4-56). Manual+pedaler	53
b.3.8)	Introducció' (compassos 57-60.1). Manual+pedaler	54
b.3.9)	Cinquena secció: A''' (compassos 60.2-67.3). Manual+pedaler	54
b.3.10)	Coda (compassos 67.4-69). Manual+pedaler	55
c)	Conclusions	56
3.5.4.	Quart moviment: <i>Deciso</i>	56
a)	Generalitats	56
b)	Esquema estructural	57
b.4)	Estructura	57
b.4.1)	Primera secció: A (compassos 1-26). Manual+pedaler	57
b.4.2)	Segona secció: B (compassos 27-37). Manual+pedaler	59
b.4.3)	Tercera secció: A' (compassos 38-47). Manual+pedaler	60
b.4.4)	Quarta secció: B' (compassos 48-53). Manual+pedaler	60
b.4.5)	Cinquena secció: A'' (compassos 54-59). Manual+pedaler	61
b.4.6)	Coda (compassos 60-63). Manual+pedaler	62
c)	Conclusions	62
3.5.5.	Conclusions generals	63
4.	INFLUÈNCIES COMPOSITIVES EN L'OBRA ... <i>FÜR ORGEL</i>	65
4.1.	Confluències estètiques entre Javier Costa i altres compositors valencians	67
5.	CONCLUSIONS FINALS	69
6.	REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES	71
6.1.	Treballs de Javier Costa consultats	71
6.2.	Alguns treballs consultats amb participació o menció de Javier Costa	72
6.3.	Altres treballs consultats	73
6.4.	Obres de Javier Costa estudiades	74

6.5. Altres obres consultades de diferents compositors	76
7. ANNEXOS	79
7.1. Programa de mà de la preestrena de ...für Orgel (23-XI-2025)	79
7.2. Programa de mà de l'estrena de ...für Orgel (21-XII-2025)	80

1. Introducció

La música de Javier Costa (1958-) tria el camí difícil del mínim gest per desplegar una experiència sonora densa. A través de materials molt acotats –un acord generador, com en *Rasgos* (1992), per a marimba, o una figura ritmicomelòdica elemental que es converteix en el nucli generatiu de tota l'obra–, aconsegueix construir estructures coherents, profundes, emocionalment intenses i carregades de presència i ressonància. El seu minimalisme, però, no s'inscriu tant en una tradició repetitiva o mecànica com en una recerca de l'essencial en què cada so es presenta com si fos *descobert* més que *fabricat*.

L'admirable és com aconsegueix desplegar a partir d'això un món sonor complet, ric i expressiu, i un discurs musical contingut i refinat no reiteratiu, sinó progressiu, en què cada variació revela alguna cosa nova del material original. Aquest enfocament evoca una ètica de la transformació i del fer compositiu: no es tracta d'inventar res, sinó de mirar millor el que ja està present, és a dir, no es tracta de dir molt, sinó d'escoltar profundament el que ja hi està i d'organitzar-lo amb sentit.

La seva música avança així no per acumulació, sinó per mutació interna: un acord es reorquestra, un ritme es disloca o una textura es dissol. El resultat és una forma de desenvolupament que és alhora rigorosa i orgànica.

Les seves obres es construeixen amb precisió matemàtica, però també amb instint poètic. Cada paràmetre –altura, ritme, textura i dinàmica– està calibrat amb un sentit fi de l'equilibri. No hi ha notes de més ni efectes buits. La tècnica compositiva es converteix així en una forma de contenció expressiva en què l'emoció no es vessa, sinó que es filtra en la forma.

Aquesta economia no significa fredor, sinó tensió interna. Allò expressiu no sorgeix de l'excés, sinó del joc entre allò que es diu i allò que se suggereix, és a dir, allò que sona i allò que s'intueix.

Molts dels seus títols remeten a allò personal i fins i tot evocatiu: *Preludis de tardor* (2003), *Donde habite el olvido* (2011) o *Remember me!!* (2021) –totes elles per a piano–, entre altres. No obstant això, la seva música no és narrativa ni anecdòtica. La gestualitat –sovint continguda, gairebé retinguda– actua com un murmur interior més que com una declaració enfàtica. D'aquesta manera, en Costa, el silenci no és un buit, sinó una part constitutiva del discurs musical i un espai en què el so es reflecteix, se sosté i s'interroga.

En aquest sentit, en moltes de les seves obres, es percep una sensació de suspensió, de temps expandit. Aquesta impressió no és deguda a una manca de direcció, sinó a una manera de pensar el temps com a experiència i no només com a estructura. La forma musical no es recolza en grans contrastos o clímaxs dramàtics, sinó en l'evolució interna de la matèria sonora. El temps, en Costa, no corre, sinó respira.

Això converteix les seves obres en espais per habitar més que en trajectes per recórrer, com si cada obra oferís una manera diferent d'estar al món.

Aquest tractament del silenci recorda certs gestos de l'últim Morton Feldman (1926-1987), però des d'una veu pròpia vinculada a la tradició mediterrània.

Tot i que la seva música no s'emmarca dintre d'una estètica avantguardista ni cita

obertament altres compositors, manté un diàleg profund i reflexiu amb la tradició. En obres com *Remember me!!*, per a piano, es perceben ecos de Henry Purcell (1659-1695); en altres, referències poètiques a Luis Cernuda (1902-1963) o tècniques harmòniques inspirades en Olivier Messiaen (1908-1992). No obstant això, aquestes cites no són mai decoratives, sinó resignificades dintre d'un llenguatge propi.

Més que un homenatge, són gestos de continuïtat, com si la seva música s'inscrivís en una línia temporal en què el passat continua vibrant en el present sense necessitat d'imitar-lo ni negar-lo. Els seus treballs revelen així una tècnica acurada i una sensibilitat que connecta tant amb la introspecció contemporània com amb ressonàncies històriques o literàries.

La música de Javier Costa és, per tant, el resultat d'una constant tensió entre tècnica i emoció, entre construcció rigorosa i escolta interior. No pretén impressionar, sinó impregnar. No persegueix l'originalitat superficial, sinó una autenticitat profunda que es reflecteix en cada acord i en cada silenci.

En un món saturat d'estímuls, la seva música proposa una ètica de la precisió. Així, la seva música es caracteritza per un estil depurat i essencialista d'escriptura clara i concisa, amb una evident intenció expressiva.

1.1. Afinitats sonores amb Frederic Mompou (1893-1987)

La relació musical entre Frederic Mompou i Javier Costa és indirecta, però es pot dibuixar a través de diverses afinitats formals i contextos musicals. Mompou és conegut pel seu estil introspectiu i íntim, influenciat per la música de la tradició espanyola, però també per l'estètica modernista europea, especialment francesa. La seva obra –sobretot els seus *Préludes* (1927-1960) o la seva *Música callada* (1951-1967), ambdues composicions per a piano– es caracteritza per la delicadesa i una expressivitat íntima, allunyada del virtuosisme. En lloc de buscar l'exhibició tècnica, Mompou s'endinsa en un llenguatge contingut orientat cap al silenci, la introspecció i la profunditat emocional. D'altra banda, Costa és un compositor contemporani de la mateixa tradició musical espanyola i, tot i que les seves influències són diverses, també es nodreix del llenguatge melòdic i harmònic de la música espanyola del segle xx. La seva obra no només forma part del panorama de la música contemporània valenciana, sinó que, també, es distingeix per l'exploració sonora de la simplicitat i la càrrega expressiva.

El seu estil pot tenir similituds amb Mompou en el seu plantejament de la claredat en la textura i l'atenció a la sonoritat. Ambdós compositors van treballar a partir de la mateixa idea de buscar els elements bàsics en la música, deixant espais buits, tons subtils i donant importància a la textura sonora. Conseqüentment, la relació entre ambdós compositors és més una continuació del llegat musical de la tradició espanyola que no pas una relació directa, però és evident que Costa es troba en una línia musical establerta per compositors com Mompou, sobretot pel seu enfocament líric i refinat.

En aquesta línia, per diversos factors socioculturals, Amando Blanquer (1935-2005), professor de Composició de Javier al Conservatori Superior de Música de València, per exemple, no es va identificar amb el panorama musical present durant els anys en què va ser alumne de

Composició al Conservatori de València sota la tutela de Manuel Palau (1893-1967); més aviat, com el mateix compositor va anunciar en alguna ocasió, també va tenir més proximitat envers l'estètica de Mompou. Aquesta situació, però, va ser clau per a la seva posterior instrucció, en la qual, malgrat els ensenyaments rebuts, la idiosincràsia valenciana va tenir un paper decisiu en la seva estètica.

1.2. L'espectre del minimalisme en l'obra de Javier Costa

L'obra de Costa està influïda per diversos corrents estètics dels segles xx i xxi, i, encara que no se'l pot encasellar exclusivament dintre del minimalisme, sí que manté certs vincles amb aquesta estètica, especialment en algunes connexions d'estil i aspectes conceptuals amb el seu llenguatge compositiu.

En diverses de les seves obres, treballa amb materials musicals reduïts que desenvolupa mitjançant procediments de repetició, variació i transformació, la qual cosa el vincula de manera indirecta amb el minimalisme. Tot i això, aquestes repeticions i l'economia de materials no busquen un efecte hipnòtic com en el minimalisme nord-americà de Steve Reich (1936-) o Philip Glass (1937-), sinó que estan orientades a la transformació tímbrica i formal, cosa que el connecta més amb un vessant europeu d'aquesta estètica, com el de Louis Andriessen (1939-2021) o Michael Nyman (1944-), encara que amb una mirada més intimista i poètica. Per això, la seva aproximació al minimalisme és més intel·lectual i estructural, com a ferramenta compositiva, que purament estètica. El seu llenguatge és més eclèctic i sofisticat, integrant influències de la música processual i corrents contemporanis europeus.

No obstant això, com a compositor contemporani interessat en la claredat formal i el control estructural, és possible trobar ecos del minimalisme en algunes de les seves obres que reflecteixen aquest enfocament de mínima idea, encara que solen presentar més complexitat rítmica i harmònica. Per exemple, en la seva obra *Rasgos*, per a marimba, utilitza un sol acord de set notes com a punt de partida, repetint-lo i transformant-lo en diferents registres i densitats.

Un altre exemple el trobem en *Preludis de tardor*, per a piano, on l'economia de materials, la simetria d'acords i l'ús de patrons rítmics cíclics generen un tipus de discurs musical contingut i concentrat. De nou, no es tracta d'un minimalisme ortodox, sinó més aviat d'una estètica que es recolza en processos compositius similars: a partir d'una idea mínima, l'explora amb profunditat.

En altres obres per a piano, com *Estels del somni* (2006) o *Miniaturas de espejo* (2017), empra procediments similars: construeix les seves obres a partir de gestos breus, textures que es perceben com a refinades o figures rítmiques recurrents on l'important no és tant el desenvolupament temàtic com l'expansió d'un espai sonor des de la contenció.

En resum, Costa utilitza alguns recursos del minimalisme per construir un llenguatge personal que, encara que més eclèctic, n'evoca l'esperit.

2. Perfil biogràfic de Javier Costa Císcar

Javier Costa (figura 1) és un professor i compositor nascut a Païporta (València) el 7 de març de 1958, i la seva carrera reflecteix una implicació constant amb la música en els seus diversos vessants.



Figura 1. El músic Javier Costa. (Arxiu de Javier Costa)

2.1. Formació musical

Va descobrir la seva passió per l'art sonor a l'escola primària, quan va començar a tocar la guitarra a la rondalla de l'escola. Tanmateix, el que va iniciar com una activitat recreativa als vuit anys es va transformar amb el temps en la seva vocació professional. La seva formació musical va començar de forma lliure amb Rosa Boscá, però més tard va començar els estudis formals al Conservatori Superior de Música de València, on va rebre una formació integral en diferents especialitats musicals: Composició, Direcció de Cors, Musicologia i Piano; trajectòria formativa en què va assolir un nivell d'especialització elevat. Durant el seu temps al Conservatori, va obtenir els Premis Extraordinaris de Composició i Instrumentació, Contrapunt i Fuga, així com el d'Harmonia.

El seus professors van ser Amando Blanquer (Composició), Eduardo Cifre (Direcció de Cors), Rafael Talens (1933-2012) (Harmonia), José M^a Vives (Musicologia) i Perfecto García Chornet (Piano), entre altres.

García Chornet va despertar-hi l'interès per la música contemporània a través del repertori modern que li ensenyava a la seva classe de Piano. No obstant això, va ser l'estudi de l'harmonia el que va provocar un gir decisiu en la seva trajectòria: va descobrir la seva vocació per la composició, influenciat especialment per Rafael Talens, que el va animar a desenvolupar-se en aquest camp. Amando Blanquer, per la seva banda, va tenir un impacte crucial com a professor de Composició en guiar-lo amb rigor i entusiasme en les seves primeres obres.

La combinació d'aquests contactes i la seva curiositat constant per escoltar i conèixer noves composicions van configurar la sensibilitat musical de Costa, consolidant una sòlida base que defineix la seva identitat com a compositor.

2.2. Formació complementària i influències

Aquesta formació i distinció acadèmica, i la recerca constant de noves perspectives musicals el van portar a participar en diversos cursos d'anàlisi i composició que li van permetre accedir a una formació complementària amb professors i compositors que van enriquir la seva visió i tècnica compositiva.

Així, una beca atorgada per la Fundació *Santiago Lope* de València va constituir un estímul addicional perquè fos deixeble d'alguns compositors i pedagogs influents del panorama musical contemporani que no només li van aportar el seu coneixement tècnic, sinó també una visió artística que marcava el camí de la seva futura obra. Va rebre consells de Jacques Chailley (1910-1999), Franco Donatoni (1927-2000), Luis Blanes (1929-2009), Cristóbal Halffter (1930-2021), Luis de Pablo (1930-2021), Josep Soler (1935-2022), Carles Guinovart (1941-2019), Arturo Tamayo (1946-) i Pedro Purroy (1953-).

2.3. Premis i reconeixements

Els seus èxits, però, no es limiten a la seva formació, sinó que han estat reconeguts, també, a través de múltiples premis en concursos de composició. Entre aquests, destaquen els obtinguts al llarg de la seva trajectòria professional, com ara el Premi del *IV Concurso Internacional de Composición Coral «Juan Bta. Comes»* de Sogorb, el 1988, per la seva obra *Oculi omnium*, per a cor mixt –composta durant la seva formació sota la tutela de Blanquer–, que va marcar l'inici de la seva trajectòria com a compositor destacat a l'àmbit coral. Més tard, el 1991, va ser finalista al *III Concurso Internacional de Composición Sinfónico-Coral* organitzat per la *Joven Orquesta Nacional de España* (JONDE) a Madrid, amb la seva obra *Cants d'amor i de mort*, per a baríton solista, cor mixt i orquestra. Aquest reconeixement va obrir-li portes per continuar desenvolupant una carrera de gran prestigi, tant dintre com fora de l'Estat espanyol.

El 1994, va rebre el Premi *Fira de Tots Sants* a Cocentaina per la seva obra *Sobre neu veig meravellosa flama*, també, per a cor mixt, una obra que va consolidar el seu estil i el seu enfocament musical cap a la profunditat emocional del cant coral. La seva producció va continuar sent celebrada al llarg dels anys i, el 1999, amb motiu del 10è aniversari de la creació de la *Universidad «Carlos III»* de Madrid, va ser seleccionat entre un centenar de compositors per presentar la seva obra *Soles claros*, per a cor mixt. Aquesta consideració li va permetre portar la seva música a un públic més ampli i posicionar-se com un compositor important al repertori coral contemporani.

El 2001, la seva obra *Nana*, per a cor mixt, va rebre el Premi de la Federació de Cors de la Comunitat Valenciana (FECOCOVA), a propòsit del seu II Concurs de Composició, i un any després, el 2002, es va alçar amb el Premi *Catalunya* de Composició Coral en dues modalitats: per les seves harmonitzacions de les cançons populars valencianes *Serra de Mariola* (per a veus mixtes) –harmonització realitzada el 1983, essent encara alumne d'Harmonia– i *Mareta* (per a veus iguals). Aquest mateix any, va rebre el Premi *Matilde Salvador* de Composició de Música Coral, organitzat per Caixa Popular, per la *Balada de l'absent* (2002), per a cor mixt. També, va ser finalista al *Concurso Internacional de Composición Coral «Ciudad de La Laguna»*

el 2002 i 2004 amb les obres *Llama de amor viva* (per a cor mixt) i *Nana de la luna* (per a veus iguals) –aquesta última, composta el 2001–, respectivament. Finalment, el 2008, va rebre el Primer Premi al X Concurs de Composició *Paco Llácer*, organitzat per la FECOCOVA, per la seva obra *De tu canción marinera*, per a cor mixt, composta l'any anterior.

D'aquesta manera, el seu treball ha sigut guardonat en diferents certàmens, als quals hem d'afegir el *Concurso Internacional de Composición* convocat per l'*Agrupación Coral de Cámara* de Pamplona (ACCP), en què va rebre la Beca *Fernando Remacha* el 2009 pel *Soneto de la dulce queja*, compost el 2006 per a cor mixt, i el Premi *Luis Morondo* el 2010 per *Ave Maria*, composta l'any anterior també per a cor mixt.

No obstant això, a més de la seva prolífica producció coral, també ha destacat en altres àmbits de la composició, com ara la música instrumental. Al llarg dels anys, les seves obres han sigut compostes per encàrrec d'importantes institucions i festivals, cosa que ha permès que la seva música s'estreni en contextos de prestigi internacional.

Cal esmentar que, el 2017, va obtenir el segon premi al *IV Concurso Internacional de Composición «SBALZ»* d'Alzira en la categoria de quintet de metalls per l'obra *Kleine Overture*.

2.4. Composició i difusió musical

Ha compost al voltant d'un centenar d'obres en total que inclouen una gran diversitat de gèneres i formacions. Entre les seves composicions, hi ha obres per a cor, banda, orquestra, quintet de metalls, piano i diverses combinacions instrumentals, moltes de les quals han sigut interpretades per agrupacions i solistes d'alt nivell (Bartomeu Jaume, Vicente Llimerá, Cor de la Generalitat Valenciana, Orquestra de València o Banda Municipal de València, entre altres), publicades per editorials reconegudes (*Piles*, *Editorial de Música*; *Real Musical*; Caixa Popular; Diputació de València; Federació Catalana d'Entitats Corals i Institut Valencià de la Música), així com enregistrades per diverses entitats (Diputació de València, Federació Catalana d'Entitats Corals, Institut Valencià de la Música o Universitat de València,¹ entre altres).

Cal assenyalar que ha mantingut un interès constant per la música coral, fruit de la convicció que aquesta ofereix una gran riquesa sonora i un alt potencial expressiu.

2.5. Trajectòria docent

Tant la seva carrera com a compositor com la seva faceta docent han sigut igualment constants i significatives. Entre 1983 i 2017, va ser professor, i des de 1986 fins a 2017, també director,

¹ Concretament, després de completar el 1998 el primer Màster d'Estètica i Creativitat Musical organitzat l'any 1997 per l'Institut de Creativitat i Innovacions Educatives de la Universitat de València, es va registrar un CD en commemoració d'aquest esdeveniment que inclou una obra de Javier Costa titulada *Miniaturas* (1996), per a flauta, clarinet, violí, violoncel i piano. L'any següent van publicar també la partitura. Els intèrprets que participen en l'enregistrament són: M^a Dolores Tomás Calatayud (flauta), José Cerveró (clarinet), Eduard Arnau (violí), Beatriz Martínez (violoncel) i Trinidad Lull (piano). Aquest màster, dirigit per Salvador Seguí (1939-2004) i Román de la Calle, i emmarcat dintre dels actes commemoratius dels cinc segles d'existència de la Universitat de València, era un programa acadèmic que buscava formar professionals capaços d'analitzar i desenvolupar propostes musicals, integrant coneixements teòrics i pràctics en la composició i interpretació musical, promovent així la innovació i la pràctica artística.

del Conservatori Professional *Mestre Vert* de Carcaixent. A més, va ser professor convidat del Conservatori Superior de Música de les Illes Balears entre 2004 i 2011, on va impartir classes d'Anàlisi, i, des del curs acadèmic 2016-2017, ho és de Composició al mateix conservatori. Així mateix, ha exercit la docència al Conservatori Superior de Música *Joaquín Rodrigo* de València, al Conservatori Professional de Música *Mestre Tàrraga* de Castelló de la Plana, al Conservatori Professional de Música *José Manuel Izquierdo* de Catarroja i, finalment, com a última destinació, al Conservatori Professional de Música *Mariano Pérez Sánchez* de Requena, on es va jubilar el 29 de setembre de 2025.

2.5.1. Aportacions pedagògiques

A nivell pedagògic, ha col·laborat en la creació de materials didàctics com el *Manual práctico de armonía funcional* en dos volums (2013 i 2014), afegint-hi la publicació en un altre llibre de la solució dels exercicis continguts al segon volum (2014).² També ha treballat en el desenvolupament de mètodes educatius per al violí i la viola, col·laborant amb Luis Roig (1994) i Pablo García Torrelles (2011, 2012 i 2016), amb l'objectiu de facilitar l'aprenentatge d'aquests instruments als ensenyaments elementals de Música.

2.6. Investigació i desenvolupament acadèmic

A més del seu treball com a professor, ha realitzat una important tasca en el camp de la investigació musical. Ha dirigit i codirigit diversos treballs fi de màster i tesis doctorals, i ha centrat els seus estudis en la música del segle xx, amb una atenció especial a l'obra d'Olivier Messiaen. El seu enfocament acadèmic s'ha complementat amb la participació en cursos de formació per a professorat en què ha abordat temàtiques que abasten el llegat de compositors com Johann Sebastian Bach (1685-1750), Manuel de Falla (1876-1946) o Ígor Stravinski (1882-1971), entre altres.

2.7. Impacte en la música contemporània

Javier Costa és, per tant, una figura destacada al panorama de la música contemporània valenciana per la seva contribució artística, el seu compromís amb la música dels segles xx i xxi, i la seva participació activa en el desenvolupament cultural del seu entorn, amb una obra que segueix creixent i connectant amb intèrprets i públics. La seva obra abasta una àmplia gamma de gèneres i estils, i la seva influència s'estén més enllà de la seva faceta com a compositor. És també un professor reconegut i un acadèmic rigorós que ha dedicat gran part de la seva activitat intel·lectual a la reflexió i l'anàlisi. La seva capacitat per combinar la composició amb l'ensenyament i la investigació ha deixat així una empremta significativa en la cultura musical valenciana, tant a nivell acadèmic com professional. Per això, a més de la tasca creativa, ha tingut un paper rellevant en l'àmbit institucional i pedagògic.

Integrant d'una generació de compositors valencians que inclou músics com Enrique

² El primer volum conté les solucions dels exercicis que s'hi proposen.

Sanz-Burquete (1957-) o César Cano (1960-), entre altres, com a compositor prolífic, Costa ha contribuït a consolidar una composició seriosa, allunyada de modes i plenament integrada als corrents europeus contemporanis, creant un repertori que ha enriquit i diversificat la producció musical valenciana dels últims anys.

En aquest sentit, el seu corpus creatiu, sense una inspiració directa en el folklore ni en la tradició musical de les bandes valencianes, no solament reflecteix una evolució estètica individual, sinó que també representa un gir cap a una estètica més interioritzada en què predominen l'economia de materials, el treball tímbric, una elaboració formal molt cuidada i la voluntat de construir un discurs musical contemporani allunyat de l'espectacularitat i centrat en la focalització. Aquest enfocament el situa dintre d'un corrent valencià que prioritza una actitud crítica i reflexiva per damunt de la construcció d'una identitat sonora regional.

La seva participació a festivals, els encàrrecs personals i institucionals, i els concerts monogràfics dedicats a la seva obra, com els organitzats a l'Almodí de València (29-X-2022) o en institucions com la Reial Acadèmia de Belles Arts de Sant Carles de València (9-I-2024), reforcen el valor de les seves composicions. Per tot això, la seva contribució és important per analitzar l'evolució més recent de la música contemporània a València.

3. Composició musical *...für Orgel* (2025)

Fins ara, *...für Orgel* és l'única composició específica de Javier Costa per a orgue. Per contra, el seu catàleg comprèn obres per a teclat (per a piano) i, alternativament, ha treballat amb altres especialitats instrumentals que, per diverses raons, són minoritàries entre nosaltres.

L'obra està dedicada a l'organista Hèctor Tarín Nieto, qui la va estrenar el 21 de desembre de 2025 al Palau de la Música de València –per a l'orgue del qual, construït per l'alemany Gerhard Grenzing (1942-) el 1989, està registrada (figura 2)–, i està publicada per l'editorial valenciana *Piles, Editorial de Música* (figura 3).



Figura 2. Hèctor Tarín Nieto (esquerra) i Javier Costa (dreta) després de l'estrena de *...für Orgel* (21-XII-2025). (Arxiu de Francisco Mora)



Figura 3. Coberta (esquerra) i contracoberta (dreta) de la publicació de *Piles, Editorial de Música* de l'obra *...für Orgel*. (Costa Císcar, 2026)

Aquell concert, emmarcat en la celebració del 80è aniversari del músic Vicent Ros i dedicat íntegrament a les composicions adreçades a l'homenatjat, va incloure, també, l'estrena a l'Estat espanyol de l'obra *Ecos* (1987), per a orgue, composta per José Evangelista (1943-2023), que va ser interpretada pel mateix Tarín Nieto.

La preestrena de l'obra, amb un programa semblant al presentat al Palau de la Música i en el marc d'un altre concert-homenatge a Ros, va tenir lloc el 23 de novembre de 2025 a la Parròquia de la Mare de Déu de l'Assumpció d'Alboraia (figura 4).



Figura 4. Hèctor Tarín Nieto (esquerra), Javier Costa (centre) i Vicent Ros (dreta) després de la preestrena de *...für Orgel* (23-XI-2025). (Arxiu de Berta Gil)

La crítica del concert al Palau de la Música —exquisidament detallada sobre l'acte— va ser signada per Joan Gómez Alemany i publicada el 22 de desembre de 2025 a la pàgina web de la revista de música clàssica *Ritmo*:

El «Concert extraordinari – Homenatge a Vicente Ros», celebrado el 21 de diciembre de 2025 en la Sala Iturbi del Palau de la Música, se erigió como uno de esos acontecimientos que trascienden con holgura la categoría de concierto conmemorativo para convertirse en una auténtica cartografía sonora de una vida dedicada al órgano. Con motivo del 80 aniversario de Vicente Ros Pérez, intérprete, pedagogo y figura axial de la organística valenciana contemporánea, el acto propuso un recorrido tan ambicioso como coherente, en el que se entrelazaron historia, magisterio, afecto y creación viva.

El concierto fue precedido por una presentación que inició el director del Palau de la Música. [...] Por último, tomó la palabra Javier Costa, compositor cuya obra se estrenaría a continuación. Destacó que hablar del órgano en Valencia es, inevitablemente, hablar de Vicente Ros, quien ha creado toda una escuela de organistas y ha promovido la música de nueva creación de compositores valencianos. Costa presentó su obra, señalando que se inscribe dentro de la gran tradición de los organistas y compositores alemanes, con Johann Sebastian Bach como referencia insigne.

[...] Además, este acto sirvió para presentar el nuevo libro dedicado al homenajeado, editado por el Ajuntament de Sueca, y en el que han colaborado numerosas instituciones.

[...] El verdadero corazón del concierto se encontró en el extenso apartado dedicado a las obras compuestas en honor a Vicente Ros, un corpus que, por sí solo, constituye un capítulo fundamental del repertorio organístico valenciano contemporáneo.

[...] Especialmente destacable fue *Ecos* de José Evangelista, quien casualmente, fue yerno de Matilde Salvador. Cabe señalar que esta obra se estrenó en España en el marco de este concierto.

[...] El concierto alcanzó uno de sus momentos más significativos con la estrena absoluta de *...für Orgel* de Javier Costa, escrita expresamente para este concierto-homenaje. Articulada en cuatro movimientos contrastantes (*Cantabile*, *Inquieto*, *Expresivo*, *Deciso*), la composición desplegó una paleta tímbrica rica y cuidadosamente construida, en la que la idea del *cluster* era utilizada de múltiples maneras. La referencia explícita a la tradición alemana, tanto en el título como en el tratamiento del instrumento, no se percibió como cita erudita, sino como declaración de afinidad estética. La interpretación de Héctor Tarín, mostró solvencia técnica, madurez expresiva y una clara comprensión del lenguaje del compositor. Los cuatro movimientos, aunque contrastantes, se inscriben en un lenguaje musical que, sin ser tonal, tampoco alcanza la atonalidad absoluta. Más bien, despliegan una modalidad extendida que potencia el color de armonías y tonos. En ocasiones, la obra evocó formas del barroco, como en el primer movimiento, que pareció deconstruir una tocata mediante la repetición de breves motivos interválicos superpuestos como una escultura sonora, generando en ciertos momentos intensas disonancias. El tercer movimiento remitió a la *passacaglia*, con poderosos pedales en el registro grave sobre los que se superponen diversos acordes que transitan de un denso cromatismo a un transparente diatonismo, creando un auténtico caleidoscopio de colores. El último movimiento se caracterizó por la diversidad de *clusters*, que culminaron la pieza y el concierto, subrayando la capacidad del órgano para dialogar con plenitud desde el repertorio antiguo hasta la música contemporánea. En definitiva, este exitoso concierto con la sala llena fue un acto de justicia musical hacia Vicente Ros. Justicia hacia un intérprete que ha sabido conjugar rigor histórico y compromiso con la creación contemporánea; hacia un pedagogo que ha formado a varias generaciones de músicos; y hacia un patrimonio organístico valenciano que, gracias a figuras como Ros, sigue siendo una realidad viva, pensante y proyectada hacia el futuro (Gómez Alemany, 2025).

3.1. Antecedents

3.1.1. Vinculació amb Olivier Messiaen (1908-1992)

Javier Costa té una clara i profunda vinculació amb el compositor i organista Olivier Messiaen, especialment des del pla acadèmic i divulgatiu. És màster i doctor per la Universitat de València,

on va presentar una tesi sobre l'anàlisi de l'obra per a piano *Vingt Regards sur l'Enfant-Jésus* (1944), de Messiaen, un treball que li va permetre aprofundir l'estudi de la música contemporània, en general, i l'enfocament harmònic i místic del compositor francès, en particular; coneixements gràcies als quals ha impartit diverses conferències i cursos específics sobre el tema. Aquest treball suposa un estudi exhaustiu de la cèlebre obra per a piano de Messiaen en què s'analitzen amb profunditat múltiples aspectes de l'obra i s'inclouen els elements motivicotemàtics i de formació melòdica, els ritmes inspirats en la música hindú, l'harmonia basada en intervals particulars, la densitat harmònica i els modes de transposició limitada, així com l'ús de cites temàtiques, la simbologia i el cant dels ocells –no podem oblidar la gran ocupació ornitològica del músic francès–, el tractament del timbre, la dinàmica i la forma amb estructures basades en nombres primers, és a dir, aquells que només tenen dos divisors: 1 i ells mateixos (no es poden dividir exactament per cap altre número).

En definitiva, la connexió entre Javier Costa i Olivier Messiaen és substancial i multifacètica. No només ha analitzat a fons la seva obra des d'una perspectiva musicològica, sinó que també l'ha difosa de manera activa a través de la seva tasca docent i com a conferenciant.

3.1.2. Relació amb Luis Blanes (1929-2009)

D'altra banda, un dels dos codirectors de la seva tesi doctoral va ser Luis Blanes, catedràtic numerari d'Harmonia del Conservatori Superior de Música de València, un altre compositor amb el qual va establir una gran amistat (figura 6) arran de la seva col·laboració activa en la creació del Conservatori Municipal *Mestre Vert* de Carcaixent el 1983 (figura 5). Consegüentment, aquell any Blanes va ser nomenat professor honorari d'aquell centre, el primer conservatori professional valencià ubicat fora d'una capital de província.



Figura 5. Tribunal examinador responsable d'avaluar les oposicions per cobrir vacants de professorat al llavors recentment creat Conservatori Municipal *Mestre Vert* de Carcaixent (22-VII-1983). D'esquerra a dreta: Eduardo Montesinos (1945-), Luis Blanes, Perfecto García Chornet, Francisco Cholvi (segon tinent d'alcalde de Carcaixent, regidor delegat de Música i gran impulsor del Conservatori), Eduardo Cifre, José Ferriz, José Rosell, Miguel Llopis, Antonio Galindo, Joaquín Vidal, José Vicente Cervera, Arcadio España (primer tinent d'alcalde de Carcaixent), Ricardo Oliver (professor de Solfeig i secretari del Conservatori de Carcaixent) i Lucas Conejero. La fotografia que s'il·lustra va ser presa a la urbanització Sant Blai del mateix municipi en l'acte de cloenda de les esmentades proves. (Fotografia extreta de l'arxiu musical i documental de Luis Blanes)

Des que el 1938 comencés els seus estudis religiosos al Col·legi de franciscans *La Concepción* d'Ontinyent, Luis Blanes va començar a establir una relació de proximitat amb l'orgue. El P. Vicente Pérez-Jorge (1906-1993), un referent constant al llarg de la seva carrera, va ser l'encarregat d'iniciar-lo en els seus estudis musicals. En aquest sentit, les primeres composicions de Blanes i gran part de la seva obra coral religiosa té l'orgue com a denominador comú. Tot i que no es va especialitzar en la interpretació d'aquest, potser, una de les seves obres més importants sigui *Música para metales, órgano y timbales*, composició gràcies a la qual va aconseguir una beca de la *Fundación «Juan March»* de Madrid el 1974. La seva passió per aquest instrument va fer que fins i tot Blanes tingués instal·lat al seu domicili de València un orgue d'estudi particular de dimensions considerables –construït per l'orguener català Gabriel Blancafort (1929-2001) el 1984–, que, un any després de la mort de Blanes, el 2010, es va donar al Convent franciscà de Nostra Senyora dels Àngels de València.



Figura 6. D'esquerra a dreta: Aurelio Olivares (professor i sotsdirector del Conservatori Professional *Mestre Vert* de Carcaixent), Isabel Soler (dona de Blanes), Luis Blanes i Javier Costa amb motiu del nomenament de Blanes com a fill adoptiu d'Énguera (2007). (Costa Císcar, 2010)

3.2. Commemoració de Vicent Ros

La composició *...für Orgel* va ser escrita *ex professo* per als concerts-homenatge al músic Vicent Ros en el seu 80è aniversari.

Vicent Ros és un destacat organista, clavecinista i musicòleg nascut a Sueca (València) el 4 d'agost de 1945, la trajectòria del qual ha marcat profundament el panorama organístic espanyol, especialment valencià. Format a Barcelona, va completar els seus estudis d'Orgue i Clavecí amb músics europeus de renom i va desenvolupar una llarga carrera docent al Conservatori Superior de Música de València (1974-2012), on va ser director entre 1984 i 1990, i des d'on va impulsar una escola d'organistes valencians i va promoure la interdisciplinarietat amb departaments universitaris. En aquest sentit, el seu compromís amb l'educació l'ha consolidat com una figura de referència a nivell academicomusical.

Un dels seus aspectes més destacats és l'esforç notable per la preservació i divulgació del patrimoni musical valencià, particularment, pel que fa a la tradició organística, a través de concerts i publicacions especialitzades, contribuint així a revitalitzar-hi la vida musical en totes les seves dimensions. Ha sigut, també, l'assessor institucional per al manteniment i restauració d'orgues històrics, o per a la construcció de nous instruments.

La seva tasca investigadora ha donat lloc a projectes rellevants i pioners al País Valencià, com la fundació, el 1978, de l'Associació *Cabanilles* d'Amics de l'Orgue (ACAO). A través d'aquesta, va promoure una sèrie d'activitats organístiques i va impulsar diverses publicacions, entre les quals destaquen vint-i-sis monografies sobre orgues valencians (1979-1981) i la revista *Cabanilles* (1982-1990), que es va consolidar com un referent nacional. Aquestes publicacions van permetre donar a conèixer més de mil documents inèdits sobre orgues, organistes i altres figures rellevants de la música valenciana, i van suposar un avenç considerable en el coneixement de la història de l'orgue i els seus protagonistes. Les activitats d'ACAO van incloure, també, cicles de concerts, informes sobre restauracions d'orgues històrics i la promoció de la construcció d'un instrument monumental a l'*Església de la Companyia* –actualment, Basílica del Sagrat Cor de Jesús– (1982-2002) de València, l'orgue més gran fins al moment de tot el País Valencià amb la façana més gran de tot l'Estat espanyol d'un orgue de sistema mecànic tradicional, construït en memòria de Joan Baptista Cabanilles (1644-1712) (figura 7).

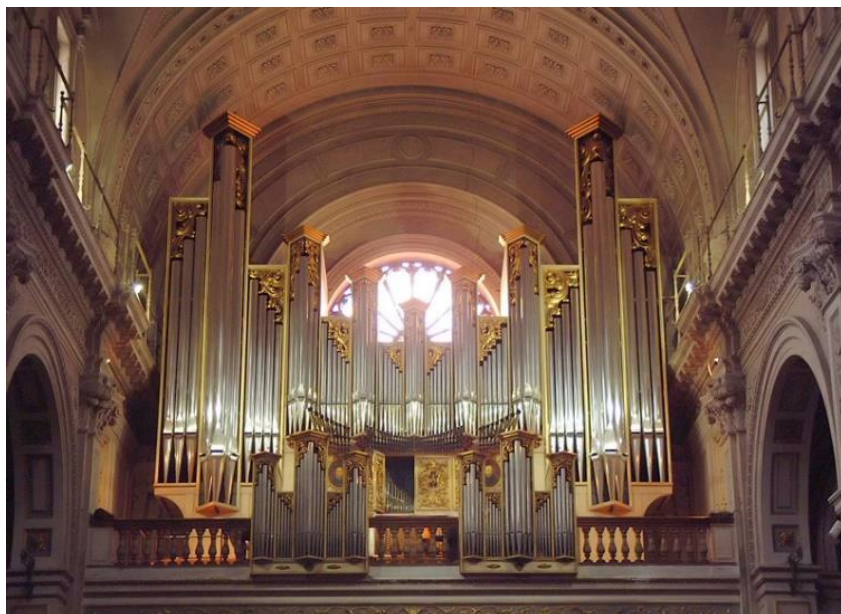


Figura 7. Orgue *Cabanilles* de l'Església de la Companyia de València (2002). Fotografia del P. Jovino Fernández, S. J. (Arxiu de Vicent Ros)

Un altre dels grans projectes va ser l'elaboració, entre 1990 i 1994, d'un inventari dels orgues del País Valencià, una tasca que està pendent de revisió a causa dels canvis i les innovacions produïdes des de llavors.

Al llarg dels anys, Vicent Ros ha mantingut una important activitat com a intèrpret en oferir múltiples recitals i portar la música valenciana i espanyola a nombroses ciutats d'Europa i altres continents, amb un èmfasi en obres inèdites. També, ha dirigit diversos cicles d'orgue a València i ha col·laborat amb institucions culturals i acadèmiques.

Per tot això, ha sigut reconegut per la seva contribució a l'enriquiment del repertori musical, així com per la seva tasca pedagògica i musicològica, i el seu compromís amb la recuperació del patrimoni cultural, fet que subratlla el seu impacte en la música valenciana i el seu llegat intel·lectual i artístic. La seva trajectòria professional, per tant, combina actuació, docència, interpretació, investigació i promoció del patrimoni organístic valencià.

Pels seus vuitanta anys, de manera simbòlica, es van programar vuit concerts d'orgue (un per cada dècada), conformant així una mena de cicle, en vuit llocs diferents, tots ells vinculats a Vicent Ros d'una manera o altra (figura 8).



Figura 8. Vicent Ros (dreta) rep un ram de flors de mans d'Hèctor Tarín Nieto (centre) el dia del seu concert-homenatge al Palau de la Música de València (21-XII-2025). A l'esquerra, es troba l'organista Arturo Barba. (Arxiu de Joan Gómez Alemany)

A més, amb motiu d'aquest aniversari, l'Ajuntament de Sueca va publicar un llibre commemoratiu com a colofó a aquests actes d'homenatge a Ros (figura 9).

Tal com el compositor Javier Costa hi va expressar:

Encara que per la meua especialitat musical no he tingut una relació directa amb el mestre, no tinc cap dubte de la importància que Ros ha tingut en la recuperació del nostre patrimoni organístic valencià. El seu treball com a catedràtic de l'instrument al llarg de molts anys, pioner a la nostra comunitat, ha possibilitat una regularització i normalització de l'ensenyament de l'orgue. La possibilitat de participar com a compositor al concert-homenatge que es realitzarà al Palau de la Música de València constitueix un estímul i un repte per a mi, alhora que una mostra d'agraïment a la seua tasca com a organista i docent (Tarín Nieto, 2025, pàg. 53).

La obra [...für Orgel] se escribe entre los meses de febrero y marzo de 2025 para ser estrenada en el Palau de la Música de Valencia con motivo del concierto-homenaje a la figura de Vicente Ros, músico, organista y catedrático de Órgano del Conservatorio Superior de Música de Valencia. Se articula en cuatro movimientos contrastantes (*Cantabile*, *Inquieto*, *Expresivo* y *Deciso*) relacionados entre sí por su carácter e intención expresiva. El juego de colores y timbres que posibilita el órgano completa la sonoridad buscada, recreada desde la *heterofonía en eco*, manteniendo algunos sonidos mientras otros evolucionan, obteniendo así su dimensión vertical. Su título en alemán quiere manifestar mi admiración hacia la tradición alemana de música para órgano y los constructores del instrumento (Tarín Nieto, 2025, pàg. 138-139).



Figura 9. Coberta (esquerra) i contracoberta (dreta) de la publicació de l'Ajuntament de Sueca per cloure els actes d'homenatge a Vicent Ros pel seu 80è aniversari. (Tarín Nieto, 2025)

3.3. Heterofonia en eco

L'heterofonia en eco és un tipus de textura musical que es caracteritza per la variació simultània d'una mateixa melodia, però amb diferències lleus en la seva interpretació. En el cas de l'obra de Javier Costa, l'eco es refereix a una repetició de la melodia en una veu que segueix l'original, però amb lleugers canvis, com ara ritmes alterats, adorns melòdics o variacions en l'ornamentació.

Aquesta tècnica pot crear una sensació de resposta o reflex, una cosa semblant a la manera com un eco es manifesta a la natura, però amb més llibertat en la variació musical.

És comú trobar l'heterofonia en eco en músiques de tradició oral –la seva aparició acostuma a estar vinculada a formes d'interpretació col·lectiva o de repetició imitativa, o també a la flexibilitat que permet la transmissió no escrita de la música– o en certes obres de concert; tal és el cas de l'obra per a orgue dedicada a Vicent Ros titulada *Ecos*, de José Evangelista, encàrrec de l'Institut de Musicologia de la Institució Valenciana d'Estudis i Investigació (IVEI), on Ros també va exercir com a director al llarg dels anys 1986-1994, amb motiu de la commemoració el 1987 del 275è aniversari de la mort de Joan Baptista Cabanilles. Prèviament, Evangelista havia experimentat tècniques de composició basades exclusivament en la melodia. D'aquesta manera, la textura musical d'*Ecos* és monòdica, el que suposa l'absència d'un llenguatge harmònic i d'un contrapunt autèntics. Les veus de la textura segueixen simultàniament la mateixa línia amb una identitat de registre, encara que amb xicotetes variants rítmiques i ornamentals. Evangelista va aplicar aquesta tècnica a l'orquestra, a conjunts de cambra i al piano. L'aplicació d'aquesta escriptura a l'orgue dona com a resultat una textura lleugera. El compositor va qualificar la seva escriptura d'heterofònica, és a dir, una línia melòdica que engendra ecos i crea així una il·lusió de polifonia. En resum, *Ecos* està basada en una melodia, com un *cantus firmus* que es repeteix cíclicament.

L'heterofonia en eco, a les obres de Javier Costa, es tracta principalment com un recurs estructural i expressiu. En *Concierto-Mosaico* (2005), per a tuba i orquestra, l'heterofonia s'utilitza en l'orquestra per crear atmosferes harmòniques que donen suport a la sonoritat de la tuba. L'eco, en aquest cas, genera una ressonància entre les diferents veus instrumentals, desenvolupant la textura harmònica. La unitat de l'obra es manté mitjançant un material sonor comú, però l'heterofonia permet que les seccions diferenciades es barregin de manera fluida.

En *Kleine Overtüre*, per a quintet de metalls, l'eco es fa servir a les parts ràpides externes, en què una veu manté certs sons mentre altres evolucionen. Aquesta tècnica crea una textura heterofònica, aportant-hi una sensació de verticalitat per emfatitzar l'expressivitat de la música, tot creant una sensació de continuïtat i transformació. A la secció lenta central, l'interval de tercera adopta un caràcter *cantabile* i es presenta dintre d'una textura de melodia acompanyada, però l'eco continua sent un punt de referència important en l'evolució de la textura i l'estructura de l'obra.

Igualment, l'eco i l'heterofonia estan presents a la secció central de *Ceremonial Overture* (2018), per a quintet de metalls. Aquesta tècnica també la va aplicar de manera prominent al cor en *Voz que soledad sonando* (2018), per a cor mixt, especialment en les textures àmplies i denses que es creen mitjançant les veus en *divisi*.

Finalment, en *Lux Aeterna* (2023), per a cor mixt i quintet de metalls, l'eco és fonamental per crear una textura harmònica i heterofònica. El quintet de metalls utilitza aquest recurs com una manera d'explorar diferents colors harmònics.

En conclusió, en totes aquestes obres en què s'aplica aquest concepte, el tractament de l'heterofonia en eco actua com un element que enforteix la textura musical, el que aporta una riquesa harmònica i expressiva, i ajuda les obres a desenvolupar una identitat única a través de la interacció entre les veus. Aquest recurs també contribueix a una sensació de simultaneïtat i ressonància que pot accentuar la verticalitat i la complexitat estructural de les obres.

3.4. L'herència musical alemanya per a orgue

El títol *...für Orgel* no és una simple indicació instrumental, sinó una elecció carregada de significat i reconeixement. Escriure en alemany el títol d'una obra destinada a l'orgue composta per un compositor valencià vol establir una connexió explícita amb la gran tradició organística alemanya, que és una de les més destacades, riques i influents en la història de la música, especialment entre els segles XVI i XVIII, amb la composició d'obres essencials que van influir profundament en l'evolució de la música occidental i el desenvolupament d'estils únics que han deixat una empremta duradora en el repertori per a orgue.

Així, l'elecció del títol vol ser un homenatge explícit a aquesta herència històrica i estètica, i un acte de reconeixement a un llegat artístic que, per la seva qualitat i influència global, continua sent referencial per a qualsevol compositor contemporani que s'apropi a l'orgue com a mitjà d'expressió.

3.4.1. L'evolució de la música per a orgue a Alemanya

El repertori organístic alemany va començar a créixer a l'Edat Mitjana, quan l'orgue es va introduir en les esglésies. Durant el Renaixement, els orgues alemanys van evolucionar tecnològicament i compositors com Arnolt Schlick (aprox. 1455-aprox. 1521) –tal com s'aprecia en el seu tractat *Spiegel der Orgelmacher und Organisten* (1511)– o Paul Hofhaimer (1459-1537) van començar a escriure música polifònica per a aquest instrument.

Al segle XVI, va començar a consolidar-se com una disciplina important a les esglésies protestants després de la Reforma iniciada el 1517 per Martí Luter (1483-1546). La música litúrgica, com els himnes i les cantates, va començar a adaptar-se a l'orgue, un instrument crucial en el culte protestant.

Un element clau, en aquest context, és el coral alemany, una forma musical i poètica que, de bell antuvi, va beure en les fonts de la cançó popular alemanya, com bé han mostrat els estudis del P. Joseph Mohr, S. J. (1792-1848), i Albert Schweitzer (1875-1965), entre altres. L'embranchida que aquesta forma va rebre amb la Reforma que Luter va impulsar també va tenir una certa presència en els repertoris catòlics per a orgue i fins i tot en cançoners religiosos de caràcter popular –sobretot en alguns dedicats als centres educatius de la Companyia de Jesús situats per tota la geografia espanyola–, especialment al titulat *Cantemus Domino: Colección de cánticos religiosos de varios autores antiguos y modernos* (1922), del P. Joaquín Moragues, S. J. (1853-1945).³

La Reforma luterana va reforçar la participació popular en la litúrgia mitjançant cants en llengua vernacle. Aquests corals, amb melodies senzilles i textos accessibles, es van convertir en pilars del culte protestant. Moltes de les primeres melodies van ser adaptacions de cants

³ Cal assenyalar que el coral germànic, influït per l'experiència protestant i, de manera especial, per la figura de J. S. Bach, va tenir una presència significativa en la producció vocal i organística espanyola del segle XX amb adaptacions de textos litúrgics, tant en llatí com en castellà, i harmonitzacions de melodies gregorianes o populars. La seva presència es va començar a percebre a finals del segle XIX i principis del segle XX, particularment a l'àrea mediterrània, al País Basc i a Madrid, on es va vincular amb repertoris folklòrics i va evolucionar cap a un llenguatge adaptat a les exigències expressives i pedagògiques de la litúrgia catòlica del segle XX. Aquesta difusió es va canalitzar, en gran part, a través de cançoners religiosos promoguts per l'ordre dels jesuïtes, com el del P. Joaquín Moragues, a Barcelona, i el titulat *Cantemos al Señor* (edicions de 1921, 1922 i 1925), elaborat pel P. Pedro M^a Ayala (1876-1949), actiu a Màlaga i Madrid. Aquests reculls –sobretot el primer– inclouen nombrosos corals anteriors a Martí Luter recopilats pel P. Joseph Mohr, S. J. Posteriorment, altres compositors com el P. Nemesio Otaño, S. J. (1880-1956), el P. Antoni Massana, S. J. (1890-1966), el paül d'Aldia José M^a Alcácer (1899-1994), així com el P. Donostia (1886-1956) i Luis Urteaga (1882-1960), tots dos del País Basc, van escriure, també, en aquesta forma musical, que es caracteritzava per estructures simples i ritmes clars que facilitaven la participació del poble en la litúrgia. Pel que fa a la música per a orgue, el coral hispànic va assimilar formes provinents de l'escola francesa –influenciada per autors com César Franck (1822-1890)– i va trobar el seu principal representant en el valencià Eduardo Torres (1872-1934), d'Albaida. També van destacar, en aquest àmbit, els catalans Robert Goberna (1858-1934), Domènec Mas i Serracant (1866-1944), i els germans Josep Muset (1889-1957) i Frederic Muset (1896-1979), entre altres. Les generacions posteriors, com José Báguena Soler (1908-1995) o Amando Blanquer, però, van conrear aquest model coral amb més llibertat. També el van integrar compositors com Xavier Montsalvatge (1912-2002), Manuel Castillo (1930-2005), Josep Soler o Juan Pons (1941-) –a vegades, combinant-lo amb altres instruments–, i fins i tot Salvador Bacarisse (1898-1963) o Luis de Pablo –que van prescindir de l'orgue–. Aquests autors van incorporar el coral en obres contemporànies com a síntesi entre tradició i modernitat, convertint-lo en un element expressiu i versàtil present tant en àmbits teatrals com en contextos litúrgics i extralítúrgics.

gregorians, cançons populars o composicions noves, però, amb el pas del temps, principalment durant el període barroc (segles XVII-XVIII), aquesta forma va evolucionar considerablement en enriquir-se amb harmonitzacions a quatre veus, desenvolupaments polifònics i contrapuntístics, i tractaments simbòlics i teològics de gran complexitat. El coral es va transformar en una eina central per al desenvolupament de la música sacra i es va fer servir tant en contextos congregacionals com en obres concertants més complexes (cantates, obres per a orgue o grans composicions, com les passions). Per aquest motiu, la seva influència es va estendre més enllà del culte luterà i va afectar la música sacra en altres contextos cristians. En aquest àmbit, J. S. Bach n'és la figura culminant en transformar el coral en un mitjà d'expressió espiritual profund i una eina compositiva d'una sofisticació extraordinària. Les seves harmonitzacions i variacions sobre melodies corals no només van enriquir el repertori litúrgic, sinó que també van establir un model formal i estètic de gran influència en la música occidental. De ser una forma simple per al cant comunitari, va evolucionar cap a una tècnica compositiva sofisticada i un vehicle profund d'expressió espiritual i teològica.

Tanmateix, al segle XVII, l'escola organística alemanya es va diversificar amb la incorporació de formes més complexes com la fuga, el preludi i la *toccata*. La influència dels compositors italians –com Girolamo Frescobaldi (1583-1643)– es va fer evident, però es va preservar alhora l'enfocament més contrapuntístic i melòdic propi dels compositors alemanys. Al període barroc, per tant, va ser quan es van consolidar estils regionals, com l'estil del nord alemany –representat per Dietrich Buxtehude (1637-1707)– i l'estil del sud alemany –més influenciat per la música italiana–. A mesura que avançava el segle XVIII, però, l'estil musical es va anar simplificant, influenciat pel classicisme. Compositors com C. Ph. E. Bach (1714-1788) van marcar aquesta transició amb un estil més melòdic i menys contrapuntístic.

D'aquesta manera, Alemanya es va consolidar com el centre de l'escola barroca d'orgue en posar els fonaments per a l'evolució de la música d'orgue a tot el món. Certament, la música barroca constitueix una referència fonamental en l'evolució de la música tal com l'entendem en l'actualitat, sobretot amb la figura de J. S. Bach, considerat, per la història de la música, com el Pare de la Música i un dels compositors més importants de tots els temps. Les seves obres continuen sent fonamentals en el repertori per a orgue i les seves innovacions són paradigmàtiques.

Durant el Romanticisme, l'orgue va canviar tècnicament per l'evolució de l'instrument mateix que s'estava produint a Europa, especialment al món francòfon, pressió que acabaria determinant les noves directrius i gustos sonors que aportava el nou model d'orgue, que van assenyalar com a orgue romàntic o també simfònic. Així, compositors com Felix Mendelssohn (1809-1847) –qui va ajudar a redescobrir Bach– o Max Reger (1873-1916) van continuar la tradició amb un enfocament més expressiu i dens harmònicament.

Ja al segle XX, compositors catòlics com Hermann Schroeder (1904-1984) i Joseph Ahrens (1904-1997) –qui es va interessar per la música valenciana, tal com es pot apreciar en la seva obra per a orgue titulada *Fantasie und Ricercare über ein Thema von Joannis Cabanilles* (1965)–, o el protestant Ernst Pepping (1901-1981), entre altres, van continuar mantenint viva

aquesta tradició.

3.4.2. L'orgueneria alemanya

L'orgue alemany compta amb una destacada història, reconeguda per la seva qualitat i diversitat, ja que cada regió va desenvolupar trets distintius en la construcció dels seus instruments. Als segles XIV i XV, les primeres orgueneries alemanyes es van desenvolupar principalment en el context de la música sacra associada al culte litúrgic.

Des dels primers temps del Renaixement, figures com Stephan Kaschendorf (aprox. 1425-aprox. 1499) ja destacaven a la regió de Saxònia per la seva habilitat per construir orgues robustos i mecànicament eficients en un moment en què l'instrument tot just començava a adoptar la seva forma clàssica.

Durant els segles XVI i XVII, Hamburg es va convertir en un centre rellevant per al desenvolupament organístic gràcies a la tasca de la família Scherer. En particular, Hans Scherer, *el Vell* (aprox. 1535-1611), i el seu fill, Hans Scherer, *el Jove* (1575-1631), van elevar la construcció d'orgues a un nivell de gran complexitat i bellesa en desenvolupar instruments rics en registres. En paral·lel, Esaias Compenius (1566-1617), actiu principalment a Turíngia i Saxònia, es va fer conegut pels seus orgues minuciosament decorats, com el que va construir el 1610 per al *Frederiksborg Slot* de Dinamarca.

Als segles XVII i XVIII, Arp Schnitger (1648-1719), originari d'Hamburg, es va erigir com l'orguener més influent del nord d'Alemanya, i, possiblement, de tot Europa, en el seu temps. Els seus més de cent cinquanta instruments, de gran qualitat de so i riquesa en els seus registres, van ser clau per a compositors com Dietrich Buxtehude i J. S. Bach mateix. Per la seva banda, Gottfried Silbermann (1683-1753) va desenvolupar la seva obra a Saxònia i va representar una síntesi entre la tradició alemanya i la influència francesa. Va ser el responsable de la construcció de diversos instruments a esglésies de renom. Els seus orgues eren refinats i de gran precisió tècnica, i molts van ser tocats i avaluats per Bach, que en va valorar tant les qualitats sonores com la confiabilitat mecànica. El seu nebot, Johann Andreas Silbermann (1712-1783), va continuar la tradició a Estrasburg, on va treballar ja en un estil més proper al classicisme, en la línia de transició cap a l'orgue romàntic.

Amb el segle XIX, va arribar una profunda transformació de l'instrument impulsada pels avenços tecnològics de la Revolució Industrial. Eberhard Friedrich Walcker (1794-1872) es va destacar com a pioner en aquesta nova etapa en introduir innovacions com la transmissió pneumàtica i l'ús de pressions de vent més altes. La seva firma, *Walcker Orgelbau*, es va convertir en una de les més influents del continent en construir grans orgues per a catedrals i sales de concert, no només per a espais religiosos, tant a Alemanya com a l'estranger. A aquest impuls simfònic, s'hi va sumar Friedrich Ladegast (1818-1905), qui va estar influït per l'orguener francès Aristide Cavaillé-Coll (1811-1899). L'orgue de la *Merseburger Dom* (1855), considerat la seva obra mestra, va impressionar fins i tot Franz Liszt (1811-1886), que va compondre obres especialment pensades per a aquest instrument. També cal esmentar la influència de la saga d'orgueners de la família Merklin, que va deixar una empremta important durant aquesta època.

A les últimes dècades del segle XIX i començaments del segle XX, Wilhelm Sauer (1831-1916) es va posicionar com el principal representant de l'orgueneria romàntica tardana a Alemanya. Els seus orgues, de gran escala i factura tècnica complexa, van combinar la tradició germànica amb els ideals simfònics de l'època. L'instrument que va construir per a la *Berliner Dom* (1905), per exemple, va ser un dels més grans del país i continua sent un referent històric. Paral·lelament, la segona generació de la firma *Walcker Orgelbau* va continuar innovant, adaptant l'electricitat a la transmissió de l'orgue.

Tot plegat, la història de l'orgueneria alemanya mostra un desenvolupament continu, des de les formes més primerenques de l'orgue gòtic fins a les grans màquines sonores del romanticisme industrial, passant per la perfecció tècnica i estètica del barroc.

En conclusió, l'escola organística alemanya es va desenvolupar sota una forta connexió amb la religió i la litúrgia, cosa que va permetre que, tant els compositors com els orgueners, crearen una tradició sonora que ha aguantat durant segles i que segueix sent una pedra angular en la música clàssica occidental, ja que, per l'elevada qualitat dels instruments, els orgues alemanys eren un model per a altres països i regions.

3.4.3. L'empremta alemanya a la València medieval

Durant els segles XIV i XV, València va ser un important punt de trobada per a comerciants alemanys. Les estretes relacions comercials entre aquesta ciutat mediterrània i diverses regions del Sacre Imperi Romanogermànic van propiciar l'arribada de nombrosos empresaris que van veure en la terra valenciana una oportunitat ideal per emprendre negocis i explotacions lucratives.

Aquesta prosperitat econòmica, però, no només va atreure mercaders, sinó també artistes i artesans que, aprofitant la relativa facilitat del viatge, es van assentar en la regió. Amb ells, es van introduir tècniques i coneixements encara poc coneguts a la península, contribuint així al desenvolupament cultural i tecnològic de la ciutat. En aquest context, València es va convertir en una de les primeres ciutats de la Corona d'Aragó en incorporar importants avenços tècnics i artístics. Un exemple notable el trobem als orgues instal·lats a les seves esglésies, molts dels quals van ser obra d'orgueners alemanys, destacant per la seva perfecció i per incorporar innovacions pròpies dels països del nord d'Europa.

En aquest sentit, resulta significativa la mixtura o joc d'*Alemanya*, que correspon al registre o joc de *Plens* a l'orgue, i que, a causa dels harmònics i les reiteracions particulars emprades dintre de la pràctica organística alemanya, va acabar essent coneguda entre nosaltres amb aquest nom.

D'entre tots els orgueners de l'època, cal destacar la figura de Joan *Alamany*, nom amb què es coneixia l'orguener Joan Spindelnoguere, procedent de Friborch o de Piel –segons documenten diverses fonts–, probablement amb l'objectiu de facilitar la integració del seu cognom a les terres valencianes. La seva activitat va abastar les tres províncies del País Valencià, incloent el seu treball en l'orgue de la Catedral de València (1487-1489), i la qualitat de

la seva obra l'ha situat entre els orgueners més rellevants de l'època medieval en aquest territori.⁴

Més endavant, als segles XVI i XVII, la influència germànica es va consolidar políticament amb l'arribada de la Casa d'Àustria al tron de la monarquia hispànica. Aquesta dinastia, originària del Sacre Imperi Romanogermànic i amb seu a Viena –la seva capital imperial–, va iniciar el seu domini amb Felip I de Castella, dit *el Bell* (1478-1506), el primer Habsburg en governar el regne de Castella, tot i que ho feu breument i com a rei consort. La dinastia va perdurar fins a la mort de Carles II de Castella, dit *l'Embruixat* (1661-1700), la mort del qual sense hereus va donar pas a la Guerra de Successió (1701-1714), preludi de l'inici de l'etapa borbònica al país.

3.5. Anàlisi de l'obra

3.5.1. Primer moviment: *Cantabile*

a) Generalitats

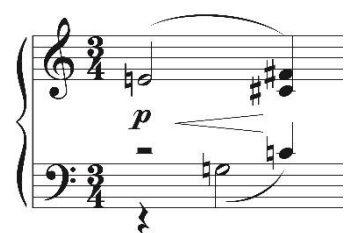
La línia melòdica es presenta sempre en la veu més aguda, caracteritzada per l'ús d'interval·ls de segona i tercera, tant ascendents com descendents, acompanyada per l'interval de quarta justa, que es fa servir principalment en els moments d'articulació del discurs musical i que adquireix aquí una funció cadencial.

Els acords emprats es construeixen a partir de la combinació d'interval·ls de segona menor-quarta justa-segona menor (com un acord simètric)⁵ i les seves variacions intervàliques (exemple 1).



Exemple 1. Acord simètric: 1-5-1.

Tot el moviment es fonamenta en un únic motiu melodicoharmònic, anomenat motiu x, que s'introdueix en el primer compàs (exemple 2) i es transforma constantment mitjançant modificacions rítmiques i canvis de registre.



Exemple 2. Motiu x (compàs 1) del primer moviment.

⁴ Segles després, en un itinerari professional semblant, cal esmentar també, entre altres, l'orguener holandès Andreu Berguero (s. XVII-XVIII), que va seguir un recorregut similar, des de Barcelona fins a Alzira, i va contribuir igualment a la difusió de models i tècniques orgueneres en l'àmbit valencià.

⁵ En el fons, presenta similituds amb el subacord *a* que, juntament amb el subacord *b*, compon l'acord generador de l'obra *Rasgos*, per a marimba, de Javier Costa, encara que, en *...für Orgel*, el tractament és més flexible.

L'elecció de les mixtures i els registres en l'orgue té una funció estructural, ja que ajuda a definir l'estructura del moviment.

En aquest sentit, des d'un punt de vista estructural, es presenten seccions destinades al manual que alternen amb altres en què intervé el pedaler.

El silenci té un paper discursiu important: en les seccions del manual, la nota de la melodia es presenta en primer lloc per després ser harmonitzada, cosa que genera així una certa expectativa harmònica; en canvi, en les seccions del pedaler, la nota pedal se sent inicialment de forma aïllada, com una variació del motiu x, utilitzant aquest recurs per aconseguir contrast.

b) Esquema estructural

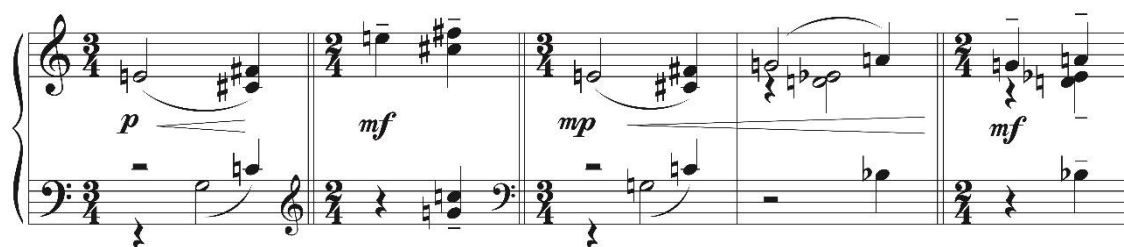
L'estructura formal del moviment és la següent:

Secció	Parts	Divisions (en compassos)	
A	3	1-14	1-5
			6-10
			11-14
A'	2	15-23	15-20
			21-23
A''	3	24-32	24-26
			27-29
			30-32
A'''	2	33-47	33-38
			39-47
A''''	3	48-57	48-51
			52-54
			55-57
A'''''	2	58-68	58-63
			64-68
A''''''	2	69-76	69-73
			74-76
Coda	2	77-84	77-81
			82-84

b.1) Estructura

b.1.1) Primera secció: A (compassos 1-14). Manual

En una textura de melodia acompanyada, s'identifiquen dues frases: la primera (compassos 1-5) es compon de 2+3 compassos a partir de la nota MI (exemple 3); la segona (compassos 6-10) consta de 3+2 compassos a partir de la nota SI $\flat$ (exemple 4), amb funció cadencial en els dos últims compassos.



Exemple 3. Primera frase indicada (compassos 1-5 del primer moviment).



Exemple 4. Inici de la segona frase indicada (compassos 6-8 del primer moviment).

La frase conclusiva s'estén entre els compassos 11-14 (exemple 5).

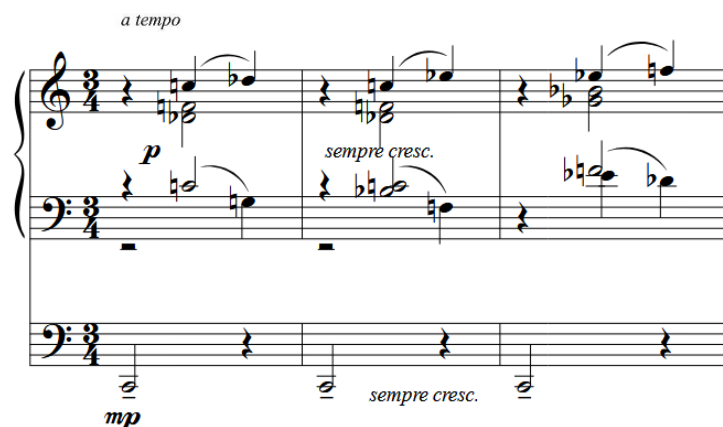


Exemple 5. Frase conclusiva indicada (compassos 11-14 del primer moviment).

b.1.2) Segona secció: A' (compassos 15-23). Manual+pedaler

Aquesta secció inclou una frase de sis compassos (compassos 15-20) seguida de tres compassos més que compleixen una funció cadencial (compassos 21-23), durant els quals desapareix el pedaler.

Sobre la nota pedal de DO, s'incrementa la tensió i la dinàmica amb un moviment melòdic ascendent. En aquest moment, el motiu x es transforma: primer apareix la nota del pedaler i després el manual (exemple 6).



Exemple 6. Inici de la frase indicada (compassos 15-17 del primer moviment).

b.1.3) Tercera secció: A'' (compassos 24-32). Manual

Es presenten tres frases de tres compassos cadascuna: la primera (compassos 24-26) i la segona (compassos 27-29) utilitzen l'interval de tercera menor ascendent per configurar la línia melòdica, mentre que la tercera frase (compassos 30-32) utilitza l'interval de quarta justa amb funció cadencial (exemple 7).



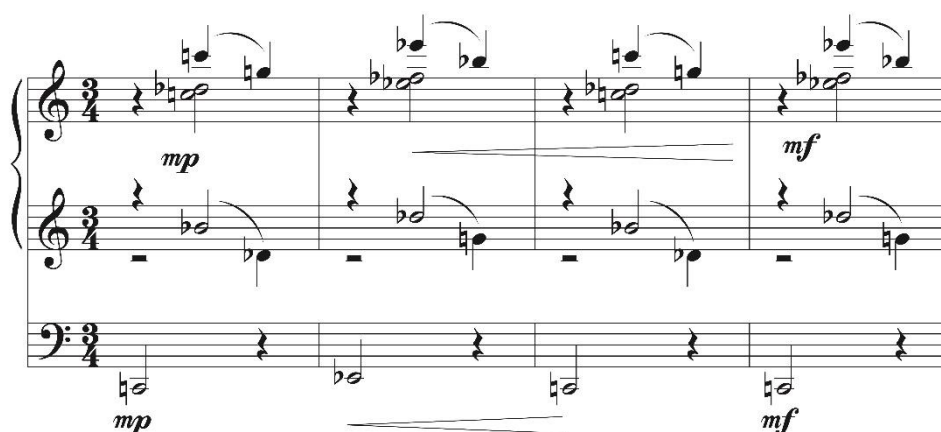
Exemple 7. Tercera frase indicada, cadencial (compassos 30-32 del primer moviment).

b.1.4) Quarta secció: A''' (compassos 33-47). Manual+pedaler

En dues frases de sis (compassos 33-38) i nou compassos (compassos 39-47), respectivament, les notes del pedaler dibuixen figures melòdiques en intervals de tercera menor: a la primera frase, es presenten tercers menors descendents des de LA $\flat$ (LA $\flat$ -FA-RE) (exemple 8); a la segona, s'alternen tercers menors ascendents i descendents a partir de DO (DO-MI $\flat$ -DO-LA) (exemple 9), on també reapareixen melòdicament intervals de quarta justa amb funció cadencial.



Exemple 8. Final de la primera frase indicada (compassos 36-38 del primer moviment).



Exemple 9. Compassos 40-43 del primer moviment.

b.1.5) Cinquena secció: A'''' (compassos 48-57). Manual

En tres frases de quatre (compassos 48-51), tres (compassos 52-54) i tres compassos (compassos 55-57), respectivament, la primera frase configura una línia melòdica amb intervals

de tercera menor i quinta justa (exemple 10).



Exemple 10. Inici de la primera frase indicada (compassos 48-49 del primer moviment).

La segona frase utilitza intervals descendents de segona, mentre que l'última frase, de caràcter cadencial, presenta intervals descendents de quinta justa.

b.1.6) Sisena secció: A'''' (compassos 58-68). Manual+pedaler

En dues frases de sis (compassos 58-63) i cinc compassos (compassos 64-68), respectivament, la primera utilitza l'interval de tercera menor ascendent en els tres primers compassos (compassos 58-60) (exemple 11), seguit per l'interval de quarta justa descendent amb caràcter cadencial per finalitzar aquesta primera frase (compassos 61-63) (exemple 12).



Exemple 11. Inici de la primera frase indicada (compassos 58-60 del primer moviment).

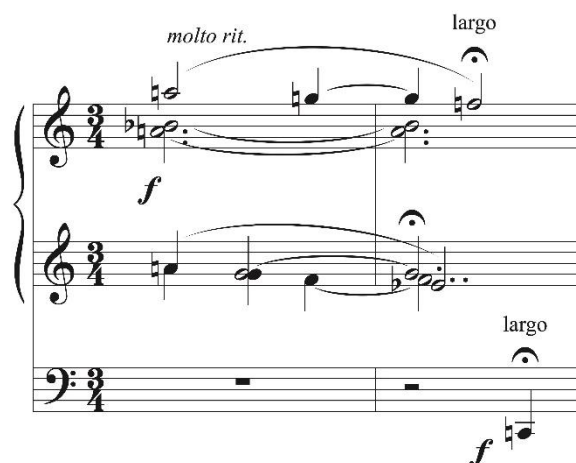


Exemple 12. Final de la primera frase indicada (compassos 61-63 del primer moviment).

La segona frase presenta també l'interval de tercera menor ascendent als tres primers compassos (compassos 64-66) (exemple 13), però tanca amb intervals de segona descendents (compassos 67-68) (exemple 14).



Exemple 13. Inici de la segona frase indicada (compassos 64-66 del primer moviment).



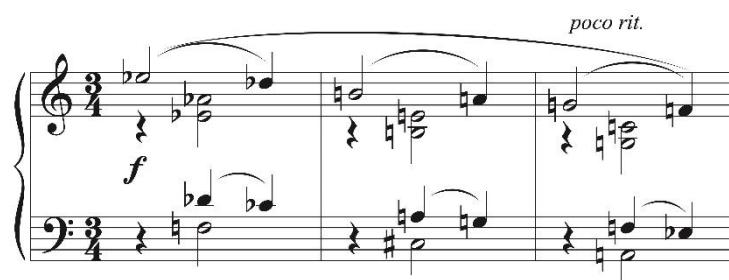
Exemple 14. Final de la segona frase indicada (compassos 67-68 del primer moviment).

b.1.7) Setena secció: A''''' (compassos 69-76). Manual

Com una breu insinuació de reexposició del principi del moviment, apareixen dues frases: la primera, de cinc compassos (compassos 69-73), utilitza intervals de segona ascendent (exemple 15) i la segona, de caràcter cadencial (compassos 74-76), utilitza intervals de segona descendent (exemple 16).



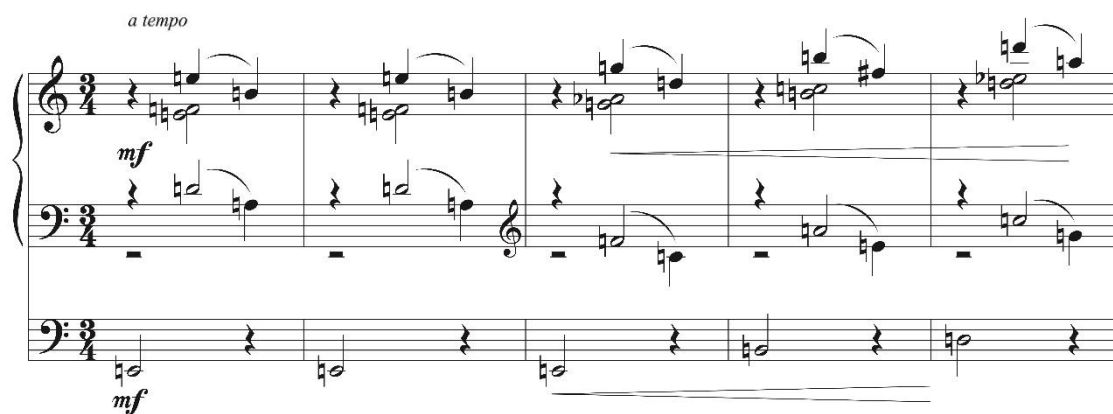
Exemple 15. Primera frase indicada (compassos 69-73 del primer moviment).



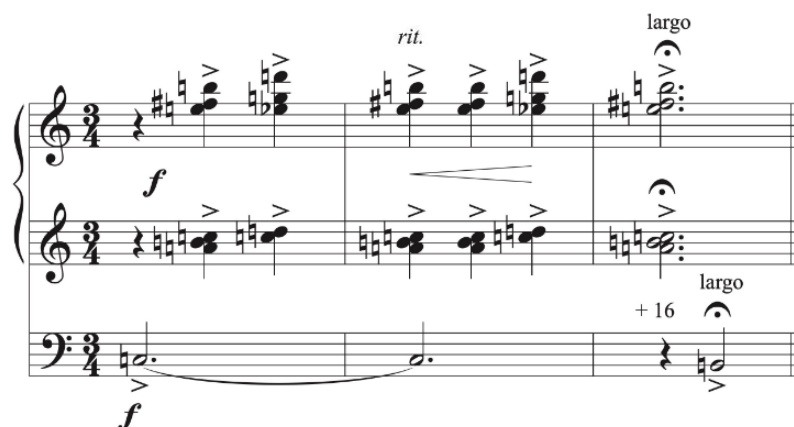
Exemple 16. Segona frase indicada (compassos 74-76 del primer moviment).

b.1.8) Coda (compassos 77-84). Manual+pedaler

En dues últimes frases de cinc (compassos 77-81) i tres compassos (compassos 82-84), respectivament, l'interval de quarta justa descendent en la melodia recupera el caràcter cadencial en la primera frase, coincidint amb la reaparició del pedaler amb el joc del silenci en el manual (exemple 17), i acabant amb un dibuix melòdic de tercera menor ascendent que harmonitza en homofonia per concloure el moviment (exemple 18).



Exemple 17. Primera frase indicada (compassos 77-81 del primer moviment).



Exemple 18. Segona frase indicada (compassos 82-84 del primer moviment).

D'aquesta manera, la coda recull elements melòdics i harmònics presents al llarg del moviment.

c) Conclusions

A partir d'aquest anàlisi, es poden extreure diverses conclusions pel que fa a l'estructura, els procediments compositius i els recursos musicals utilitzats en aquest moviment.

La música es fonamenta en un motiu melòdic i harmònic constantment transformat. Aquest motiu *x* es presenta en el primer compàs i es modifica mitjançant canvis rítmics i de registre, fet que aporta unitat i coherència al llarg del moviment, tot i que les variacions mantenen l'interès per mitjà de les transformacions del mateix material musical.

La línia melòdica es distingeix per l'ús recurrent d'interval·ls de segona, tercera i quarta, tant en moviments ascendants com descendents, el que crea una sonoritat rica i variada. L'interval de quarta té una funció cadencial en molts moments del discurs musical, cosa que

genera punts de suspensió i resolució que aporten una sensació d'anticipació i conclusió al llarg del moviment. Els acords simètrics formats per la combinació d'interval de segona menor-quarta justa-segona menor afavoreixen, també, una sonoritat distintiva. Així, cada secció presenta un ús distintiu d'aquests recursos per crear línies melòdiques que s'adapten a la dinàmica i l'estructura global del moviment. Això aporta una gran riquesa expressiva.

L'estructura formal segueix un patró de seccions intercalades que alternen entre el manual i el pedaler amb l'objectiu de crear contrastos dinàmics i de registre, així com d'afavorir intensificacions progressives. El pedaler, en particular, es fa servir com a punt d'àncora, mentre que les seccions del manual permeten una major llibertat melòdica i harmònica. Com a resultat, cada secció contribueix al desenvolupament global del moviment, utilitzant el silenci i les variacions en la textura per aconseguir una sensació de tensió i resolució. En aquest sentit, el silenci té un paper fonamental en la creació de l'expectativa harmònica.

A les seccions en què intervé el manual, les notes es presenten primer de manera aïllada i després es veuen harmonitzades, mentre que, al pedaler, la nota es presenta inicialment com una variació del motiu x, fet que crea un contrast entre la tensió i la resolució.

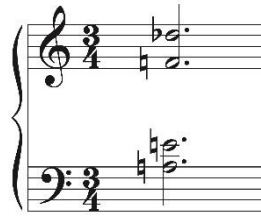
En resum, el moviment està organitzat en una forma de tipus variacional sobre la secció A inicial, amb una clara evolució temàtica i motívica, que presenta una textura de melodia acompanyada amb frases diferenciades segons la seva funció. A partir d'aquí, cada nova secció (A', A'', A''', etc.) reinterpreta els materials melòdics i harmònics previs amb variacions en la durada de les frases, l'ús del pedaler i la direcció i tipus d'interval (segones, terceres, quartes i quintes, ascendents o descendents). S'hi destaquen funcions cadencials que tanquen moltes frases i que aporten estabilitat formal. La coda conclou el moviment sintetitzant elements temàtics previs, com la tercera menor i la quarta justa, amb un caràcter resolutiu.

3.5.2. Segon moviment: *Inquieto*

a) Generalitats

El tipus de textura articula les diferents seccions del moviment amb dues seccions contrastants que es repeteixen sempre renovades.

Es poden identificar dues textures principals: en primer lloc, l'heterofonia entre les veus on la veu principal (veu superior) es repeteix de manera fragmentada amb canvis rítmics i un efecte d'eco. D'aquesta manera, algunes notes queden *suspeses* en el temps mentre altres evolucionen melòdicament. A més, apareixen notes *desfasades* en relació amb la melodia principal, creant una textura eminentment contrapuntística en què l'horitzontalitat adquireix un gran valor constructiu. En segon lloc, es troba la textura de melodia acompanyada en què es fa servir un acord temàtic, o acord-tipus y, construït a partir de la superposició de dos intervals: una quinta justa i una sexta menor separades per un semitò (exemple 19).



Exemple 19. Acord-típus y del segon moviment.

Les seccions heterofòniques (seccions A) utilitzen el mode octatònic en diverses transposicions, mentre que les seccions de melodia acompanyada (seccions B) fan servir una intervàlica lliure amb intervals de segona major, tercera menor i quarta justa (aquesta última utilitzada com a interval de resolució formal, a mode de cadència).

Les seccions A generen progressivament diversos clústers a partir del mode octatònic, desenvolupant-los des de la nota inicial com a part d'un procés compositiu. Així, s'obté una verticalitat integrada dintre de l'horitzontalitat pròpia de l'heterofonia (exemple 20).



Exemple 20. Inici de la formació del clúster des de la nota FA (compàs 3 del segon moviment).

D'altra banda, les seccions B estan construïdes amb acords precisos de morfologia idèntica.

Les seccions heterofòniques combinen diferents compassos sobre una pulsació comuna de corxera, creant un ritme asincrònic, mentre que les seccions de melodia acompanyada utilitzen compassos sincrònics sobre una pulsació comuna de negra, establint així un clar contrast entre A i B pel que fa a les pulsacions comunes i els compassos emprats.

A més, les seccions B de melodia acompanyada incorporen el canvi de registre del motiu z com a element de desenvolupament melòdic.

El canvi de pulsació entre les seccions A i B crea així dos *tempi* ben diferenciats, convertint-se en un altre recurs estructural dintre del moviment.

En línia amb el que ocorre en el primer moviment, el pedaler apareix en les seccions heterofòniques, però queda exclòs en les seccions de melodia acompanyada, constituint així un recurs estructural addicional.

b) Esquema estructural

L'estructura formal del moviment és la següent:

Secció	Part	Divisions (en compassos)
A	1	1-11
B	1	12-26
A'	1	27-36
B'	1	37-57
A''	1	58-68
B''	1	69-74
Codetta	1	75-76

b.2) Estructura

b.2.1) Primera secció: A (compassos 1-11). Manual+pedaler

Està estructurada en unitats melòdiques asimètriques que es construeixen a partir de diferents clústers formats al voltant de les notes FA (cinc compassos), SI (tres compassos), DO (dos compassos) i acabant en FA# (un compàs), en què cada nota representa l'inici d'un clúster que es forma progressivament utilitzant la textura heterofònica i l'harmonia *en eco*.

b.2.2) Segona secció: B (compassos 12-26). Manual

Al compàs 12, es presenta el motiu z, format per una melodia de segona major descendent harmonitzada amb l'acord-tipus y (exemple 21), que reapareix transportat seguint un moviment melòdic ascendent de tercera (RE^b-FA-LA^b-DO), creant una tensió constant, i també de tercera descendent (DO-LA^b) com a element de distensió o relaxació.



Exemple 21. Motiu z (compàs 12) del segon moviment.

La línia melòdica, a més dels intervals de segona descendent, utilitza intervals de tercera menor descendent com a contrast melòdic, també harmonitzats amb l'acord-tipus y (exemple 22).



Exemple 22. Compassos 18-20 del segon moviment.

En la transformació de la línia melòdica, l'interval de quarta justa descendent es converteix en una transformació del motiu z, que, en aquest context, adopta un caràcter relaxant

o cadencial (exemple 23).



Exemple 23. Compassos 24-26 del segon moviment.

b.2.3) Tercera secció: A' (compassos 27-36). Manual+pedaler

Està organitzada en unitats melòdiques asimètriques construïdes a partir de la formació de diversos clústers al voltant de les notes SOL# (quatre compassos) (exemple 24), SI (dos compassos) i novament SOL# (tres compassos), essent cada nota l'inici d'un nou clúster que es forma progressivament amb la textura heterofònica i l'harmonia *en eco*.



Exemple 24. Inici de la formació del clúster des de la nota SOL# (compassos 27-28 del segon moviment).

b.2.4) Quarta secció: B' (compassos 37-57). Manual

El motiu z reapareix format per una melodia de segona major descendent, presentada en diferents altures regulades a través d'un moviment melòdic ascendent i continu de tercera (MI-SOL-SIb), harmonitzada amb l'acord-tipus y (exemple 25).



Exemple 25. Compassos 37-40 del segon moviment.

Aquest motiu s'alterna amb intervals de tercera menor descendent a la línia melòdica com a element de contrast, també harmonitzats amb l'acord-típus y (exemple 26).



Exemple 26. Compassos 42-44 del segon moviment.

Posteriorment, s'incorpora l'ús combinat de segones i terceres descendents a la melodia dintre d'un moviment ascendent (RE-FA#) (exemple 27).



Exemple 27. Compassos 45-48 del segon moviment.

A més, es fa servir el canvi de registre d'aquest motiu com a element de desenvolupament melòdic.

b.2.5) Cinquena secció: A'' (compassos 58-68). Manual+pedaler

Està organitzada en unitats melòdiques asimètriques articulades a partir de la formació de diversos clústers entorn de les notes SI $\flat$ (tres compassos) (exemple 28), SOL (dos compassos) i RE $\flat$ (dos compassos), cada nota dona lloc a un nou clúster que es forma de manera progressiva mitjançant la textura heterofònica i l'harmonia *en eco*.



Exemple 28. Inici de la formació del clúster des de la nota SI $\flat$ (compassos 58-59 del segon moviment).

Aquesta secció finalitza amb un moviment ascendent de tercers cap a l'agut: MI-LA $\flat$ (enharmonitzant la nota)-DO $\flat$ (enharmonitzant la nota)-RE-FA $\sharp$.

b.2.6) Sisena secció: B'' (compassos 69-74). Manual

El motiu z reapareix de nou amb una melodia de segona major descendent harmonitzada amb l'acord-tipus y, creant un moviment melòdic ascendent/descendent de tercera (RE $\sharp$ -FA $\sharp$ -RE $\sharp$) (exemple 29).

Exemple 29. Compassos 69-74 del segon moviment.

b.2.7) Codetta (compassos 75-76). Manual+pedaler

Com a breu coda, apareixen dos compassos heterofònics (basats en la música de les seccions A), però amb l'ús del compàs i el ritme característic de les seccions B, com una síntesi d'elements (exemple 30).

Exemple 30. Compassos 75-76 del segon moviment.

c) Conclusions

El segon moviment es caracteritza per dues textures principals: heterofonia i melodia acompanyada. L'heterofonia es manifesta en la repetició fragmentada de la veu principal amb variacions rítmiques i un efecte d'eco, creant una textura contrapuntística que valora l'horitzontalitat musical. La melodia acompanyada, però, es distingeix per la superposició d'interval·ls (quinta justa i sexta menor) per generar un acord temàtic (acord-tipus y), donant lloc a una textura més harmònica.

Les seccions A (heterofòniques) utilitzen el mode octatònic en diverses transposicions,

mentre que les seccions B (melodia acompanyada) es basen en intervals més lliures (segona major, tercera menor i quarta justa). Aquestes seccions fan servir els intervals esmentats com a recursos per crear tensions i resolucions melòdiques.

El moviment segueix una estructura formal clara: alterna entre seccions A i B amb variacions i transformacions dintre de cada secció. Cada secció A presenta l'ús del pedaler i els ritmes són asincrònics amb una pulsació comuna de corxeres, cosa que crea una sensació d'irregularitat, mentre que les seccions B exclouen el pedaler i presenten una pulsació comuna de negres i ritmes sincrònics, generant un contrast clar amb les seccions A. L'alternança entre els *tempi* i les pulsacions en les dues seccions, per tant, és un recurs estructural important que defineix la forma del moviment.

Finalment, el motiu z, una melodia de segona major descendent harmonitzada amb l'acord característic y, apareix en diverses seccions B amb transformacions melòdiques que inclouen moviments ascendents i descendents de terceres i quartes. El canvi de registre del motiu z també juga un paper important en el desenvolupament en afegir variacions que contribueixen a l'evolució melòdica al llarg del moviment.

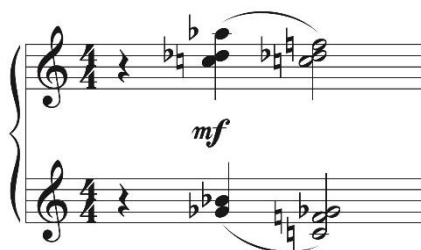
En resum, les seccions A es caracteritzen per unitats melòdiques asimètriques que parteixen de notes concretes que es desenvolupen en clústers progressius mitjançant la textura heterofònica i l'harmonia *en eco*. Les seccions B introdueixen el motiu z, que es transforma i es desenvolupa amb moviments de tercera (ascendents i descendents) i canvis de registre, cosa que aporta tensió i contrast melòdic. També, s'inclouen transformacions cadencials mitjançant la quarta justa. La *codetta* sintetitza elements dels dos tipus de secció, concloent el moviment amb una fusió dels materials exposats.

3.5.3. Tercer moviment: *Expresivo*

a) Generalitats

Aquest moviment és el més carregat de lirisme i expressivitat de tota l'obra.

Es basa també en un únic motiu, anomenat w, construït melòdicament a partir d'una tercera menor i, harmònicament, mitjançant dos acords específics: el primer és un acord d'onzena i el segon, un acord simètric format per dues segones menors separades per un trítot (FA-SOL $\flat$ -DO-RE $\flat$) (exemple 31).



Exemple 31. Motiu w (compàs 5) del tercer moviment: 1-6-1.

El canvi de registre es constitueix en un procediment habitual de desenvolupament melòdic al llarg del moviment.

b) Esquema estructural

L'estructura formal del moviment és la següent:

Secció	Part(s)	Divisions (en compassos)	
Introducció	1	1-5.1	
A	3	5.2 - 13	5.2-8.3
			8.4-11.3
			11.4-13
Primera transició	1	14-19	
A'	3	20 - 31	20-25.1
			25.2-29.3
			29.4-31
Segona transició	1	32-36	
A''	2	37-42.3	37-40.3
			40.4-42.3
B	1	42.4-56	
Introducció'	1	57-60.1	
A'''	3	60.2-67.3	60.2-63.3
			63.4-65.3
			65.4-67.3
Coda	1	67.4-69	

b.3) Estructura**b.3.1) Introducció (compassos 1-5.1). Pedaler**

En aquesta secció, el pedaler introdueix l'interval de segona menor descendent q , transportat a l'octava com a novena menor (exemple 32), i se'n desenvolupa mitjançant diverses novenes menors amb canvis de registre (exemple 33).



Exemple 32. Interval q (compàs 1) del tercer moviment.



Exemple 33. Compassos 1-5.3 del tercer moviment.

L'ús del pedaler en un registre greu aporta una sonoritat fosca i diferent respecte a la resta del moviment.

b.3.2) Primera secció: A (compassos 5.2-13). Manual+pedaler

Aquesta secció es divideix en dues unitats melòdiques: una de quatre compassos (compassos 5.2-8.3) (exemple 34) i una altra de tres compassos (compassos 8.4-11.3), seguides de dos compassos finals (compassos 11.4-13) amb caràcter conclusiu.

Musical score for "The Rose Tree" in 4/4 time. The score is written for three staves: Treble (Right Hand), Treble (Left Hand), and Bass (Left Hand). The key signature is one flat (B-flat). The piece is marked *mf* (mezzo-forte) and *f* (forte). The melody is primarily in the Treble (Right Hand) staff, with the Treble (Left Hand) staff providing harmonic support. The Bass (Left Hand) staff provides a simple bass line. The piece consists of 16 measures, with a repeat sign at the end.

Exemple 34. Primera unitat melòdica indicada (compassos 5.2-8.3 del tercer moviment).

S'hi desenvolupa constantment el motiu *w* amb l'interval melòdic de tercera menor com a element central, tractat amb canvis de registre i modificacions intervàliques dels acords. Aquest desenvolupament del motiu *w* s'acompanya en el pedaler, on s'hi integren breus cites de l'interval *g* (segona/novena menor) (exemple 35).

The musical score for 'The Rose Tree' is presented in three systems. The first system consists of a grand staff (treble and bass clefs) and a single bass line. The grand staff is in 4/4 time and features a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The melody is played in the treble clef, and the accompaniment is in the bass clef. The first system includes a forte (*mf*) dynamic marking and a mezzo-forte (*mp*) dynamic marking. The second system continues the melody and accompaniment, with a mezzo-forte (*mp*) dynamic marking. The third system shows the final measures of the piece, with a mezzo-forte (*mp*) dynamic marking and a final chord. The score is written for a single melodic line and a single bass line, with a grand staff for the first two systems and a single bass line for the third system.

Exemple 35. Compassos 8.4-9 del tercer moviment.

b.3.3) Primera transició (compassos 14-19). Manual+pedaler

Sobre l'interval q invertit, s'introdueix una breu transició basada en el mode octatònic. Es construeixen acords de quatre sons formats per intervals de novena, presentats en una seqüència ascendent regulada per intervals de tercera menor/major: $LA\flat-DO-MI\flat-FA\sharp$ (enharmonitzant la nota)- $SI\flat$ (exemple 36).

Exemple 36. Compassos 14-19 del tercer moviment.

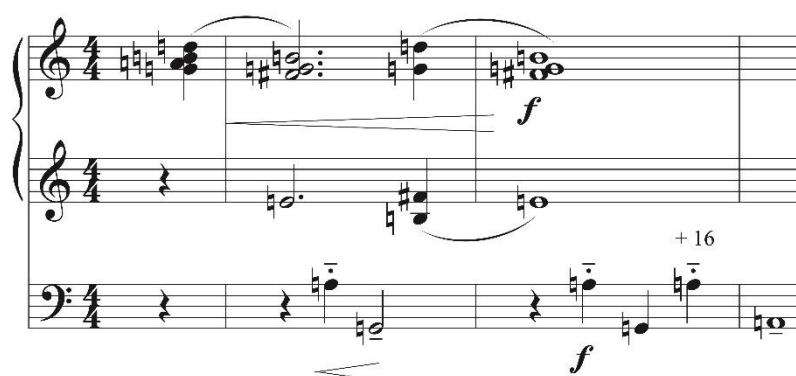
b.3.4) Segona secció: A' (compassos 20-31). Manual+pedaler

Aquesta secció presenta dues unitats melòdiques de sis (compassos 20-25.1) i cinc (compassos

25.2-29.3) compassos (exemple 37), respectivament, acabant amb dos compassos amb caràcter conclusiu (compassos 29.4-31) (exemple 38).



Exemple 37. Segona unitat melòdica indicada (compassos 25.2-29.3 del tercer moviment).

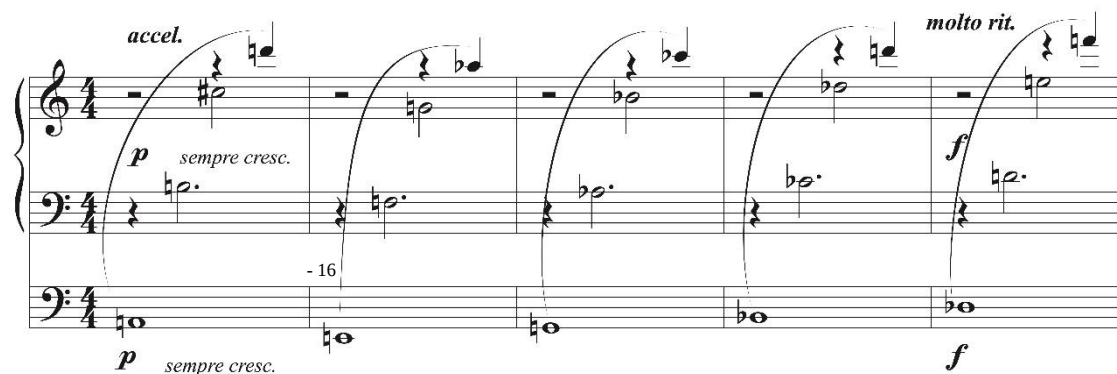


Exemple 38. Compassos 29.4-32 del tercer moviment.

Es continua el desenvolupament del motiu *w*, ara amb inclusió d'intervals de tercera major, juntament amb l'interval melòdic de tercera menor, i amb modificacions intervàliques dels acords i canvis de registre. El pedaler acompanya el desenvolupament del motiu *w* amb breus aparicions de l'interval *q*, tant menor com major.

b.3.5) Segona transició (compassos 32-36). Manual+pedaler

Sobre l'interval *q*, apareix una nova transició, modificada respecte a la primera tant en durada com en les altures triades. També està basada en el mode octatònic i utilitza acords de quatre sons formats per intervals de novena en una seqüència ascendent regulada per l'interval de tercera menor/major (LA-MI-SOL-SI $\flat$ -RE $\flat$) (exemple 39).



Exemple 39. Compassos 32-36 del tercer moviment.

b.3.6) Tercera secció: A'' (compassos 37-42.3). Manual+pedaler

Consisteix en una unitat melòdica de quatre compassos (compassos 37-40.3) (exemple 40) amb dos compassos amb caràcter conclusiu (compassos 40.4-42.3) (exemple 41).

Exemple 40. Compassos 37-40.3 del tercer moviment.

Exemple 41. Compassos 40.4-42.2.1 del tercer moviment.

Es tracta d'una reexposició dels compassos 8.3-11.3 amb modificacions en la llargària i en les altures de les notes. Es manté el desenvolupament constant del motiu *w* amb el tractament habitual de l'interval melòdic de tercera menor (canvis de registre i variacions intervàliques dels acords) i la presència de breus cites de l'interval *q* (menor i major) al pedaler.

b.3.7) Quarta secció: B (compassos 42.4-56). Manual+pedaler

Aquesta secció contrasta amb les anteriors. Es basa en la formació de diversos clústers de vuit notes que apareixen desenvolupats des d'un so central cap a l'agut (amb el mode octatònic) i cap al greu (amb l'escala cromàtica). El so central canvia cada quatre compassos: primer SI (exemple 42), després FA#, LA i finalment DO.



Exemple 42. Formació del clúster des de la nota SI (compassos 42.4-44.3 del tercer moviment).

El punt de màxima tensió s'assoleix al compàs 56, amb un clúster de vuit notes que contribueix a crear un clímax sonor abans de la resolució final.

b.3.8) Introducció' (compassos 57-60.1). Manual+pedaler

Es reexposa la introducció inicial (compassos 1-5.1) amb lleugeres modificacions en les altures de les notes i amb l'interval q , ara també present al manual (exemple 43).



Exemple 43. Compassos 57-60.3 del tercer moviment.

b.3.9) Cinquena secció: A''' (compassos 60.2-67.3). Manual+pedaler

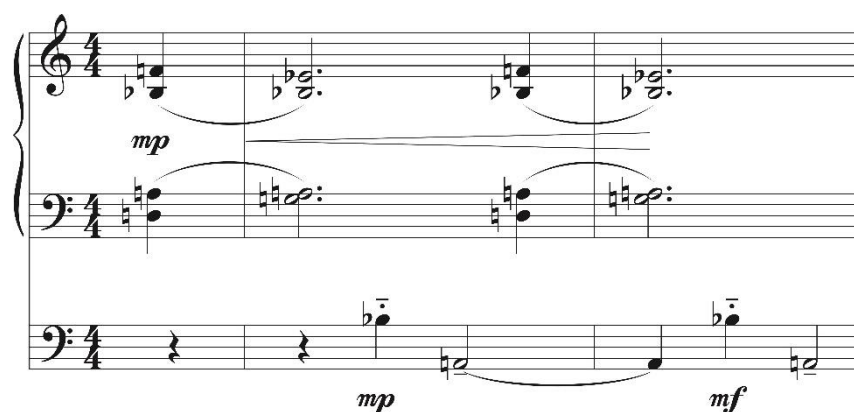
Aquesta secció està formada per dues unitats melòdiques de quatre (compassos 60.2-63.3) (exemple 44) i dos (compassos 63.4-65.3) compassos (exemple 45), respectivament, que reexposen les seccions A anteriors amb dos compassos finals (compassos 65.4-67.3) amb caràcter conclusiu (exemple 46).



Exemple 44. Primera unitat melòdica indicada (compassos 60-63 del tercer moviment).



Exemple 45. Segona unitat melòdica indicada (compassos 63.4-65.3 del tercer moviment).



Exemple 46. Compassos 65.4-67.3 del tercer moviment.

Representa un nou desenvolupament constant del motiu *w* en les diferents altures de les notes en què l'interval melòdic de tercera menor es presenta al llarg d'aquesta secció amb canvis de registre i modificacions intervàliques derivades dels acords emprats –característiques pròpies de les seccions A–, cosa que tanca el cicle formal.

b.3.10) Coda (compassos 67.4-69). Manual+pedaler

El moviment conclou amb una breu coda centrada en el motiu *w*, que apareix dues vegades amb harmonitzacions diferents. El pedaler acompanya amb l'interval *q* (exemple 47).



Exemple 47. Compassos 67.4-69 del tercer moviment.

Així, es recapitula el material temàtic inicial.

c) Conclusions

Aquest moviment se centra en un motiu melòdic, anomenat *w*, que es construeix a partir d'una tercera menor i es desenvolupa tant melòdicament com harmònicament. Aquest motiu s'acompanya de manera recurrent amb aparicions breus al pedaler de l'interval *q* –establint així una connexió entre melodia i textura harmònica– i és tractat amb variacions en els registres i en els intervals dels acords. D'aquesta manera, el motiu *w*, com a element estructural i expressiu, és l'eix principal amb transformacions i canvis que el mantenen present, cosa que crea una sensació de continuïtat i de desenvolupament.

D'altra banda, l'ús del pedaler juga un paper crucial en el desenvolupament de les seccions en crear contrastos i aportar una sonoritat més greu i fosca en certes parts, especialment en les seccions d'introducció i a les transicions.

L'estructura formal està clarament definida amb una barreja de reexposicions i transicions que permeten un desenvolupament continu del material musical. En aquest sentit, les transicions estan basades en el mode octatònic i presenten canvis en els intervals (novenes), cosa que contribueix a la sensació de fluïdesa i transformació. No obstant això, la secció B ofereix un contrast significatiu respecte de les anteriors amb l'ús de clústers formats des d'un so central que es desdobra cap a registres aguts i greus mitjançant escales octatòniques i cromàtiques. Aquesta secció marca el clímax del moviment. A més, s'observa un procés de reexposició de les seccions inicials (introducció i A) amb petites modificacions, fet que reforça la idea de desenvolupament i variació contínua. Finalment, la coda sintetitza els materials temàtics principals per tancar el moviment de manera coherent i resolutive.

En resum, al tercer moviment, el motiu *w* és treballat amb detall a través de tècniques de variació, contrastos de registres i el pedaler per crear una atmosfera lírica i expressiva.

3.5.4. Quart moviment: *Deciso*

a) Generalitats

La textura heterofònica és el procediment prioritari d'escriptura d'aquest moviment, acompanyada per l'ús preferent del mode octatònic.

Es repeteix l'ús de l'eco, així com el desplaçament o desfasament de les notes de la melodia principal.

La formació de clústers –distribuïts en diferents registres– es generen novament a partir de la tècnica heterofònica, començant-los des d'una nota inicial. Aquesta nota inicial sempre està anunciada pel pedaler, que la presenta de manera aïllada.

Les seccions en què es formen els clústers estan acompanyades d'un desenvolupament metrorrítmic que inclou diversos canvis de compàs.

Els canvis de pulsació tenen una funció estructural, ja que cada secció del moviment té un pols específic i aquests canvis de pulsació influeixen en els canvis de *tempo* inclosos al moviment.

b) Esquema estructural

L'estructura formal del moviment és la següent:

Secció	Part(s)	Divisions (en compassos)	
A	4	1-26	1-11
			12-18
			19-23
			24-26
B	2	27-37	27-32
			33-37
A'	1	38-47	
B'	1	48-53	
A''	1	54-59	
Coda	1	60-63	

b.4) Estructura

b.4.1) Primera secció: A (compassos 1-26). Manual+pedaler

Comencen a formar-se clústers en diferents registres a partir de notes inicials iniciades pel pedaler (exemple 48).

Exemple 48. Formació del clúster des de la nota DO (compàs 3 del quart moviment).

La secció es divideix en quatre episodis. El primer (compassos 1-11) presenta un perfil melòdic sempre ascendent en què l'heterofonia entre les veus crea, en diferents registres, clústers ascendents a partir de les notes DO, RE#, MI, FA#, SOL i DO#, amb una clara estructura

octatònica (exemple 49).

Exemple 49. Formació del clúster des de la nota DO# (compassos 8-11 del quart moviment).

El segon episodi (compassos 12-18), però, té un perfil melòdic descendent en què es formen dos clústers descendents a partir de les notes RE (exemple 50) i SIb.

Exemple 50. Formació del clúster des de la nota RE (compàs 13 del quart moviment).

El tercer episodi (compassos 19-23) continua amb un perfil melòdic sempre ascendent en què l'heterofonia entre les veus genera, en diferents registres, clústers ascendents a partir de les notes RE#, FA#, SOL i SIb. Finalment, el quart episodi (compassos 24-26) presenta un perfil melòdic descendent amb un clúster descendent format a partir de la nota SOL (exemple 51).



Exemple 51. Quart episodi indicat (compassos 24-26 del quart moviment).

b.4.2) Segona secció: B (compassos 27-37). Manual+pedaler

Aquí es produeix un canvi de pulsació, passant de negra amb puntet a negra, produint un *tempo* més pausat. Aquesta secció no presenta canvis de compàs, la qual cosa genera una sensació d'uniformitat metrorrítmica (predominant el compàs de $\frac{3}{4}$).

Els intervals utilitzats (quartes justes/augmentades i una combinació lliure de segones menors/majors) creen un contrast amb la secció anterior.

La secció es divideix en dues frases. En la primera (compassos 27-32), es treballen dissenys melòdics de quartes justes i augmentades descendents amb un tractament heterofònic a càrrec d'una altra veu, cosa que crea una sonoritat específica i nova que es distingeix del mode octatònic utilitzat a la primera secció (exemple 52).



Exemple 52. Inici de la primera frase indicada (compassos 27-28 del quart moviment).

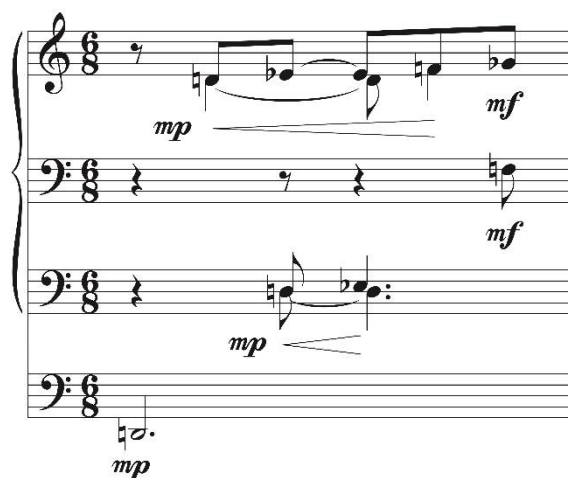
La segona frase (compassos 33-37) combina quartes descendents tractades en heterofonia amb un motiu ascendent format per intervals de segona, motiu harmonitzat amb una textura de melodia acompanyada (exemple 53).



Exemple 53. Inici de la segona frase indicada (compassos 33-34 del quart moviment).

b.4.3) Tercera secció: A' (compassos 38-47). Manual+pedaler

Es presenta una reexposició modificada de la primera secció (compassos 1-26). Es recupera la pulsació original, ara amb un increment del *tempo*, i es reiteren tant la variació metrorrítmica com la formació de clústers ascendents en diferents registres i a partir de diverses notes gairebé sempre iniciades pel pedaler (exemple 54).



Exemple 54. Formació del clúster des de la nota RE (compàs 39 del quart moviment).

La secció finalitza amb un clúster de nou notes diferents que representa la màxima densitat harmònica.

b.4.4) Quarta secció: B' (compassos 48-53). Manual+pedaler

Té lloc una reexposició modificada d'un fragment de la primera secció, canviant la pulsació de negra a corxera, cosa que fa el *tempo* més pausat encara. Aquesta secció correspon als compassos 12-18 de la primera secció (els fragments heterofònics) i el canvi de *tempo* la converteix en el moment més expressiu del moviment.

Com ja ocorria en la primera secció, aquí els clústers descendents, tractats heterofònicament i en diferents registres, es formen a partir de les notes DO (exemple 55), SOL, SI i FA.

Exemple 55. Formació del clúster des de la nota DO (compàs 49 del quart moviment).

b.4.5) Cinquena secció: A'' (compassos 54-59). Manual+pedaler

Una nova reexposició modificada de la primera secció torna a establir un *tempo* més mogut amb variacions metrorrítmiques i la formació de clústers ascendents. En aquest cas, es forma un únic clúster, que es desenvolupa a poc a poc de manera heterofònica i en diferents registres, sobre la nota LA present al pedaler fins a completar un clúster de nou notes (exemple 56).

Exemple 56. Formació del clúster des de la nota LA (compassos 58-59 del quart moviment).

b.4.6) Coda (compassos 60-63). Manual+pedaler

La coda, que consta de quatre compassos, tanca el moviment, i l'obra. Per a la seva formació, s'utilitza l'últim canvi de pulsació (de negra amb puntet a negra), el que produeix un *tempo* més pausat. També es modifica la figuració rítmica de les notes, la qual afavoreix el canvi de *tempo*. L'últim clúster descendent, propi de la quarta secció, s'obté a partir de la nota SOL amb sis notes diferents (exemple 57).

Exemple 57. Formació del clúster des de la nota SOL (compassos 60-63 del quart moviment).

c) Conclusions

L'heterofonia és el principal recurs compositiu del moviment, en què els sons es repeteixen, però amb variacions melòdiques i desplaçaments de notes. Aquest procés es recolza en l'ús del mode octatònic, creant una atmosfera sonorament densa i complexa.

A més, els clústers, generats a partir de notes inicials que es transformen en agrupacions dissonants, són una altra característica central. Aquests clústers són iniciats pel pedaler, es desenvolupen en diferents registres i s'utilitzen per estructurar diverses seccions.

Així mateix, els canvis de pulsació i de *tempo* també tenen una funció estructural significativa en marcar les transicions entre les diferents seccions. Cadascuna té un pols específic i el *tempo* s'ajusta al llarg del moviment, passant de més ràpid a més pausat segons la secció. En aquest sentit, la secció B' representa el moment més expressiu gràcies a un nou canvi en la pulsació i la intensitat dels clústers descendents. La variació en la pulsació i el ritme, per tant, ajuda a incrementar la tensió emocional en aquesta part.

El moviment està dividit en seccions clarament delimitades. Les seccions A se centren en la repetició i la variació dels clústers, mentre que les seccions B introdueixen un contrast mitjançant l'ús de segones i quarts. Conseqüentment, la divisió en frases melòdiques, a la secció B, presenta diferències en incorporar intervals diferents dels de la primera secció. Les frases melòdiques creen així noves sonoritats a través de diferents configuracions d'intervals.

Per acabar, la coda actua com un tancament reflexiu de l'obra, utilitzant un clúster descendent per finalitzar el procés sonor.

En resum, mitjançant l'ús de tècniques melòdiques, rítmiques i harmòniques, es crea una

estructura musical fluida, plena d'expressió, contrastos i transformacions, recolzada en l'heterofonia, els clústers i el mode octatònic.

3.5.5. Conclusions generals

L'obra *...für Orgel* es distingeix per un enfocament clarament centrat en el desenvolupament de motius melòdics, els canvis de textura i els contrastos entre els diferents registres, construint-se meticulosament mitjançant l'alternança i la interacció de textures heterofòniques i de melodia acompanyada. Aquesta transformació constant dels motius musicals garanteix una evolució contínua del discurs i una forta coherència interna, fet que la defineix com una música essencialment motívica. Aquest conjunt de tècniques fa que cada moviment tingui una identitat pròpia, però tots comparteixen elements comuns que aporten dinamisme i cohesió. Així, *...für Orgel* aconsegueix tenir una unitat interna malgrat la varietat de tècniques utilitzades.

A continuació, s'analitza l'obra des d'una perspectiva compositiva, destacant algunes de les característiques comunes i distintives entre els quatre moviments.

Com ja s'ha dit, una característica essencial de la composició és l'ús de motius musicals com a eixos per al desenvolupament melòdic, com el motiu *x* en el primer moviment, el motiu *z* en el segon i el motiu *w* en el tercer. Aquesta música, per tant, es fonamenta en la transformació contínua dels elements melòdics, influïts per canvis rítmics, intervàlics i de registre. D'aquesta manera, l'estructura melòdica es converteix en un fil conductor que guia tota l'obra.

El primer moviment es caracteritza per una línia melòdica senzilla, tot i que profunda en les seves transformacions. En aquest sentit, l'obra juga de manera consistent amb els intervals no només per construir la línia melòdica, sinó també com a part essencial de la seva estructura harmònica perquè la música es mantingui dinàmica i contínuament canviant. La segona menor, o novena menor (designada com a interval *q*), té un paper preeminent en el tercer moviment. Aquest interval és utilitzat de manera recurrent, tant al manual com al pedaler, per enriquir la textura i crear contrastos sonors que poden ser més foscos o brillants segons el context harmònic.

Pel que fa a l'estructura global, la divisió en seccions *A*, *A'*, *A''*, *A'''* i així successivament en el primer moviment, evidencia un esquema repetitiu, però amb variacions substancials en cada nova exposició del motiu *x*. Així mateix, la secció *A* del quart moviment, per exemple, es reexposa en *A'*, *A''* i *A'''* amb petites, però efectives, modificacions que fan que l'obra mantingui una frescor contínua tot i la seva estructura repetitiva. A més, les diferents alternances entre les frases melòdiques i les harmonies que les acompanyen, així com l'ús dels silencis com a recurs expressiu, creen una sensació de tensió i alliberament harmònic.

En el segon moviment, especialment, es nota un predomini de textures heterofòniques i contrapuntístiques en què la veu superior es repeteix de manera fragmentada i s'acompanya d'un efecte d'eco que contrasta amb la textura més clara i directa pròpia de la de melodia acompanyada. Aquesta tècnica afavoreix la generació d'una textura horitzontal que enriqueix el discurs melòdic i crea una sensació d'aconseguir un desenvolupament gradual dintre d'una estructura polifònica. La secció heterofònica (*A*) es basa en clústers que es construeixen

progressivament a partir de notes inicials. Aquest procés de desenvolupament melòdic genera una atmosfera *inquietant* pròpia del títol del moviment. Les seccions de melodia acompanyada (B), però, contribueixen a una sensació més estable i sòlida amb l'ús d'un acord temàtic precís (acord-tipus y) i un comportament harmònic més fix. Tanmateix, aquestes seccions també mostren una evolució melòdica mitjançant el moviment ascendent i descendent dels intervals amb canvis rítmics i variacions de registre que accentuen les transformacions del motiu z. Això crea una tensió constant entre l'instint de repòs de la melodia acompanyada i la irregularitat de les textures heterofòniques.

La composició juga també amb l'ús de clústers i el mode octatònic per generar entramats sonors complexos. Aquests són especialment evidents en el quart moviment, en què els clústers es formen a partir de notes inicials establertes pel pedaler i es desenvolupen en diverses direccions, tant ascendents com descendents. Els clústers contribueixen a la creació de moments de gran tensió sonora, cosa que afegeix una sensació de fragmentació i de lluita entre textures denses i més obertes. Aquests moments estan equilibrats amb els canvis de pulsació i *tempo*, els quals modulen l'energia i l'expressivitat de cada secció, fent que l'obra mantingui una evolució rítmica constant i imprevisible.

D'altra banda, el tercer moviment es distingeix per la seva orientació lírica amb un tractament melòdic basat en l'interval de tercera menor que confereix a l'obra un caràcter meditatiu. L'ús de les terceres com a recurs expressiu ja es fa palès en una de les primeres obres de Costa, el *Concert de primavera* (1988), originalment compost per a orquestra. Contràriament, el quart moviment presenta una textura més complexa i una major intensitat gràcies als canvis rítmics i la formació de clústers que fan que el moviment sigui més impulsat i expressivament directe.

Un altre element distintiu és la intervenció del pedaler. A mesura que avança l'obra, no només és utilitzat com a suport harmònic, sinó també com a element estructural i expressiu en alternar-se amb les seccions del manual i afegir una capa harmònica que accentua el contrast entre els diferents registres. En alguns moviments, com en el segon i quart, el pedaler acompanya les textures heterofòniques, mentre que en altres es manté en un registre més profund per establir una base harmònica sòlida. La seva presència també aporta un sentit de diàleg entre les veus, dotant el so global de cos i dimensió.

En poques paraules, l'obra està composta en un context creativament inspirat, treballant l'harmonia, el ritme i el registre d'una manera gairebé metafísica.

4. Influències compositives en l'obra *...für Orgel*

Les conclusions derivades de l'anàlisi de l'obra de Javier Costa permeten establir diverses connexions seves amb altres compositors, tenint en compte tant els aspectes tècnics com els expressius que defineixen el seu llenguatge musical i com aquests es poden relacionar amb les concepcions musicals d'altres autors.

No obstant això, encara que Costa no es vincula de manera directa amb aquests compositors, és cert que participa –o millor dit, es veu influït– pels procediments compositius que, com a estudiós i analista, ha identificat en cadascun d'ells, amb les seves particularitats pròpies. Podríem dir, per tant, que no es tracta tant d'una influència directa, sinó més aviat d'una adaptació –sovint inconscient– d'aquests procediments a un llenguatge propi que, malgrat assimilar diverses estètiques musicals, pretén ser personal i original.

Costa utilitza una tècnica de desenvolupament motívic i de transformacions melòdiques constants que recorda la pràctica compositiva d'Arnold Schönberg (1874-1951)⁶ o Ígor Stravinski, sobretot, pel que fa al seu tractament de la variació temàtica. La idea de la transformació de motius melòdics, en el cas de Schönberg, pot veure's en la seva música dodecafònica, com, per exemple, en la *Suite für Klavier, op. 25* (1923), on el material temàtic és desenvolupat a través de transformacions i processos d'intercanvi rítmic i harmònic. En el cas de Stravinski, en l'*Octet for wind instruments* (1923, rev. 1952), per exemple, el compositor va treballar amb temes i motius que es desenvolupen a través de variacions i transformacions contínues.

La recerca de textures heterofòniques i contrapuntístiques, com la que es veu en *...für Orgel*, recorda a l'ús que en va fer Olivier Messiaen en obres per a orgue com *La nativité du Seigneur* (1935) o *Les corps glorieux* (1939), on la repetició de motius es barreja amb alteracions rítmiques i harmòniques. En Messiaen, també hi ha una gran influència del modalisme i l'escala octatònica similar al que es descriu en l'obra de Costa. Així, les repeticions fragmentades de la veu principal i les variacions rítmiques poden ser vistes com a una herència d'aquest tipus d'escriptura.

En aquesta línia, especialment en les obres per a piano de Béla Bartók (1881-1945), es poden identificar passatges que fan servir combinacions d'interval·ls dissonants i escales simètriques, com el mode octatònic, per crear una sensació de tensió similar a l'estil de Costa.

D'altra banda, la manera com Costa utilitza les dissonàncies –particularment, l'interval de segona menor i de novena, que té tanta rellevància en l'obra–, en especial, a través del pedaler, es podria associar, també, amb l'exploració que va fer György Ligeti (1923-2006), qui igualment va aprofundir en el potencial expressiu de l'instrument, en obres per a orgue com

⁶ Arnold Schönberg va considerar Johannes Brahms (1833-1897) com un *progressista*, no un conservador, tal com molts el percebien. En el seu assaig *Brahms, der Fortschrittliche* (1947), va destacar com el compositor alemany feia un ús profund del desenvolupament motívic i de la variació contínua, tècniques que ell mateix va portar a l'extrem en la seva pròpia música. Tot i que Schönberg és conegut per la seva ruptura amb el sistema tonal i per ser un dels principals compositors dodecafònics, reconeixia en Brahms una coherència estructural i una economia de materials que ell admirava i que va influir directament en la seva manera d'entendre la composició. Així, la relació entre ambdós radica més en la filosofia compositiva que no pas en el llenguatge musical: tots dos compartien un interès per la construcció rigorosa del discurs a partir d'idees motíviques breus i transformables.

Volumina (1962, rev. 1966), on els clústers i les textures densament dissonants creen una gran càrrega expressiva.

De la mateixa manera, el paper dels silencis, el contrast entre el manual i el pedaler per generar atmosferes i dinàmiques, així com l'ús de modes no funcionals com l'octatònic i la importància de la variació tímbrica i de registre evoquen l'estètica impressionista, tot i que, en Costa, aquests recursos s'inscriuen en una concepció de la forma com a resultat del propi desenvolupament del material musical. Des d'aquest punt de vista, la influència de Claude Debussy (1862-1918) és perceptible no només en el tractament del color sonor, de les textures i de l'ús de l'espai musical, sinó també en la manera d'entendre la forma com una entitat oberta, fluida i no supeditada a esquemes formals tradicionals. Com Debussy, Costa no parteix d'un motlle preestablert, sinó que permet que el material musical determini la seva pròpia estructura –una concepció que es pot relacionar amb la idea de *forme formante* formulada per Claude Ballif (1924-2004), en contraposició a la *forme formée*–, és a dir, la música no s'encaixa en una forma prèvia, sinó que la forma emergeix del procés compositiu mateix com a manifestació orgànica del contingut.

Els vint-i-quatre *Préludes* (1910-1913) per a piano de Debussy són paradigmàtics d'aquesta actitud compositiva. L'autor hi fa ús d'un material mínim que sotmet a constants transformacions, fet que fa que s'allunyi conscientment dels desenvolupaments temàtics propis de la tradició germànica, particularment, del model beethovenià, que Debussy considerava aliens a la seva estètica. En lloc d'això, va optar per treballar amb incisos, motius breus i insinuacions subtils que va anar transformant amb una gran llibertat, sovint dintre d'una ambigüïtat modal o tonal generada per la utilització de poques notes susceptibles de pertànyer simultàniament a diversos sistemes modals. Això contribueix a la indeterminació harmònica i formal característica de la seva escriptura. Les seves aportacions van ser decisives per a l'evolució de la música del segle xx, especialment en els àmbits tímbric, harmònic, melòdic i rítmic, i el seu llegat va ser reconegut per compositors posteriors, com Olivier Messiaen, qui va considerar l'òpera *Pelléas et Mélisande* (1902) com una revelació.

En aquest context, en l'obra de Costa, és el material sonor mateix qui actua com a generador de la forma, desenvolupant-se de manera autònoma. Així, l'estudi de les relacions espacials i timbricodinàmiques entre les veus no només estableix un paral·lel amb l'interès de Debussy pel tractament del so com a matèria viva, les atmosferes suggeridores i la tensió flotant, sinó que esdevé el motor que articula l'arquitectura sonora de la composició des d'una llibertat estructural que respon a la naturalesa mateixa del material musical.

Finalment, amb Frederic Mompou, s'estableix una afinitat pel que fa a la introspecció, el caràcter meditatiu i la recerca d'una essencialitat expressiva. Això és especialment visible en el tercer moviment, en què l'ús del motiu w i de l'interval de tercera menor genera una atmosfera que recorda el món sonor de Mompou, particularment en les seves obres per a piano, en què la senzillesa formal es converteix en profunditat expressiva.

En aquest sentit, la ressonància és un element fonamental tant en la música de Mompou com en la de Costa, tot i que s'hi manifesta de manera diferent. En Mompou, no només és un

efecte acústic, sinó una metàfora del silenci i de l'espiritualitat que travessa tota la seva obra. En Costa, també té un paper estructural i expressiu. En *...für Orgel*, la ressonància no busca la quietud, sinó que activa l'espai sonor i el transforma en un camp de tensió i evolució. A més, el silenci i el decaïment del so tenen una funció estructural clara: delimiten seccions, creen expectatives i articulen el discurs. Així doncs, Costa utilitza la ressonància per ampliar la dimensió acústica i expressiva de l'orgue dintre d'un marc formalment rigorós, però poèticament obert. En ambdós compositors, per tant, és molt més que un fenomen acústic, és una eina poètica, una manera de donar espai al so, de treballar amb el pas del temps i de construir un univers sonor propi en què l'eco, el silenci i la vibració són tan significatius com la nota escrita.

4.1. Confluències estètiques entre Javier Costa i altres compositors valencians

En el context de la música contemporània valenciana, la figura de Javier Costa presenta certs punts de connexió amb altres compositors valencians amb què comparteix afinitats estilístiques, ja sigui en l'estètica sonora com en les tècniques compositives emprades.

La relació amb Amando Blanquer pot observar-se en l'interès pel timbre i el color sonor. Certament, el músic alcoià va concebre el timbre com el motor compositiu principal i no com a un simple recurs. Va buscar compondre una música abstracta en què es podien incorporar elements expressius i coloristes a la instrumentació. El color sonor, per tant, hi estava present, però no d'una manera figurativa, sinó com a part d'aquesta arquitectura abstracta. Tot i que Blanquer va tendir a una escriptura més orquestral, el treball de Costa pot ser llegit com una translació d'aquesta preocupació tímbrica a l'orgue, recollint així la seva essència constructiva.

No podem oblidar que, durant els anys 1958-1962, Blanquer es va traslladar a París, on va estudiar Anàlisi amb Messiaen, entre altres professors, qui va exercir una influència molt profunda en el compositor alcoià.

Finalment, l'estètica i la tècnica compositiva de José Evangelista, marcades per una notable influència de la música oriental, estableixen un vincle significatiu amb l'obra de Costa, especialment en el tractament de la variació i la repetició. Igual que el compositor valencià establert al Canadà, Costa treballa intensament amb la idea de la transformació motívica progressiva dels motius i, en *...für Orgel*, aquests (*x*, *z* i *w*) són constantment reexposats, variats i reelaborats. Aquest procés recorda el llenguatge compositiu d'Evangelista, tot i que, en aquest cas, aplicat des d'una perspectiva més pròxima a l'estètica europea.

A més, l'ús d'heterofonia amb repetició i desplaçament de la veu principal, juntament amb variacions subtils, és un recurs fonamental tant en Evangelista com en Costa. Aquest tipus de textura, que genera un desenvolupament gradual, és molt pròpia de l'estètica de la música processual.

La composició *...für Orgel* es pot entendre així com una obra arrelada en la tradició musical europea, però alhora contemporània, que dialoga de manera subtil, però consistent, amb altres pràctiques no des de la cita o la imitació, sinó des de l'assimilació d'unes idees estètiques i formals que es transformen en una veu pròpia i actual.

5. Conclusions finals

Aquest treball presenta una visió panoràmica de la trajectòria artística i professional de Javier Costa, alhora que aprofundeix en la seva obra recent *...für Orgel*, posant-hi en relleu els trets essencials del seu llenguatge compositiu i el marc contextual que la sustenta. A través d'aquesta anàlisi, podem extreure una sèrie de conclusions que, més enllà de simples observacions, configuren un relat sobre el pensament i l'estètica d'aquest compositor valencià.

Costa ha desenvolupat un llenguatge personal, atent a diversos corrents, que es caracteritza per la contenció, la subtileza i una gran economia de mitjans. Hi conviuen elements heterogenis de procedències molt diferents, però amb una clara preocupació per la forma, el timbre i el procés compositiu. La seva música fuig de l'exuberància o del gest espectacular, i es construeix a partir de la transformació minuciosa de materials molt reduïts. Aquesta aposta per la repetició variada i la tensió interna fa que la seva obra, que s'inscriu dintre d'una tradició europea del minimalisme, diferent de la fredor mecànica pròpia d'alguns compositors nord-americans, demani una escolta gairebé meditativa.

Encara que no es vincula amb una escola regional determinada, la seva sensibilitat connecta amb la d'altres músics espanyols, com Frederic Mompou, pel tractament introspectiu del silenci i el treball acurat del timbre, així com la d'altres compositors contemporanis valencians, com Amando Blanquer o José Evangelista, amb qui comparteix l'interès per la variació motívica, el color sonor i la construcció formal basada en processos interns, integrant-se en una línia compositiva hereva d'aquests autors.

Aquesta manera d'entendre la composició es reflecteix plenament en *...für Orgel*, la seva primera obra per a aquest instrument. La composició combina recursos i tècniques pròpies de l'estètica contemporània amb una clara referència al llegat organístic europeu, especialment germànic, tant pel títol com pel tractament tímbric i estructural. L'obra s'articula en quatre moviments amb caràcters diferents, però units per una cohesió motívica i formal, i utilitza recursos com l'heterofonia en eco, textures complexes i un tractament expressiu del pedaler per configurar un llenguatge dens, però clar, en què la repetició i la variació constant d'un mateix material són claus per entendre l'evolució del discurs musical.

Aquest enfocament rigorós i, a la vegada, poètic fa possible que *...für Orgel* no només sigui una aportació rellevant al repertori contemporani per a orgue, sinó, també, una síntesi de l'univers estètic de Costa: una música equilibrada, intel·lectualment elaborada i emocionalment viva que no pretén imposar-se, sinó obrir un espai de contemplació en què el so, el silenci i la ressonància adquireixen una càrrega emocional i simbòlica intensa. Hi ha, per tant, una temporalitat expandida en què el temps és tractat com a matèria viva.

L'obra, en definitiva, posa de manifest la capacitat de Javier Costa per transformar allò senzill en profundament significatiu, mantenint alhora una fidelitat constant amb una veu pròpia arrelada tant en la tradició com en una visió introspectiva de la composició.

...für Orgel, amb la seva capacitat per reinterpretar la tradició des d'una mirada contemporània, ens recorda la importància de preservar i valorar el nostre patrimoni musical com un tresor viu que ens connecta amb la nostra història i ens guia cap al futur. Quan parlem del

nostre patrimoni musical, ens referim a un llegat construït al llarg del temps fruit del talent, la creativitat i les circumstàncies historicoculturals que han donat forma a la nostra identitat sonora. Aquest patrimoni no només ens defineix, sinó que, també, ens enriqueix i ens projecta cap al futur com a societat. No obstant això, si no aconseguim sentir-nos-en part –si no el reconeixem com una cosa que també ens pertany–, difícilment el respectarem, el cuidarem o el defensarem amb el compromís que mereix.

Dir que aquest patrimoni és de tots no pot ser una afirmació buida o simplement simbòlica, sinó que adquireix veritable sentit quan hi ha una implicació activa en la seva preservació, difusió i gaudi. Només així, fent-lo viu entre tots, aconseguirem integrar-lo plenament a les nostres vides, a les nostres institucions i als nostres espais culturals.

6. Referències bibliogràfiques

6.1. Treballs de Javier Costa consultats

Costa Císcar, F. J. (2004a). *Aproximación al lenguaje de Olivier Messiaen: Análisis de la obra para piano «Vingt Regards sur l'Enfant-Jésus»* [Tesi doctoral]. Servei de Publicacions de la Universitat de València.

Costa Císcar, J. (s. d.). *Javier Costa Císcar-Compositor*. Recuperat l'1 de setembre de 2025, de <https://javiercostaciscar.com/>

Costa, J. (2009c). «El “Cuarteto para el Fin del Tiempo” en el centenario de Olivier Messiaen». En *La Torre del Virrey: Revista de Estudios Culturales* (núm. 6). Ajuntament de l'Eliana, pàg. 75-80.

Costa Císcar, J. (2010). «Luis Blanes Arqués, profesor honorario del Conservatorio». En *A piacere* (núm. 10). Conservatori Professional Mestre Vert de Carcaixent, pàg. 3.

Costa Císcar, J. (2013). *Manual práctico de armonía funcional: Primera parte*. Piles, Editorial de Música.

Costa Císcar, J. (2014a). *Manual práctico de armonía funcional: Segunda parte*. Piles, Editorial de Música.

Costa Císcar, J. (2014b). *Manual práctico de armonía funcional: Segunda parte. Solución de ejercicios*. Piles, Editorial de Música.

García Torrelles, P., & Costa Císcar, J. (2011a). *Método de viola: Curso 1º. Enseñanzas Elementales. Libro del alumno*. Piles, Editorial de Música (CD adjunt).

García Torrelles, P., & Costa Císcar, J. (2011b). *Método de viola: Curso 1º. Enseñanzas Elementales. Libro del profesor y pianista acompañante*. Piles, Editorial de Música.

García Torrelles, P., & Costa Císcar, J. (2012a). *Método de viola: Curso 2º. Enseñanzas Elementales. Libro del alumno*. Piles, Editorial de Música (CD adjunt).

García Torrelles, P., & Costa Císcar, J. (2012b). *Método de viola: Curso 2º. Enseñanzas Elementales. Libro del profesor y pianista acompañante*. Piles, Editorial de Música.

García Torrelles, P., & Costa Císcar, J. (2016a). *Método de viola: Curso 3º. Enseñanzas Elementales. Libro del alumno*. Piles, Editorial de Música (CD adjunt).

García Torrelles, P., & Costa Císcar, J. (2016b). *Método de viola: Curso 3º. Enseñanzas Elementales. Libro del profesor y pianista acompañante*. Piles, Editorial de Música.

Roig, L., & Costa, J. (1994a). *Mi amigo el violín (primera parte): Melodías populares, adaptadas para la iniciación del violín*. Piles, Editorial de Música.

Roig, L., & Costa, J. (1994b). *Mi amigo el violín (segunda parte): Melodías populares, adaptadas para la iniciación del violín*. Piles, Editorial de Música.

Roig, L., & Costa, J. (1994c). *Mi amiga la viola (primera parte): Melodías populares, adaptadas para la iniciación de la viola*. Piles, Editorial de Música.

Roig, L., & Costa, J. (1994d). *Mi amiga la viola (segunda parte): Melodías populares, adaptadas para la iniciación de la viola*. Piles, Editorial de Música.

6.2. Alguns treballs consultats amb participació o menció de Javier Costa

Adam Ferrero, B. (2003). *1000 músicos valencianos*. Sounds of Glory.

Álvarez-Argudo, M. (2005). *El pianismo valenciano (los compositores y las obras)*. Rivera.

Casares Rodicio, E. (dir.). (2006). *Diccionario de la música valenciana* (vol. 1). Iberautor Promociones Culturales.

Fernández Castelló, L. (2020). *Un recorrido y estudio estético de la música para clarinete de compositores valencianos (1950-2020)* [Tesi doctoral]. Universitat Politècnica de València.

Fernández Frutos, F. L. (2023). *El tratamiento del clarinete en el concierto «Aunque es de noche» de Javier Costa: La aportación del compositor dentro del contexto creativo valenciano actual* [Treball Fi de Màster]. Universitat Internacional de València.

Gómez Alemany, J. (2025, 22 de desembre). «Crítica / Homenaje al organista Vicente Ros en el Palau de la Música». *Ritmo*. <https://www.ritmo.es/auditorio/critica-homenaje-al-organista-vicente-ros-en-el-palau-de-la-musica-por-joan-gomez-alemany>

Jaume Bauzà, B. (2011). «Acerca del piano mediterráneo». En *Memoria académica: 2010-2011*. Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, pàg. 64-79.

López-Chavarri Andújar, E. (1992). *Compositores valencianos del siglo XX: Del modernismo a las vanguardias* (col·lecció *Contrapunto*, núm. 4). Música 92.

Mira Pérez, I. (2025). *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* [Treball Fi de Grau]. Conservatori Superior de Música Òscar Esplà d'Alacant.

Miravete Rodríguez, J. (2012). *Análisis de la obra para piano «Preludis de tardor» del compositor Javier Costa: La sonoridad intimista como elemento compositivo* [Treball Fi de Màster]. Universitat Politècnica de València.

Pons Carrascosa, J. (2024). *José Evangelista. Un latido común: Las músicas tradicionales en su obra para percusión*. Edicions 96.

Rodríguez Hernández, R. M^a (2012). *11 compositores valencianos de hoy* (col·lecció *Análisis de*

la música contemporánea). Piles, Editorial de Música.

Romero, J. (11-I-2024). «El piano puro de Javier Costa». *Levante-El Mercantil Valenciano* (núm. 28270), pàg. 48.

Tarín Nieto, H. (2025). *Concerts-homenatge al músic Vicent Ros Pérez en el seu 80è aniversari: 4 d'octubre de 2025-7 de desembre de 2025*. Ajuntament de Sueca.

6.3. Altres treballs consultats

Aparicio-Barberán, T. (2016). *Puntos de referencia en la obra del compositor Luis Blanes: Tradición y modernidad* [Tesi doctoral]. Universitat CEU Cardenal Herrera de València.

Audsley, G. A. (1965). *The art of organ-building: A comprehensive historical, theoretical, and practical treatise on the tonal appointment and mechanical construction of concert-room, church, and chamber organs* (2 vol.). Dover Publications.

Blanes Arques, L. (1997). *Personalidad del padre Vicente Pérez-Jorge a través de su música y de sus escritos* [Tesi doctoral]. Universitat Autònoma de Barcelona.

Blanquer Ponsoda, A. (1989). «Del diario íntimo». En *Primer encuentro sobre composición musical: Textos y ponencias*. Conselleria de Cultura, Educació i Ciència de la Generalitat Valenciana; Àrea de Música del IVAECM, pàg. 37-42.

Blanquer Ponsoda, A. (1996). *Las estéticas musicales europeas y su influencia en la música valenciana del siglo XX*. Real Academia de Bellas Artes de San Carlos.

Charru, P. (1988). «Une analyse des 24 préludes pour le piano de Claude Debussy: Le mouvement musical au rythme de la forme». En *Analyse Musicale* (núm. 12). Société Française d'Analyse Musicale, pàg. 63-86.

Diversos autors. (1979-1981). *Orgues del País Valencià* (26 números). Associació Cabanilles d'Amics de l'Orgue.

Diversos autors. (1982-1990). *Cabanilles* (36 números). Associació Cabanilles d'Amics de l'Orgue.

El consejo de dirección. (1983). «De Centro Musical a Conservatorio Municipal». En *Sénia: Revista d'informació municipal* (núm. 9). Ajuntament de Carcaixent, pàg. 25-29.

Evangelista, J., & Goldman, J. (eds.). (2024). *Heterofonía: Antología de textos*. Institut Valencià de Cultura; Generalitat Valenciana.

Golée, A. (1984). *Rencontres avec Olivier Messiaen* (col·lecció *Ressources*, núm. 149). Slatkine.

Meyer-Siat, P. (1983). *Historische Orgeln im Elsass: 1489-1869*. Verlag Schnell & Steiner.

Miró, A. (1984). *Amando Blanquer en su vida y en su música*. Caja de Ahorros de Alicante y Murcia.

Miró, A. (2001). *Amando Blanquer en su vida y en su música: Segunda parte*. Caja de Ahorros del Mediterráneo.

Mohr, S. J., P. J. (1878). *Cantiones sacræ: A collection of hymns and devotional chants for the different seasons of the year, the feasts of our Lord, of the Blessed Virgin, of the saints, low masses &c*. Frederick Pustet.

Muñoz, M. (6-V-1985). «Amando Blanquer: "Hay que hacer música desde dentro": La Orquesta Municipal de Valencia estrenó en Madrid su obra 'Tríptico orquestal'». *El País* (any X, núm. 2955), pàg. 33.

Pareyson, L. (1997). *Els problemes actuals de l'estètica* (col·lecció *Estètica & Crítica*, núm. 9). Servei de Publicacions de la Universitat de València.

Ros, V. (1987). «Apuntes para una historia de los organeros en Valencia: Siglos XIV y XV». *El órgano español: Actas del II Congreso Español de Órgano* (1986). Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música del Ministerio de Cultura, pàg. 137-143.

Ros Pérez, V. (s. d.). *Inventari dels orgues del País Valencià* (treball, encàrrec de la Direcció General de Patrimoni Cultural de la Generalitat Valenciana, inèdit).

Samuel, C. & Messiaen, O. (1986). *O. Messiaen: Musique et couleur. Nouveaux entretiens avec Claude Samuel*. Éditions Pierre Belfond.

Sanchís y Sivera, J. (1925). «Organeros medievales en Valencia». En *Boletín de la Real Academia de la Historia* (tom 86), pàg. 467-473.

Schlick, A. (1951). *Spiegel der Orgelmacher und Organisten* (E. Flade, ed.). Bärenreiter-Verlag.

Schönberg, A. (1976). *Stil und Gedanke: Aufsätze zur Musik* (I. Vojtěch, ed.). S. Fischer.

Schweitzer, A. (1955). *J. S. Bach: El músico-poeta*. Ricordi Americana.

Seguí, S. (1999). *Manuel Palau (1893-1967)* (3ª ed., sèrie *Minor*, núm. 47). Consell Valencià de Cultura.

Sumner, W. L. (1952). *The organ: Its evolution, principles of construction and use*. Macdonald.

Supper, F. W. (1978). *Mundus organorum*. Merseburger.

6.4. Obres de Javier Costa estudiades

Costa Císcar, F. J. (1988). *Oculi omnium, para coro mixto*. Ayuntamiento de Segorbe; Piles, Editorial de Música.

- Costa Císcar, F. J. (1993). *Rasgos: Tres impresiones para marimba*. Piles, Editorial de Música.
- Costa Císcar, F. X. (2002a). *Serra de Mariola* (col·lecció de la Federació Catalana d'Entitats Corals, núm. 181). Federació Catalana d'Entitats Corals.
- Costa Císcar, F. X. (2002b). *Mareta (per a cor de xiquets)* (col·lecció de la Federació Catalana d'Entitats Corals, núm. 182). Federació Catalana d'Entitats Corals.
- Costa Císcar, J. (s. d.). *Cants d'amor i de mort* (obra inèdita).
- Costa Císcar, J. (s. d.). *Concert de primavera* [per a orquestra] (obra inèdita).
- Costa Císcar, J. (s. d.). *Lux Æterna* (obra inèdita).
- Costa Císcar, J. (s. d.). *Sobre neu veig meravellosa flama* (obra inèdita).
- Costa Císcar, J. (1994). *Concert de primavera* [per a banda] (col·lecció *Retrobem la nostra música*, núm. 32). Diputació de València.
- Costa Císcar, J. (1996). *Miniaturas, para flauta, clarinete, violín, violoncello y piano*. Piles, Editorial de Música.
- Costa Císcar, J. (1999). *Miniaturas, para flauta, clarinete, violín, violoncello y piano*. Institut de Creativitat i Innovacions Educatives de la Universitat de València; Piles, Editorial de Música.
- Costa Císcar, J. (2003a). *Balada de l'absent*. Caixa Popular.
- Costa Císcar, J. (2003b). *Llama de amor viva*. Piles, Editorial de Música.
- Costa Císcar, J. (2004b). *Preludis de tardor, para piano*. Piles, Editorial de Música.
- Costa Císcar, J. (2005). *Nana de la luna, para coro de tres voces blancas*. Piles, Editorial de Música.
- Costa Císcar, J. (2008a). *Concierto-Mosaico, para tuba y orquesta*. Piles, Editorial de Música.
- Costa Císcar, J. (2008b). *Estels del somni, para piano*. Piles, Editorial de Música.
- Costa Císcar, J. (2009a). *Ave Maria, para coro mixto*. Piles, Editorial de Música.
- Costa Císcar, J. (2009b). *De tu canción marinera, para coro mixto*. Federació de Cors de la Comunitat Valenciana; Piles, Editorial de Música.
- Costa Císcar, J. (2011a). *Donde habite el olvido, para piano*. Piles, Editorial de Música.
- Costa Císcar, J. (2011b). *Soneto de la dulce queja, para coro mixto*. Piles, Editorial de Música.
- Costa Císcar, J. (2017). *Kleine Overtüre, per quintet de metalls* (colecció *Spanish Brass*, núm. 28). SB Edicions.

Costa Císcar, J. (2018a). *Ceremonial Overture, para quinteto de metales*. Piles, Editorial de Música.

Costa Císcar, J. (2018b). *Miniaturas de espejo, para piano a 4 manos*. Piles, Editorial de Música.

Costa Císcar, J. (2018c). *Nana, para coro mixto*. Piles, Editorial de Música.

Costa Císcar, J. (2018d). *Voz que soledad sonando, para coro mixto*. Piles, Editorial de Música.

Costa Císcar, J. (2022). *Remember me!!, para piano*. Piles, Editorial de Música.

Costa Císcar, J. (2026). *...für Orgel: Órgano*. Piles, Editorial de Música.

Diversos autors. (2001). *Música coral*. Universidad Carlos III de Madrid; Real Musical.

Diversos autors. (2003). *Concurso de Composición Coral: Ciudad de La Laguna, 1994/2002*. Ayuntamiento de San Cristóbal de La Laguna.

Diversos intèrprets. (1998). *Concert: Estol del Màster* [CD]. Institut de Creativitat i Innovacions Educatives de la Universitat de València; Produccions Musicals, M. L. 98-011.

6.5. Altres obres consultades de diferents compositors

Ahrens, J. (1968). *Fantasie und Ricercare über ein Thema von Joannis Cabanilles*. Müller Süddeutschen Musikverlag.

Ayala, S. J., P. P. M^a (1921-1922). *Cantemos al Señor: Colección de cánticos religiosos. Acompañamiento* (2 vol.). Imprenta y Litografía del Asilo de Huérfanos del Sagrado Corazón de Jesús.

Ayala, S. J., P. P. M^a (1925). *Cantemos al Señor: Colección de cánticos religiosos apropiados a la juventud* (2^a ed.). Imprenta y Litografía del Asilo de Huérfanos del Sagrado Corazón de Jesús.

Blanes, L. (s. d.). *Música para metales, órgano y timbales* (obra inèdita).

Debussy, C. (1966). *Pelléas et Mélisande*. A. Durand & Fils.

Debussy, C. (1986). *Préludes* (llibre 1). G. Henle Verlag.

Debussy, C. (1988). *Préludes* (llibre 2). G. Henle Verlag.

Evangelista, J. (s. d.). *Ecos: Órgano* (obra inèdita).

Ligeti, G. (2000). *Volumina*. Edition Peters.

Messiaen, O. (2005a). *Les corps glorieux: Sept visions brèves de la vie des ressuscités pour orgue* (quadern núm. 1). Éditions Musicales Alphonse Leduc.

Messiaen, O. (2005b). *Les corps glorieux: Sept visions brèves de la vie des ressuscités pour*

orgue (quadern núm. 2). Éditions Musicales Alphonse Leduc.

Messiaen, O. (2005c). *Les corps glorieux: Sept visions brèves de la vie des ressuscités pour orgue* (quadern núm. 3). Éditions Musicales Alphonse Leduc.

Messiaen, O. (2023). *La nativité du Seigneur: Neuf méditations pour orgue*. Éditions Musicales Alphonse Leduc.

Mompou, F. (1952). *Six préludes pour piano: N^{os} V, VI, VII, VIII, IX, X*. Éditions Salabert.

Mompou, F. (2002a). *Música callada* (quadern núm. 1). Éditions Salabert.

Mompou, F. (2002b). *Música callada* (quadern núm. 2). Éditions Salabert.

Mompou, F. (2002c). *Música callada* (quadern núm. 3). Éditions Salabert.

Mompou, F. (2002d). *Música callada* (quadern núm. 4). Éditions Salabert.

Mompou, F. (2002e). *Préludes pour piano*. Éditions Heugel & Cie; Éditions Musicales Alphonse Leduc.

Mompou, F. (2004). *Preludi XI-Preludi XII, per a piano*. Tritó.

Moragues, S. J., P. J. (1922). *Cantemus Domino: Colección de cánticos religiosos de varios autores antiguos y modernos* (2^a ed.). Rafael Casulleras.

Schönberg A. (1925). *Suite für Klavier, op. 25*. Universal Edition.

Stravinsky, I. (1952). *Octet for wind instruments*. Hawkes & Son Ltd.

7. Annexos

7.1. Programa de mà de la preestrena de ...für Orgel (23-XI-2025)



CONCERT
Homenatge a

En VICENT ROS
*en el seu 80 natalici
i amb la participació de
l'organista*

HÉCTOR TARÍN

23 novembre 2025
18 h
**Parròquia Assumpció de la
Mare de Déu
Alboraia**



Concert n.74

PROGRAMA

I

Salutació a Santa Cecília i Benvinguda al temps litúrgic d'Advent

Marc-Antoine CHARPENTIER (1635?-1704)
Cecília Verge i Màrtir (Dialogue sur les Grands-Jeux)

Alexandre GUILMANT (1837-1911)
Sortie

Theodore BECK (1929-2003) / Wilbur HELD (1914-2015)
Dos breus Paràfrasis sobre el cant: Veni, veni Emmanuel

Organista: Vicent Ros

II

Obres valencianes per a orgue inèdites

Matilde SALVADOR (1918-2007)
Vers a Lledó

Josep EVANGELISTA (1943-2024)
*Ecos **

Javier COSTA CISCAR (1958)
*...für Orgel **
Cantàbile, Inquieto, Expresivo, Deciso.

Organista: Hèctor Tarín

*Obres en Preestreno

VICENT ROS

Vicent Ros va realitzar els estudis d'Orgue a Barcelona amb Montserrat Torrent, ampliant-los en distintes especialitats amb diversos professors estrangers: M. Chapuis, R. Saorgin, S. Kastner... havent aconseguit excel·lents qualificacions i diversos premis. El seu treball de fi de Màster versà sobre el tema *El món sonor d'Ausiàs March*, i la seua tesi doctoral, també a la Universitat de València (Estudi General), va versar sobre el tema: *Orgue i Il·lustració Valenciana*, la qual va ser qualificada *Cum laude* per unanimitat del Tribunal.

Entre 1974-2012 ha sigut Catedràtic Numerari d'Orgue i Clavecí del Conservatori Superior de Música de València, Centre que va dirigir al llarg de sis anys.

En 1978 va fundar l'Associació Cabanilles d'Amics de l'Orgue (ACAO), des de la qual ha realitzat moltes activitats organístiques en col·laboració amb distintes Institucions: concerts, publicacions, grabacions... destacant-ne la col·lecció de monografies *Orgues del País Valencià*, la revista trimestral *Cabanilles*, com també diversos CD's i edicions de partitures, especialment l'obra integral d'alguns compositors valencians de distintes èpoques, com ara: Vicent Hervàs, Tomàs Ciurana, Francesc Tito, Josep Bàguena-Soler ..., dedicant especial atenció a l'obra de Joan Bpt. Cabanilles de la qual ja s'han donat a conèixer diversos volums i enregistraments, així com la col·lecció *Patrimoni musical litúrgic valencià*, de la qual s'han editat ja 10 CD's, col·laborant també en altres col·leccions com la iniciada a la Universitat Catòlica "St. Vicent Màrtir" d'on va ser professor.

Va dirigir al llarg d'alguns anys l'Institut de Musicologia de la Institució Valenciana d'Estudis i Investigació (IVEI), així com l'Aula de Música de la Institució Alfons el Magnànim de la Diputació de València.

Ha alternat la tasca docent i investigadora amb la concertística, generalment com a solista, tot i que també en ocasions integrat en agrupacions camerístiques, o baix la direcció de prestigioses batutes de cors i orquestres, tant nacionals com estrangeres: E. García Ascencio, M. Galduf, J. Cervera, Ph. Entremont, K. Färber, A. Szyrocki...

Ha realitzat moltes gires per Espanya i Europa, havent actuat també en importants ciutats d'altres continents: Pekín, Vancouver, New York, Casablanca... entre altres de la llunyana Austràlia i Nova Zelanda.



NUESTRO MÁS SINCERO RECONOCIMIENTO Y AGRADECIMIENTO
A TODOS NUESTROS PATROCINADORES Y COLABORADORES,
QUE HAN HECHO POSIBLE LA REALIZACIÓN DE ESTE
"III CICLO DE CONCIERTOS ÓRGANO DE ALBORAYA"

7.2. Programa de mà de l'estrena de ...für Orgel (21-XII-2025)

PALAU DE LA MÚSICA

Cicle d'orgue (II)

Homenatge a Vicente Ros
amb motiu del seu 80é aniversari

SALA TURBI
21 de desembre de 2025,
diumenge. 19.00

www.palauvalencia.com



LA MÚSICA AMB MAJÚSCULES

AJUNTAMENT DE VALÈNCIA
PALAU DE LA MÚSICA
ORQUESTRA DE VALÈNCIA

Mostra de València
VALÈNCIA MUSIC CITY

Homenatge a Vicente Ros
amb motiu del seu 80é aniversari

Vicente Ros, orgue
Arturo Barba, orgue
Héctor Tarín, orgue
Miguel Cerezo, trompeta
Vicent Campos, trompeta

Seguix-nos en: www.palauvalencia.com

@palaumusicavlc palauvalencia

Esta programació és susceptible de modificacions. Consulte les condicions generals de compra i us en: www.palauvalencia.com

PROGRAMA

I

Joan Baptista Cabanilles Batalla Imperial
(1644-1712)

II

Eduardo Torres Ofertorio (*in modo antico*), ETorg 88
(1872-1934)

Vicente Martín y Soler Sonata en Do major*
(1754-1806)

Charles-Marie Widor Toccata**
(1844-1937)

III

Obres dedicades a Vicente Ros

José Báguena Soler Diferencias sobre
(1908-1995) «Al matí cap a Llevant»***

Matilde Salvador Vers a Lledó
(1918-2007)

José Evangelista Ecos****
(1943-2023)

Andrés Valero-Castells Catedralicia
(1973-) (2010-AV 4b)*****

Javier Costa ... für Orgel*****
(1958-) I. Cantabile
II. Inquieto
III. Expresivo
IV. Deciso

* Transcripció per a orgue de l'obertura de la seua òpera *Una cosa rara, ossia bellezza ed onestà*.
** Últim moviment de la seua *Quinta Simfonia per a orgue*, op. 42, núm. 1.
*** En el 30é aniversari de la seua mort.
**** Estrena a Espanya.
***** Obra per a dos trompetes i orgue.
***** Estrena absoluta.

NOTES AL PROGRAMA

El programa del concert proposa un recorregut ampli i significatiu per la literatura organística, articulat entorn de diferents èpoques i estils, amb un èmfasi especial en la creació valenciana i en el paper de l'orgue com a instrument plenament vigent. Al costat de referents històrics com Joan Baptista Cabanilles o Vicente Martín y Soler, el programa posa l'accent en compositors valencians dels segles XX i XXI, entre els quals destaquen Matilde Salvador i José Evangelista, les obres dels quals evidencien aproximacions personals i profundament expressives al llenguatge organístic. De manera especial, la presència d'Andrés Valero-Castells adquireix un valor central, no sols per la seua condició de compositor valencià contemporani, sinó també per la seua aportació a la renovació del repertori per a orgue des d'una escriptura que combina solidesa formal, riquesa tímbrica i projecció simbòlica. Este conjunt d'obres s'entén, a més, com a reflex directe del magisteri de Vicente Ros, la labor del qual com a organista, pedagog i referent intel·lectual ha sigut determinant en la formació de diverses generacions d'interpres i compositors, i l'impuls dels quals ha contribuït decisivament a la consolidació de l'orgue com a espai viu de creació en la música valenciana contemporània.

Este aniversari de Vicente Ros també ha despertat inquietuds entre altres compositors, com és el cas de Javier Costa a través de la seua obra *...für Orgel*, escrita *ex profeso* per a estos concerts-homenatge. Està dedicada a l'organista Héctor Tarín Nieto, qui l'estrenarà. Tal com ens diu el compositor: «la obra se escribe entre los meses de febrero y marzo de 2025 para ser estrenada en el Palau de la Música de València con motivo del concierto-homenaje a la figura de Vicente Ros, músico, organista y catedrático de Órgano del Conservatorio Superior de Música de València. Se articula en cuatro movimientos contrastantes (*Cantabile, Inquieto, Expresivo y Deciso*) relacionados entre sí por su carácter e intención expresiva. El juego de colores y timbres que posibilita el órgano completa la sonoridad buscada, recreada desde la "heterofonía en eco", manteniendo algunos sonidos mientras otros evolucionan, obteniendo así su dimensión vertical. Su título en alemán quiere manifestar mi admiración hacia la tradición alemana de música para órgano y los constructores del instrumento».

Intèrprets

Miguel Cerezo i Vicent Campos (trompetes),
Héctor Tarín, Vicente Ros i Arturo Barba (orgue).

Vicent Campos, trompeta

Va iniciar els seus estudis a Montserrat i els va continuar al Conservatori Superior de Música de València, obtenint el Premi Extraordinari Fi de Grau Superior i distincions com el Primer Premi de Joventuts Musicals, el Primer Premi Mariano Puig i el Premi Nacional de Música amb el Grup Instrumental de València. És màster en Estètica i Creativitat Musical per la Universitat de València, i doctor *cum laude* en Art i Filosofia també per la Universitat de València. Ha actuat com a solista amb destacades orquestres i realitzat nombrosos enregistraments, a més de col·laborar amb reconeguts conjunts de cambra europeus. Ha dirigit el Festival Internacional de Música de Cambra de Montserrat i, des de 2004, el Festival Internacional Música i Festa de Massanassa. És catedràtic de Trompeta i director del Conservatori Superior de Música Salvador Seguí de Castelló, i manté una activa carrera internacional com a solista.

Miguel Cerezo, trompeta

Va iniciar la seua formació musical a la Banda Primitiva de Llíria i la va continuar al Conservatori Superior de Música de València, on va obtenir les màximes qualificacions i una beca al millor expedient. Es va perfeccionar amb professors com Håkan Hardenberger, Max Sommerhalder i Pierre Thibaud, i compta amb el Certificat Avançat amb Distinció de la *Royal Schools of Music* i un màster en Estètica i Creativitat Musical per la Universitat de València. Ha sigut trompetista solista en institucions com la Banda Municipal de Barcelona, l'Orquesta Clásica Ciudad de Murcia, l'Orquesta de València o les simfòniques d'Oviedo i Múrcia, i ha col·laborat amb destacades agrupacions d'altres ciutats. Com a membre del Trío Cabanilles, va participar en el CD *Tubarum Convivium* (2021), guardonat amb dos medalles de plata als *Global Music Awards*. Actualment, és professor a l'Escola Superior de Música d'Utiel, i ofereix cursos i recitals mentre col·labora regularment amb diverses formacions orquestrals nacionals i internacionals.

Héctor Tarín, orgue

Va néixer a Manises i va començar els estudis de Piano a la seua ciutat natal, continuant-los al Conservatori Professional de Música de València, on ja hi destacaven les seues qualitats tècniques i interpretatives. Va cursar les especialitats d'Interpretació, itinerari Piano i Orgue, al Conservatori Superior de Música Joaquín Rodrigo de València, obtenint el Premi Extraordinari Fi de Títol en Piano i realitzant el màster en Interpretació Musical i Investigació Performativa. Guiat pel Prof. Dr. Bartomeu Jaume, es va interessar per la música contemporània i valenciana, i, sota la direcció del Prof. Dr. Vicente Ros, ha ofert concerts d'orgue com a solista i acompanyant. Ha sigut organista repertorista del cicle *Música y liturgia* en la Companyia de l'Església de la Companyia –actualment, Basílica del Sagrat Cor de Jesús– de València i pianista repetidor en assajos del Cor de la Generalitat Valenciana. És doctor en Història de l'Art per la Universitat de València, amb qualificació d'*Excel·lent cum laude* i guardonat amb els Premis Mavi Dolç i Gastaldo.

Javier Costa, compositor

Va néixer a Paiporta. Ha escrit al voltant de cent obres per a diferents gèneres musicals, rebent encàrrecs d'institucions i intèrprets de prestigi reconegut. Ha obtingut diversos premis de Composició: Juan Bautista Comes; finalista al III Concurs Internacional de Composició Sinfónico-Coral (JONDE); Premi Fira de Tots Sants; Premi al 10è aniversari de la creació de la Universidad Carlos III de Madrid; Premi de la Federació de Cors de la Comunitat Valenciana; Premis Catalunya de Composició Coral; Premi Matilde Salvador; finalista del Concurso Internacional de Composició Coral Ciudad de La Laguna; Premi Paco Llácer; Premi Luis Morondo en el Concurs Internacional de Composició convocat per l'Agrupación Coral de Cámara de Pamplona –en què va rebre la Beca Fernando Remacha–, i segon premi al IV Concurs Internacional de Composició SBALZ. És màster en Estètica i Creativitat Musical per la Universitat de València, i doctor en Estètica i Teoria de les Arts també per la Universitat de València. Ha dirigit diverses tesis doctorals i altres treballs d'investigació. Professor a diversos conservatoris, actualment, és professor convidat de Composició al Conservatori Superior de les Illes Balears.

Vicente Ros, orgue

Va estudiar Orgue a Barcelona amb Montserrat Torrent i es va perfeccionar amb els professors europeus Michel Chapuis, Macario Santiago Kastner o René Saorgin, obtenint diversos premis i excel·lents qualificacions. El seu màster va tractar *El món sonor d'Ausiàs March* i la seua tesi doctoral, *Órgano e ilustración valenciana*, va ser qualificada d'*Excel·lent* amb menció *cum laude* per unanimitat del tribunal. Entre 1974 i 2012, va ser el responsable de l'especialitat d'Orgue i Clavecí al Conservatori Superior de Música de València, que va dirigir durant sis anys. El 1978, va fundar l'Associació *Cabanilles d'Amics de l'Orgue*. Ha editat l'obra integral de diversos compositors valencians i ha contribuït a múltiples projectes discogràfics i musicològics. Va dirigir l'Institut de Musicologia de la Institució Valenciana d'Estudis i Investigació, i l'Aula de Música de la Institució *Alfons el Magnànim* de la Diputació de València. Ha compaginat la docència i la investigació, i ha realitzat gires per Europa i ciutats com Pequín, Vancouver, Nova York o Casablanca, així com per Austràlia i Nova Zelanda.

Arturo Barba, orgue

Catedràtic del Conservatori Superior de Música Joaquín Rodrigo de València, es va formar en Orgue (obtenint el Premi Extraordinari Fi de Grau Superior) i Piano a l'esmentat centre, i va ampliar estudis a Madrid i en programes internacionals. Doctor en Física Aplicada per la Universitat Politècnica de València, on també va obtenir el títol d'Arquitecte a l'Escola Tècnica Superior d'Arquitectura, ha enregistrat per a *Radio Nacional de España-Radio Clásica* i ha publicat diversos discos com a solista. Ha ofert recitals en importants orgues històrics europeus. Col·labora habitualment amb l'Orquesta de València i l'Orquesta de la Comunitat Valenciana. Manté una intensa activitat concertística en festivals d'orgue emblemàtics a Madrid, Tenerife, Moscou, París, Viena, València, Cambridge, Londres i nombroses catedrals europees i americanes. També, ha participat en cicles d'orgue d'una vintena de països d'Europa, Amèrica i Rússia.

AVANÇ

21 de febrer de 2026,
dissabte. 11:30h
SALA ITURBI

Cicle de Orgue (III)
ARNO HARTMANN, orgue
Organista de l'Orquesta Simfònica de Viena (Àustria)
i de la Universitat de Bochum (Alemanya)

J. S. Bach: transcripcions i fragments

Entrada gratuïta
(Localitats limitades)

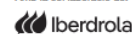
21 de març de 2026,
dissabte. 11:30h
SALA ITURBI

Cicle de Orgue (IV)
IVETA APKALNA, orgue

Obras de Philip Glass i J. S. Bach

Entrada gratuïta
(Localitats limitades)

Amb la col·laboració de:



Javier Costa Císcar (1958-) és un compositor que ha sabut construir una veu pròpia a partir de l'essencial. Allunyada de gestos grandiloqüents, la seva música es desenvolupa amb una sobrietat plena de matisos en què el so, el silenci i el timbre dialoguen amb una precisió acurada i deliberada. Aquesta publicació traça el recorregut vital i artístic d'una figura destacada en el panorama de la música contemporània valenciana, tot aprofundint en la seva recerca d'un llenguatge personal, refinat i genuí.

L'eix del treball és l'anàlisi de la composició *...für Orgel* (2025), la primera obra de Costa per a orgue, escrita com a homenatge i exercici de memòria sonora, és a dir, com una evocació conscient de tradicions, sonoritats i referents que configuren el món sonor del compositor. Lluny de la retòrica narrativa, l'obra s'articula com un espai de transformació subtil en què cada motiu evoluciona amb una lògica interna i una força poètica pròpia. Amb aquesta aproximació, no només s'endinsa en una obra singular del repertori actual per a orgue, sinó que, també, es convida el lector a introduir-se en una manera d'entendre la composició com un acte de contemplació i escolta activa del temps.

Hèctor Tarín Nieto (Manises, 1993-) és doctor en Història de l'Art per la Universitat de València i màster en Ensenyaments Artístics d'Interpretació Musical i Investigació Performativa pel Conservatori Superior de Música *Joaquín Rodrigo* de València. D'aquestes entitats, ha obtingut, respectivament, el Premi *Mavi Dolç i Gastaldo* a l'ús del català i la qualitat lingüística per la seva tesi doctoral, i el Premi Extraordinari Fi de Títol en l'especialitat d'Interpretació, itinerari Piano. Va ser alumne de Bartomeu Jaume, qui li va transmetre l'interès per la música contemporània, en general, i valenciana, en particular, i va completar la seva formació organística amb Vicent Ros. És concertista de piano i orgue, i ha acompanyat, entre altres, el Conjunt Instrumental del Conservatori Superior de Música *Joaquín Rodrigo* de València.

Col·lecció Monografies i Aproximacions

MIA