



Universitat Autònoma  
de Barcelona

**Facultat de Filosofia i Lletres**  
**Departament d'Art i de Musicologia**  
**2015**

**L'univers estètic de**  
**Joaquim Homs**  
**(1906 – 2003)**

**Tesi doctoral**

Autor: Alexandre Garrobé Marqui

Directors: Jordi Ballester Gibert i Germán Gan Quesada



*A la meva mare, que ja és memòria*

Els fragments de partitures citats a continuació han estat reproduïts amb l'amable autorització de les editorials següents:

**Editorial Alpuerto, Madrid:**

- Homs, J., *Cementiri de Sinera* (1952) © Editorial Alpuerto, Madrid, 11811234, 1986.  
Homs, J., *Tres impromptus per a piano* (1955) © Editorial Alpuerto, Madrid, 1231231, 1986.  
Homs, J., *El caminant i el mur* (1962) © Editorial Alpuerto, Madrid, 1181051, 1974.  
Homs, J., *Dos Soliloquis para guitarra* (1972) © Editorial Alpuerto, Madrid, 1271123, 1974.  
Homs, J., *Derivacions* (1990) © Editorial Alpuerto, Madrid, 1041749, 1993.

**Editorial de Música Boileau, Barcelona:**

- Homs, J., *Duo per a flauta i clarinet* (1936) © Editorial de Música Boileau, Barcelona, B-3051, 1996.  
Homs, J., *Sonata per a violí sol* (1941) © Editorial de Música Boileau, Barcelona, B-3050, 2007.  
Homs, J., *Dos moviments per a violí i violoncel* (1962) © Editorial de Música Boileau, Barcelona, B-3139, 1996.  
Homs, J., *Dos estudis per a guitarra* (1978) © Editorial de Música Boileau, Barcelona, B-3140, 1996.  
Homs, J., *Dos Rhumbs* (1994) © Editorial de Música Boileau, Barcelona, B-3142, 1996.

**Brotos&Mercadal Edicions Musicals, Barcelona:**

- Homs, J., *Sonata per a oboè i clarinet baix* (1942) © Brotos&Mercadal Edicions Musicals, Barcelona, 100-204, 2009.  
Homs, J., *Dos moviments per a violoncel* (1957) © Brotos&Mercadal Edicions Musicals, Barcelona, 100-389, 2010.  
Homs, J., *Música per a cinc (o sis)* (1962) © Brotos&Mercadal Edicions Musicals, Barcelona, 100-373, 2010.  
Homs, J., *Trio per a violí, clarinet i piano* (1974) © Brotos&Mercadal Edicions Musicals, Barcelona, 100-281, 2010.

**CLIVIS Publicacions, Barcelona:**

- Homs, J., *Missa per a cor a cappella* (1943) © Clivis Publicacions, Barcelona, AC 137, 2005.  
Homs, J., *En la meva mort* (1966) © Clivis Publicacions, Barcelona, 177, 2005.  
Homs, J., *Soliloqui IV per a guitarra* (1980) © Clivis Publicacions/ACC, AC 319, 1992.  
Homs, J., *Duet per a flauta i guitarra* (1981) © Clivis Publicacions, Barcelona, Col·lecció 1+1; 4, 2003.

**DINSIC Publicacions Musicals, Barcelona:**

- Homs, J., *Quintet de vent núm. 1* (1940) © Dinsic Publicacions Musicals, Barcelona, MI-74, 2006.  
Homs, J., *Suite d'Homenatges per a guitarra* (1941-43) © Dinsic Publicacions Musicals, Barcelona, MI-12, 2000.  
Homs, J., *Variacions sobre una melodia popular catalana* (1943) © Dinsic Publicacions Musicals, Barcelona, MI-121, 2011.  
Homs, J., *Sonata per a piano núm. 2* (1955) © Dinsic Publicacions Musicals, Barcelona, PCC-31, 2011.  
Homs, J., "Estança núm. 8" (1957) i "Dos antics poemes xinesos" (1982), a *Cinc poemes corals per a cor mixt* © Dinsic Publicacions Musicals, Barcelona, MC-3, 1996.  
Homs, J., *Dues Invencions per a dos pianos* (1964) © Dinsic Publicacions Musicals, Barcelona, MI-119, 2006.  
Homs, J., *Trio de canyes* (1981) © Dinsic Publicacions Musicals, Barcelona, MI-75, 2006.  
Homs, J., *Nocturn per a dues guitarres i percussió* (1990) © Dinsic Publicacions Musicals, Barcelona, MI-73, 2006.

**La mà de guido, Sabadell:**

- Homs, J., "Velum templi scissum est" (1939) i "Jerusalem surge" (1939), a *Set Responsoris per a cor mixt* © La mà de guido Sabadell, MG155, 2002.  
Homs, J., *Polifonia per a cordes* (1954) © La mà de guido, Sabadell, MG 218, 2005.  
Homs, J., *Invenció per a cordes* (1959) © La mà de guido, Sabadell, MG 237, 2005.  
Homs, J., *Soliloqui núm. 2* per a orquestra de corda (1972) © La mà de guido, Sabadell, MG 217, 2005.

### Oxford University Press, London:

Gerhard, R., *Quartet de corda núm. 2* (1961-62) © Oxford University Press, 5005009, 1972.

Gerhard, R., *Libra* (1968) © Oxford University Press, 5005008, 1970.

Gerhard, R., *Leo* (1969) © Oxford University Press, 5006656, 1970.

### Periferia Sheet Music, Barcelona:

Homs, J., *Suite per a piano op. 1* (1921) © Periferia Sheet Music, M- 69216-395-4, 2008.

Homs, J., *Nou Apunts per a piano* (1925) © Periferia Sheet Music, M-69216-679-5, 2009.

Homs, J., *Duo per a clarinet i clarinet baix* (1931) © Periferia Sheet Music, SXX- 0492, 2010.

Homs, J., *El viatge* (1936), *Divendres Sant* (1936) i *L'absència* (1936) © Periferia Sheet Music, 554-5, 2009.

Homs, J., *Ocells perduts*. "Deixeu-me creure" (1940) © Periferia Sheet Music, SXX-0548, 2011.

Homs, J., *Entre dues línies* (1948) © Periferia Sheet Music, 721-1, 2009.

Homs, J., *Trio per a flauta, violí i clarinet baix* (1953) © Periferia Sheet Music, 252-0, 2007.

Homs, J., *Les hores* (1956) © Periferia Sheet Music, 362-6, 2009.

Homs, J., *Diàleg per a guitarra* (1981) © Periferia Sheet Music, 164-6, 2007.

Homs, J., *Soliloqui III* per a guitarra (1977) © Periferia Sheet Music, 214-8, 2007.

Homs, J., *Sis poemes xinesos* (1980-1986) © Periferia Sheet Music, 69216-379-4, 2009.

### SEEMSA-EMEC (Editorial de Música Española Contemporánea) i Tenora Edicions Musicals, S. L.-CEM (Catalana d' Edicions Musicals):

Homs, J., *Invenió per a orquestra* (1964) ) © EMEC, Madrid, E-824, 2005.

Homs, J., *Soliloqui per a flauta* (1972) © EMEC, Madrid, E-80, 1992.

Homs, J., *Díptic per a orquestra* (1973) © EMEC, Madrid, E130, 1979.

Homs, J., *Nonet -a la memòria de Manuel de Falla-* (1979) © C.E.M. Catalana d'Edicions Musicals, T-5, 1980.

Homs, J., *Rhumbs* (1988) © EMEC, Madrid, E-148, 1992.

### Tritò Edicions, Barcelona:

Homs, J., *Vals de suburbi* (1931) © Amalgama edicions, Berga, A 1080, 2002.

Homs, J., *Toccatta* (1948) © Amalgama edicions, Berga, A 1095, 2003.

Homs, J., *Sonata núm. 1 per a piano* (1955) © Amalgama edicions, Berga, A 1088, 2003.

Homs, J., *Tres invencions sobre un acord* (1958) © Amalgama edicions, Berga, A 1101, 2004.

Homs, J., *Impromptu VI per a piano* (1960) © Amalgama edicions, Berga, A 1103 / A 1104, 2004.

Homs, J., *In memoriam Turina* (1982) © Amalgama edicions, Berga, A -1056 / A-1053 inclosa en el quadern *Tres evocacions*, 2000.

Homs, J., *Díptic per a Frederic Mompou* (1983) © Amalgama edicions, Berga, A -1057 / A -1053, inclosa en el quadern *Tres evocacions*, 2000.

Homs, J., *In memoriam P.F.A* (1984) © Amalgama edicions, Berga, A-1048, inclosa en el quadern *Remembrances*, 2000.

Homs, J., *In memoriam A. Rubinstein* (1987) © Amalgama edicions, Berga, A -1056 / A-1053, inclosa en el quadern *Tres evocacions*, 2000.

Homs, J., *In memoriam R.S.* (1988) © Amalgama edicions, Berga, A-1048, inclosa en el quadern *Remembrances* 2000.

Homs, J., *In memoriam C.H.O.* (1990) © Amalgama edicions, Berga, A-1048, inclosa en el quadern *Remembrances*, 2000.

Homs, J., *Tres Rhumbs* (1991) © Amalgama edicions, Berga, A-1060, 2000.

Homs, J., *In memoriam E.C.I.* (1995) © Amalgama edicions, Berga, A-1048, inclosa en el quadern *Remembrances*, 2000.



## **Agraïments**

Als directors d'aquesta tesi, els doctors Jordi Ballester i Germán Gan, pel seu assessorament i dedicació. Els seus consells i esmenes han estat una valuosa font d'aprenentatge.

A Pietat Homs, per la seva disponibilitat i ajuda en la localització de fonts documentals.

A Ignasi Martí, per les seves recomanacions en la correcció del text.

Al personal de la Biblioteca Nacional de Catalunya i, particularment, a la cap de la Secció de Música, Rosa Montalt.

Al personal de la Biblioteca de la Universidad de Oviedo.

Als meus fills, Laia i Marcel, que alleugereixen qualsevol tasca amb el seu insubornable bon humor.

I, molt especialment, a la meva dona, qui, amb la seva paciència i comprensió, ha fet possible la realització d'aquesta tesi.

# **Taula de continguts**

<b>I. Aclariment</b>	<b>11</b>
<b>II. Introducció</b>	<b>13</b>
2.1. El propòsit del present treball	13
2.2. Estat de la qüestió	17
2.2.1. Fonts	17
2.2.2. Les propostes d'estructuració de l'obra d'Homs	19
2.3. L'estructura d'aquesta tesi	25
<b>III. Metodologia</b>	<b>29</b>
3.1. Revisió i anàlisi documental	29
3.2. Les diferents perspectives analítiques	33
<b>IV. Els anys de formació (1906-1939)</b>	<b>39</b>
4.1. Entorn familiar i primeres influències	39
4.2. L'estudi de Ramon Sastre	47
4.3. Stravinsky com a referent. Els <i>Nou Apunts</i> per a piano	51
4.4. Els anys decisius	60
4.4.1. La trobada amb Gerhard	60
4.4.2. La "deliciosa superficialitat" de la música francesa. El tractament modal de la música vocal. El cant gregorià	67
4.4.3. La Barcelona dels anys trenta i la trobada amb Pietat Fornesa	77



<b><u>V. Un compositor independent (1939-1952)</u></b>	<b>87</b>
<b>5.1. Les conseqüències del conflicte bèl·lic</b>	<b>87</b>
<b>5.2. La producció durant els anys valencians</b>	<b>90</b>
5.2.1. Arrels populars, atonalitat i modalitat	90
5.2.2. La música religiosa	94
<b>5.3. El retorn a una altra Barcelona</b>	<b>101</b>
<b>5.4. Neoclassicisme i romanticisme en l'obra d'Homs</b>	<b>103</b>
<b>5.5. La influència de Bartók</b>	<b>110</b>
<b>5.6. L'eclecticisme previ al període dodecatònic</b>	<b>117</b>
<b>5.7. La tasca divulgativa</b>	<b>121</b>
<b><u>VI. El camí cap al dodecatonisme</u></b>	<b>130</b>
<b>6.1. Els antecedents del dodecatonisme en l'obra de joventut</b>	<b>130</b>
<b>6.2. El serialisme prematur d'Homs. Una qüestió terminològica</b>	<b>136</b>
6.2.1. El problema terminològic	136
6.2.2. Serialisme i derivació motívica en la <i>Sonata per a violí</i> (1941)	139
<b><u>VII. Homs davant el canvi de paradigma (1953-1959)</u></b>	<b>146</b>
<b>7.1. La nova situació</b>	<b>146</b>
<b>7.2. L'adopció definitiva del mètode dodecatònic</b>	<b>150</b>
<b>7.3. Un gest expressiu indeterminat. Berg com a precedent</b>	<b>157</b>
<b>7.4. Les obres webernianes</b>	<b>175</b>
7.4.1. Dues obres referencials	175
7.4.2. Les primeres formes binàries	179
7.4.3. L' <i>Homenatge a Webern</i> (1959). La culminació d'un període	187

<b>VIII. El pòsit de les avantguardes</b>	<b>197</b>
8.1. Una actitud receptiva i crítica	197
8.2. Serialització temporal i serialisme integral	201
8.3. La funció formal/estructural de l'assignació de valors temporals a partir de la sèrie dodecatònica	204
8.4. El sistema de conversió temporal en l'obra d'Homs	208
<b>IX. La primera meitat dels seixanta (1960-1966)</b>	<b>216</b>
9.1. Un canvi d'inèrcies	216
9.2. Primeres adaptacions del mètode a l'estil personal	221
9.2.1. Melodia i referències tonals dins un codi operacional indeterminat	221
9.2.2. La sèrie com a plexe de relacions	233
9.3. La prefiguració de l'estil definitiu	240
9.4. La música vocal	244
<b>X. La pèrdua (1967)</b>	<b>258</b>
10.1. <i>Incomunicats</i>	258
10.2. El buit	259
10.3. <i>Presències</i> (1967). El so del silenci interior	261
<b>XI. L'emergència d'una iconografia sonora</b>	<b>266</b>
11.1. Un fons de paisatge	266
11.2. Els motius referencials	273
11.3. L'evidència del simbolisme	285

<b>XII. El vèrtex estètic (1967-1974)</b>	<b>291</b>
<b>12.1. La consolidació d'un estil</b>	<b>291</b>
<b>12.2. La sublimació de la soledat</b>	<b>307</b>
12.2.1. Gerhard és mort	307
12.2.2. Els anys del soliloqui	309
12.2.3. La <i>Simfonia Breu</i> (1972) i el <i>Díptic per a orquestra</i> (1973)	321
<b>XIII. El llarg camí de retorn (1974-1988)</b>	<b>334</b>
<b>13.1. El mètode com a possibilitat</b>	<b>334</b>
<b>13.2. La segona simplicitat</b>	<b>350</b>
<b>13.3. La música vocal del període</b>	<b>357</b>
<b>XIV. Un romàntic en un món modern</b>	<b>367</b>
<b>14.1. La voluntat d'expressar en un context convuls</b>	<b>367</b>
<b>14.2. El temps, el silenci i els intèrprets</b>	<b>377</b>
<b>14.3. De l'haiku al fragment romàntic</b>	<b>387</b>
<b>XV. El laberint de la memòria</b>	<b>402</b>
<b>15.1. Les músiques del temps viscut</b>	<b>402</b>
15.1.1. Les simfonies de la memòria	402
15.1.2. <i>In memoriam</i>	413
15.1.3. <i>Remembrances</i>	421
<b>15.2. Retrobar el temps en el record</b>	<b>427</b>

<b>XVI. El darrer tram del camí (1989-2003)</b>	<b>438</b>
16.1. La implosió formal	438
16.2. Les últimes cançons	445
16.3. El cercle tancat	448
<b>XVII. Conclusions</b>	<b>450</b>
<b>Bibliografia</b>	<b>462</b>
<b>Discografia</b>	<b>472</b>
<b>Apèndix I. Motius referencials</b>	<b>479</b>
<b>Apèndix II. Les sèries d'Homs</b>	<b>502</b>
<b>Apartat documental</b>	<b>513</b>
<b>Índex onomàstic</b>	<b>518</b>

## **I. Aclariment**

“Una de les paraules més confusionàries que s’hagi ‘llançat’ aquests darrers anys en el món de la música nova, ha estat, sens dubte, la paraula ‘atonal’. Qui n’és l’autor responsable? –pregunta vana!” (Robert Gerhard)<sup>1</sup>

Són moltes les veus que s’han alçat subratllant la inconsistència del terme *atonalitat* i nombrosos els arguments que es poden esgrimir contra el concepte que representa. Ja, l’any 1921, se’n distanciava Arnold Schönberg: “Tengo que apartarme de este término, pues yo soy músico y no tengo nada que hacer con lo atonal. Atonal podría simplemente significar: algo que no tiene nada que ver con la naturaleza del sonido [...] Una pieza musical ha de ser siempre tonal, al menos porque entre sonido y sonido tiene que existir una relación que permita a éstos, sean sucesivos o simultáneos, constituir una sucesión inteligible como tal.”<sup>2</sup>

En oferir, però, en una sola paraula la possibilitat de diferenciar les obres referides a un centre tonal (o tònica) d’aquelles que han estat compostes segons un sistema que no pren un centre de referència, el terme ha acabat fent fortuna. Com fa notar Rudolf Reti, el vici pot estar en l’origen ja que el sistema usat durant segles conegut com *tonalitat*, en propietat hauria d’haver estat anomenat *tonicalitat*, fet que hauria donat lloc a un antònim tan difícil com *atonicalitat*<sup>3</sup>.

El modern terme *post-tonal* sembla aportar una solució en permetre referir-se amb més precisió a la música composta amb posterioritat a la superació del sistema tonal. Tanmateix, no deixa de ser una solució excessivament genèrica que conté el mateix vici d’origen que el terme *atonal* ja que nega en si mateix la naturalesa del to. És cert que, si volem ser realment curiosos, sempre ens queda la possibilitat de parlar de música composta fora del marc de la tonalitat tradicional,

---

<sup>1</sup> Homs, J., *Robert Gerhard i la seva obra*, Barcelona: Biblioteca de Catalunya, 1991, p. 175.

<sup>2</sup> Schönberg, A., *Tratado de armonía*, Madrid: Real Musical, 1979, p. 484.

<sup>3</sup> Reti, R., *Tonalidad, atonalidad y pantonalidad*, Madrid: Rialp, 1965, p. 28.

## I. Aclariment

però tenint en compte les característiques d'aquesta tesi, on aquest concepte apareix centenars de vegades, un circumloqui tan llarg acabaria sent fatigós i podria crear confusió.

Així, considerant que els termes *tonal* i *atonal* són avui dia totalment acceptats, i, per evitar continus aclariments, en el present treball s'han mantingut els termes *tonalitat* i *atonalitat*, entenent que els seus significats es corresponen amb els proposats per Reginald Smith Brindle. Aquest autor considera incloses en el terme *tonal* totes les estructures musicals que puguin quedar representades pel següent model:

“By ‘tonal’ music we refer to that music in which a definite sense of key prevails, in which all the notes present are related to a central key note or ‘tonic’[...] Changes of key centre can be brought about through modulation [...] Yet as long as these key centres are not completely obscured, the music is still regarded as being tonal.”<sup>4</sup>

I, després d'advertir-nos de la inconveniència del terme *atonal* però assumint la necessitat d'una terminologia clara, el mateix autor proposa el següent:

“‘Atonal’ music refers to that music which is not clearly organized by traditional systems such as the modal system, or the major and minor key system [...] the word ‘atonality’ is by now accepted as signifying an all-inclusive tonality which includes all possible harmonic products of the ‘total chromatic space’ enclosed by the twelve semitones within the octave.”<sup>5</sup>

---

<sup>4</sup> Brindle, R. S., *Serial Composition*, London: Oxford University Press, 1966, p. 6.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p 11.

## **II. Introducció**

### **2.1. El propòsit del present treball**

Amb el pas dels anys, la figura d'Homs ha quedat envoltada per un núvol de tòpics als quals la reiteració ha acabat atorgant carta de naturalesa. Així, la seva timidesa, la pèrdua de la seva esposa, la condició de pioner del dodecatonisme a la península, la relació amb Gerhard o la poca vinculació amb els ambients musicals, són aspectes de la seva biografia als quals sembla obligat recórrer cada vegada que es parla o s'escriu sobre el compositor. Tanmateix, en no anar sempre acompanyada d'un estudi de la seva música, la insistència en aquests aspectes, ha donat lloc a un estereotip simplificat, una imatge borrosa, d'una realitat considerablement més complexa que la que pretenen representar.

Més enllà dels factors històrics que han afectat tots els compositors catalans de la segona meitat de segle XX –com les conseqüències de la llarga nit cultural imposada pel franquisme, la marginació dels compositors locals i el consegüent retard en l'estudi de les seves trajectòries– al cas d'Homs s'hi ha d'afegir el fet que no deixés cap deixeble. Aquesta circumstància, a la qual s'han referit tant Benet Casablanca<sup>6</sup> com Agustí Charles<sup>7</sup>, explica parcialment la falta d'un coneixement profund dels processos creatius del compositor.

Aquesta mancança ha propiciat que la informació sobre els seus procediments compositius (que han donat lloc a un catàleg de més de dues centes obres) s'hagi basat principalment en les seves declaracions a premsa, programes de concert i conferències. Mentrestant, però, la part més substancial del seu llegat, la seva obra, quedava pendent d'analitzar, excepció feta d'algunes aproximacions analítiques realitzades per Albert Llanas<sup>8</sup> i Charles<sup>9</sup>.

---

<sup>6</sup> Vegeu, Casablanca, B., "Recepció a Catalunya de l'Escola de Viena, i la seva influència sobre els compositors catalans", *Recerca Musicològica*, núm. 4, 1984, pp. 243-283, versió en línia consultada el 26 de febrer de 2015 a <http://raco.cat/index.php/RecercaMusicologica/article/view/42719/51545>

<sup>7</sup> Vegeu, Charles, A., *Dodecafonismo y serialismo en España*, Valencia: Rivera, 2005, p. 9.

<sup>8</sup> Vegeu, Casanovas, J., i Llanas, A., *Joaquim Homs*, Barcelona: Proa, Generalitat de Catalunya, 1996.

## II. Introducció

El cert és que, si bé la música d'Homs va estar fortament vinculada al dodecatonisme/expressionisme en els anys cinquanta i seixanta (quan va arribar a la màxima expressió en l'ús del mètode dodecatònic), obres d'anys precedents, com les cançons dels anys trenta o la *Suite d'homenatges* per a guitarra (1943), mostren una ascendència tonal i estilística molt més propera a l'òrbita cultural francesa. Aquesta tendència la retrobarem en el darrer tram de la seva vida amb obres com el *Díptic per a orquestra* (1973) o *Derivacions* (1990), on el compositor cerca una expressivitat de caire més espontani. No és endebades que, malgrat la seva admiració per Schönberg i Gerhard, Homs tingués com a llibres de capçalera *Tel quel* de Paul Valéry o *À la recherche du temps perdu* de Marcel Proust.

D'altra banda, ja en els estadis inicials d'aquesta recerca es va fer evident que el discurs d'Homs, lluny de ser uniforme, havia anat canviant amb el temps. Si durant els anys cinquanta i seixanta el compositor va posar l'accent en els aspectes més tècnics de la composició musical, a partir dels anys setanta va passar a explicar-se en uns termes molt més estètics.

Mentrestant, en el pla purament metodològic, Homs va passar d'incidir a principi dels anys cinquanta en la necessitat de posar límits al pensament, a defensar durant els seixanta la llibertat per sobre de qualsevol limitació. Aquest canvi de perspectiva i el discurs que portava associat va provocar que, en funció de l'adscripció ideològica del qui comentava la seva obra, sempre es poguessin trobar arguments per etiquetar-lo, amb una certa connotació negativa, d'intel·lectual o de llibertí. El cert, però, és que tampoc no van faltar en el pol oposat les actituds acrítiques que elogiaven la seva figura i el total de la seva obra, oferint un retrat complaent que obviava qualsevol contradicció.

La vocació d'aquesta recerca ha estat, per tant, transcendir l'estadi enunciatiu dels tòpics per accedir a una imatge el més definida possible de la seva trajectòria compositiva i el seu univers estètic. Per expressar-ho en termes acadèmics, l'objectiu genèric d'aquesta tesi ha consistit a obtenir un perfil definit de l'evolució tècnica i estètica d'Homs, demostrable en base a les seves composicions; o de

---

<sup>9</sup> Vegeu, Charles, A., *Dodecafonismo y serialismo en España*, Valencia: Rivera, 2005.



## II. Introducció

manera més sintètica: l'estudi de la trajectòria i l'univers estètic d'Homs a partir de la seva obra.

Aquest propòsit genèric englobava, al seu torn, una sèrie de qüestions que reclamaven resposta ja que, malgrat les aportacions de crítics, periodistes especialitzats i compositors avaluant el paper d'Homs en la introducció del dodecatonisme a la península, encara estava pendent de realitzar una valoració acurada sobre què va significar per al compositor el mètode schönberguà i quin ús en va fer.

En primer lloc, era necessari estudiar per què Homs no va adoptar el mètode fins l'any 1953 si en coneixia el funcionament des de principis dels anys trenta. El fet que aquesta qüestió no hagués estat ni tan sols plantejada en cap dels estudis realitzats fins avui, ha deixat oberta la porta a considerar que en la seva decisió hi van confluïr per un costat la influència de Gerhard (qui havia adoptat el dodecatonisme l'any anterior) i, per l'altre, un cert grau d'arbitrarietat. No era, per tant, possible avançar sobre aquesta qüestió sense comprovar si els seus estudis amb Gerhard havien aportat canvis substancials al seu llenguatge o si les seves obres de joventut contenien elements que poguessin haver anticipat l'adopció de mètode.

En aquesta mateixa línia de treball, la falta de concordança entre les declaracions del compositor (qui a través dels seus escrits i entrevistes va donar lloc a nombroses fonts secundàries) i la realitat que es desprenia de les partitures, generava nous fronts d'estudi. Ha estat, per tant, necessari analitzar si Homs havia compost pràcticament sempre fora del marc de la tonalitat (com semblava suggerir alguna font) o, si com tot semblava indicar, havia fet ús de diversos mètodes de composició al llarg de la seva vida. També calia comprovar si era cert, com s'ha arribat a assegurar, que Homs va arribar a usar el serialisme integral com a mètode de composició en algun període de la seva vida.

En un segon moment calia estudiar per què va passar a defensar obertament la necessitat de flexibilitzar el mètode emparant-se en la seva llibertat creadora quan, pocs anys abans, les raons adduïdes per adoptar-lo emfatitzaven la necessitat de posar límits al pensament. Calia doncs aclarir si la necessitat de llibertat i la voluntat de limitar el pensament havien significat estadis successius

## II. Introducció

del seu procés creatiu o si havien coexistit d'alguna manera al llarg de la seva trajectòria. De fet, tot i que Homs acostumava a repetir que havia realitzat una adaptació del mètode a la seva manera de compondre, el cert és que no disposàvem d'explicacions concretes, ni sobre la naturalesa d'aquesta adaptació, ni sobre els seus fonaments teòrics.

Posar tanmateix la qüestió metodològica en el centre de la recerca comportava un risc de dispersió ja que, com remarca Gerhard, l'ordre tonal o atonal dels materials, no posseeix un interès artístic sinó que es tracta “d'una qüestió essencialment de teoria, gairebé d'acústica, i no de morfologia”<sup>10</sup>. Ara bé, acceptant que les qüestions tècniques no tenen per què aportar necessàriament dades substantives sobre l'univers estètic d'un compositor, existien diversos motius per estudiar els diferents mètodes compositius usats per Homs al llarg de la seva vida. Una raó de pes era que, a diferència dels músics de segles anteriors (els quals no triaven el sistema en el qual es movien més enllà d'uns límits estilístics molt delimitats pels usos del moment), els compositors que van desenvolupar les seves carreres durant el segle XX estaven contínuament enfrontats a noves propostes<sup>11</sup>. Lluny d'apel·lar únicament a la percepció sensible, aquestes propostes venien en molts casos acompanyades d'un complex aparell intel·lectual fonamentat en conceptes estètics, històrics, filosòfics, sociològics i –especialment a partir dels anys quaranta– científics. Conseqüentment, semblava raonable pensar que les opcions que cada autor va triar en cada moment podien aportar una informació suplementària sobre el seu recorregut intel·lectual i posicionament estètic. Era, per tant, necessari estudiar acuradament les partitures d'Homs per tal d'identificar amb la major precisió possible en què va consistir la seva adaptació del mètode i avaluar-ne la incidència en el seu llenguatge.

---

<sup>10</sup> Gerhard, R., “La música”, a Homs, J., *Robert Gerhard i la seva obra*, Barcelona: Biblioteca de Catalunya, 1991, pp. 177-179.

<sup>11</sup> Homs era molt conscient de l'esforç afegit que aquesta circumstància comportava quan deia que “la música evoluciona en nuestros tiempos a una velocidad tan vertiginosa que a menudo apenas existe margen suficiente para la debida maduración de las tendencias que se van sucediendo incesantemente”. Homs, J., “Introducción”, a Reti, R., *Tonalidad, atonalidad i pantonalidad*, Madrid: Rialp, 1965, p. 13.

En un altre pla, una primera aproximació a la seva música va posar de manifest l'existència d'alguns gestos recurrents que apuntaven a una reutilització conscient de cèl·lules i motius, uns quants traços melòdics que semblaven tenir alguna relació entre ells i que aparentaven funcionar com a estimulants de la memòria llunyana. Confrontar, doncs, la música amb les fonts secundàries, analitzant la recurrència en les seves composicions, ha estat un mètode eficient per aconseguir informació rellevant sobre la relació emocional del compositor amb la seva obra. L'objectiu principal d'aquest estudi concret era obtenir dades substantives sobre la incidència real de la pèrdua de la seva esposa en la seva música, més enllà de l'evidència que aportaven títols com *Presències* o la sèrie de *Soliloquis*. Comparant la seva escriptura abans i després de la mort de Pietat Fornesa i creuant les dades amb d'altres fonts ha estat possible detectar quins són els elements musicals als quals aquest fet traumàtic va donar lloc i en quins termes la pèrdua va marcar la morfologia de la seva música.

Finalment, per poder entendre la dimensió històrica de la seva música, s'havia de situar el compositor en un doble context. Així com la ubicació d'Homs en un context històric peninsular de postguerra havia estat ja fixada a través de nombrosos estudis, la seva posició respecte dels moviments europeus de mitjan segle XX no havia encara estat sotmesa a un estudi específic. Hem dedicat, per tant, un capítol a l'estudi de la seva relació amb les avantguardes europees així com a l'empremta que aquests moviments van deixar en la seva obra.

### **2.2. Estat de la qüestió**

#### **2.2.1. Fonts**

Existeix una nodrida bibliografia a l'entorn de la figura d'Homs, propiciada més per l'atenció que se li va dedicar en el darrer tram de la seva vida (atesa la seva extraordinària longevitat) que per l'interès que va despertar la seva obra durant els seus anys de màxima producció. Només el llistat bibliogràfic proposat en el seu web oficial ocupa trenta-sis pàgines, una part prou voluminosa de les quals són crítiques, notes a programes i ressenyes que aporten una idea significativa (tot i que sovint redundant) sobre els pensaments i opinions del compositor.

## II. Introducció

El text documental més remarcable disponible a dia d'avui so compositor és el llibre *Joaquim Homs. Trayectoria, pensamiento y reflexiones*, realitzat per la seva filla, Pietat Homs<sup>12</sup>. Aquesta publicació ha estat una valuosa font d'informació per al present treball en reunir en un sol volum un compendi dels articles i entrevistes més rellevants del propi compositor i d'altres autors sobre la seva obra i personalitat. Amb l'objectiu de facilitar al lector la localització i comprovació de fonts, tots els articles o entrevistes esmentats al llarg de la tesi que es puguin trobar en aquest volum inclouen una doble referenciació: la corresponent a la font original i la seva localització en el llibre de Pietat Homs. En els cassos en què la font original és el propi llibre (per tractar-se de textos personals del compositor o de textos encarregats *ad hoc* a terceres persones per formar part del volum) només referenciem, evidentment, la seva ubicació en el llibre.

Especialment destacable és també el llibre *Robert Gerhard i la seva obra* escrit pel propi Homs, on podem resseguir el fil dels seus plantejaments estètics a través dels seus escrits sobre la vida i obra de Gerhard<sup>13</sup>.

El llibre *Trobades amb Joaquim Homs*, realitzat pel clarinetista Oriol Romaní, és un text subjectiu, sense pretensió de rigor acadèmic, però extremadament interessant perquè transcriu fragments de les converses entre l'autor i el compositor durant els anys finals de la vida d'aquest darrer on les consideracions sobre la interpretació de la seva música són una constant<sup>14</sup>.

De biografies n'hi ha més d'una, però la més ben documentada és la realitzada per Josep Casanovas, probablement la persona que ha estudiat amb més profunditat l'obra del nostre compositor i que aporta una imatge més definida de la seva trajectòria. Aquesta biografia conté també dues anàlisis de *Biofonia* i dels *Dos Soliloquis per a orquestra* realitzades per Albert Llanas<sup>15</sup>.

Encara hi ha dos llibres més que han aportat dades substancials al present treball. El primer està escrit per Francesc Taverna-Bech i va ser publicat amb motiu del

---

<sup>12</sup> Homs, P., *Joaquim Homs. Trayectoria, pensamiento y reflexiones*, Madrid: Autor, 2007.

<sup>13</sup> Homs, J., *Robert Gerhard i la seva obra*, Barcelona: Biblioteca de Catalunya, 1991.

<sup>14</sup> Romaní, O., *Trobades amb Joaquim Homs*, Berga: Amalgama, 2004.

<sup>15</sup> Casanoves, J., Llanas, A., *Joaquim Homs*, Barcelona: Proa, Generalitat de Catalunya, 1996.

centenari del compositor amb el títol *Joaquim Homs (1906 -2006)*<sup>16</sup>. L'altre és un recull de conferències del propi Homs pronunciades com a introducció a les audicions celebrades al local social del *Club 49* entre 1952 i 1962, agrupades sota el títol *Antologia de la música contemporània del 1900 al 1950*<sup>17</sup>.

No podem acabar aquest apartat sense esmentar la tesi *Joaquim Homs y su obra*, realitzada per José Ignacio Valdés, llegida l'any 2006 al departament d'història de l'art i musicologia de la Universidad de Oviedo<sup>18</sup>. Es tracta d'un treball de documentació amb voluntat d'exhaustivitat en el qual, com explica el seu autor, s'ha cercat l'enfocament qualitatiu. S'ha de posar tanmateix de relleu que tot el treball de catalogació presentat per Valdés està essencialment publicat en el llibre *Joaquim Homs. Trayectoria, pensamiento y reflexiones*, publicat l'any 2007. La gran diferència entre la tesi de Valdés i el llibre de Pietat Homs és, però, que en aquest darrer es respecta l'autoria dels escrits i se'n referencia la font i data adequadament, mentre que Valdés oblidava amb freqüència referenciar les fonts i reconèixer l'autoria d'anàlisis sencers, així com d'opinions estètiques i reflexions sobre l'evolució de la música, tant del propi compositor com de tercers, fent-los passar per propis. Conseqüentment, les fonts referenciades en aquesta recerca són les originals.

Una darrera font que ha pres especial rellevància en l'elaboració d'aquest treball ha estat la correspondència i escrits privats compositor, que hem citat sempre amb cursiva amb l'objectiu de diferenciar-los de la resta de cites i remarcar el caràcter personal d'uns continguts no subjectes als límits que implica la intenció de fer-los públics.

### **2.2.2. Les propostes d'estructuració de l'obra d'Homs**

L'any 1972, Ramón Barce va publicar un article sobre la trajectòria estètica d'Homs on esmentava una periodització de l'obra del nostre compositor realitzada per ell mateix. Segons queda reflectit en l'article de Barce, en aquell moment de la

---

<sup>16</sup> Taverna-Bech, F., *Joaquim Homs*, Generalitat de Catalunya: Departament de Cultura, 2006.

<sup>17</sup> Homs, J., *Antologia de la música contemporània del 1900 al 1950*, Barcelona: Pòrtic, 2001.

<sup>18</sup> Valdés, J. I., *Joaquim Homs y su obra*, Tesi Doctoral, Universidad de Oviedo. Departamento de Hª del Arte y Musicología, 2006.

## II. Introducció

seva evolució, el propi Homs considerava que la seva obra havia passat per set estadis d'evolució tècnica:

“1) Años juveniles de formación autodidáctica: búsqueda en distintas direcciones más o menos alejadas de la concepción tonal, estudios con Roberto Gerhard (hasta 1935; obras características de este período: *Plou* y otros apuntes pianísticos inspirados en breves poemas; *Poemes de Josep Carner*).

2) Utilización limitada de series libres, primacía melódica y temática, líneas motívicas como trama de las composiciones, contrapunto libre (1936 - 1949; obras características: *Dúo para flauta y clarinete*, *Cuarteto de cuerda n.º 1*, *Sonata para violín solo*, *Variaciones sobre un tema popular*, *Cuarteto n.º 2*, *Entre dos líneas*).

3) Transición hacia el dodecafonismo, con integración de melodías modales y dodecafónicas (1950 - 1953; obras características: *Cuarteto n.º 3*, *Trío*).

4) Período dodecafónico, permaneciendo en la primacía melódica pero en construcciones atemáticas (1954 - 1958; obras características: *Trío para flauta, oboe y clarinete bajo*, *Sonata n.º 2 para piano*, *Tres impromptus para piano*, *Música para arpa, flauta, oboe y clarinete bajo*, *Vía crucis*).

5) Período serial, en el que la construcción es siempre atemática y el serialismo es aplicado a la métrica pero de manera restringida (1959 - 1963; obras características: *Invención para cuerdas*, *Música para siete instrumentos*, *Sexteto*, *Música para seis*).

6) La técnica serial aparece cada vez más modificada personalmente y pasa a segundo término en importancia para la construcción; la melodía y otros factores compositivos se colocan en primer término (1964 -1967; obras características: *Invención para orquesta*, *Música para ocho*, *Música para siete*, *Presencias para orquesta*).

7) Progresiva evolución de las tendencias antes señaladas, con incorporación de los *clústers* y de valores tímbricos, así como nuevo enfoque de la textura sonora en general (a partir de 1968; obras características: *Octeto de viento*, *Trío de cuerdas*, *Cuarteto n.º 7*, *Heptandre*, *Impromptu para diez instrumentos*, *Impromptu para guitarra y percusión*, *Música para once*, *Quinteto de viento*).”<sup>19</sup>

---

<sup>19</sup> Barce, R., “Música actual. Cinco compositores catalanes contemporáneos III. Joaquín Homs”, *Imagen y Sonido* núm. 107, maig de 1972, pp. 71-76, a Homs, P., *Joaquim Homs. Trayectoria...*, pp. 274-275. Aquestes etapes són de nou utilitzades en el mateix format pel propi Barce a l'article “Joaquim Homs”, *Música d'Ara*, núm. 7, Barcelona: Associació Catalana de Compositors, 2004, pp. 13-15.

## II. Introducció

No hi ha dubte que, atenent al fet que l'estructuració prové del propi autor, resulta perfectament possible acceptar aquestes set divisions com a proposta d'estructuració de la seva evolució compositiva, com així ho fa Marta Cureses en el seu article publicat a la *Història de la música catalana, valenciana i balear*. Segons Cureses “no hi ha cap dificultat per resseguir les etapes estètiques per què atravesa l'obra d'Homs. Ell mateix, gran analista de la seva pròpia creació, les ha definit en els seus apunts personals”<sup>20</sup>.

Tot i això, existien alguns factors que aconsellaven una segona valoració abans d'acceptar acríticament aquesta divisió com a referència per al present treball. En primer lloc, es tracta d'una estructuració inacabada ja que l'article va ser escrit l'any 1972 quan encara li quedaven a Homs més de vint anys productius, precisament aquells en els quals la fesomia estètica de la seva obra, considerada com a conjunt, va quedar substancialment modificada<sup>21</sup>. D'altra banda, més que d'una estructuració real, es tracta d'una simple enumeració de tècniques compositives (que deixa al marge factors estètics o creatius), realitzada en base a la memòria i percepció del propi autor en un moment de la seva vida en què el seu costum de comentar les seves obres en els termes més abstrusos, fent referència principalment a seccions i aspectes serials, va arribar a la seva màxima expressió.

Com veurem durant la tesi, aquesta actitud del compositor no va ser una constant al llarg de la seva vida. Per tant, prendre com a referència un text d'aquest període ja representa en si mateix un condicionant. D'altra banda, la sensació general que transmet l'escrit és que Homs va compondre des dels seus inicis sempre fora del marc de la tradició tonal, quan la realitat demostra que entre l'any 1921 i el 1953 la seva producció es pot qualificar fàcilment d'eclèctica. Els

---

<sup>20</sup> Cureses, M., “La creació musical. Escoles i tendències” a Aviñoa, X., *Història de la música Catalana, Valenciana i Balear*, vol. V, p. 186, Barcelona: Ed. 62, 2002.

<sup>21</sup> Recordem que, en els vint-i-quatre anys que separen aquesta estructuració de la darrera obra composta per Homs, es concentren una sèrie d'obres cabdals –ni tan sols esmentades en el text– com tota la sèrie de *soliloquis*, els *monòlegs*, el cicle *Remembrances* per a piano (1984 -1995) i el gruix de la seva producció simfònica, format per la *Simfonia Breu* (1972), el *Díptic per a orquestra* (1973), *Biofonia* (1982), *Memoràlia* (1989) i *Derivacions* (1990). D'altra banda en aquests anys és quan va aflorar una iconografia sonora personal que defineix el seu estil de maduresa i quan la reutilització intensiva de materials antics va esdevenir una constant en la seva producció.

## II. Introducció

diversos estils, tendències i metodologies presents en aquests anys en la seva obra, no els trobem, però, representats de manera seqüencial sinó que, com podem observar, es van alternant formant una mena de calaix de sastre estilístic i metodològic, especialment durant els anys trenta i quaranta<sup>22</sup>. En aquest primer període de la vida d'Homs trobem certament moltes peces atonals, com els *Nou apunts* o la *Sonata per a violí* (1941), però el compositor oblida esmentar en la seva estructuració que aquestes obres coexisteixen amb obres absolutament tonals o modals, com *Entre dues línies* (1948), la *Suite d'homenatges* (1940), les *Variacions sobre un tema popular català* (1943), i un bon nombre de cançons i música religiosa polifònica, per no parlar de la gran quantitat d'arranjaments de música popular que va compondre a principis dels anys quaranta.

Aquesta mena de memòria selectiva està lluny de constituir una excepció en un compositor. De fet, el propi Schönberg havia menystingut en una carta al director Fritz Reiner les seves *Variacions per a banda* op. 43a, al·legant que no era una de les seves obres principals perquè no era dodecatònica. Com assenyala Whittall, sembla que Schönberg feia –igual que Homs en aquest cas– una distinció entre les seves “obres principals” i les peces tonals secundàries que havia anat component al mateix temps que la seva “gran obra”. Whittall suggereix –i això mereix ser emfatitzat per l'evident paral·lelisme amb el nostre cas– que probablement Schönberg hauria preferit un món ideal format per obres

---

<sup>22</sup> És evident que qüestionar una estructuració realitzada pel propi Homs ens porta a una qüestió tan controvertida com és la legitimitat d'un estudiós extern per matisar o esmenar un text del propi autor. Aquest és un problema inherent a nombroses recerques, especialment quan, com en el nostre cas, les paraules del creador no acaben de encaixar amb les evidències que es desprenen de seves obres. Tanmateix, com assenyala l'historiador Erwin Panofsky, l'obligació de l'estudiós no és tan sols fixar-se en els 'monuments' (la música en aquest cas) sinó analitzar els documents que es troben associats a aquests monuments (partitures/execucions) per realitzar-ne una interpretació versemblant a la llum de totes les referències contextuais de les quals es pugui disposar, tenint en compte que les fonts secundàries poden mostrar desviacions respecte a la realitat aparent: “However we may look at it, the beginning of our investigation always seems to presuppose the end, and the documents which should explain the monuments are just as enigmatical as the monuments themselves [...] and what an artist has said about his own works must always be interpreted in the light of the work themselves.” Panofsky, E., *Meaning in the visual arts*, Middlesex: Penguin Books, 1970, p. 32.



## II. Introducció

exclusivament dodecatòniques per comptes del món real en el qual coexistien mètodes i estils radicalment diferents<sup>23</sup>.

És de remarcar que, pel sol fet d'estar enumerats en l'estructuració d'Homs, alguns elements cobren una rellevància aparent molt superior a la que mostra l'anàlisi de partitures i fonts secundàries. D'altra banda, l'ambigüitat de la terminologia usada en aquesta estructuració, on el concepte de serialisme és utilitzat de manera extremadament laxa, ha portat diversos estudiosos a sobreentendre que Homs mai no va escriure música tonal o modal, arribant en algun cas a confondre *serialisme* amb *serialisme integral*. La realitat és, però, que el serialisme "aplicado a la métrica pero de manera restringida" esmentat en el cinquè punt resulta ser poc més que un experiment que Homs va usar de manera ocasional i del qual en va acabar poc convençut, com es desprèn del següent fragment d'una altra entrevista concedida el 1989:

“– ¿Llegó a escribir música serial estricta?

– No, nunca. Siempre he trabajado con una libertad que me permitía moverme con comodidad porque al establecer un tipo de reglas demasiado severas creo que se eliminan los contrastes... me coarta.

– *Nunca ha llegado a hacer música experimental, vanguardia...*

– Métricamente intenté hacer algo, pero no seguí (*riendo*), no me divertía. Sí intenté en cuartetos algo que Gerhard había empleado también: la aplicación de la serialización del tiempo, no solamente en las frases, sino también en los períodos y en espacios mayores, incluso a todo lo largo de la composición. Pero era sujetarme demasiado y no seguí con ello.”<sup>24</sup>

Si fixem la nostra atenció en els treballs, articles i biografies publicats sobre Homs, constatem que, més enllà de la referència apareguda a la *Història de la música catalana, valenciana i balear*, tan sols Valdés coincideix amb l'estructuració suggerida en l'article de 1972. I, encara que oblidí fer esment de l'existència dels escrits de Barce/Homs i de Cureses, Valdés proposa en la seva

---

<sup>23</sup> Vegeu, Whittall, A., "American counterpoints: I", *The Cambridge introduction to Serialism*, New York: Cambridge University Press, 2008, pp. 117-134.

<sup>24</sup> Vegeu, Rincón, E., "Joaquín Homs: un camino largo y paciente", *Scherzo*, núm. 39, novembre de 1989, pp. 85-87, a Homs, P., *Joaquim Homs. Trayectoria...*, p. 117.

## II. Introducció

tesi exactament els mateixos períodes, dates, característiques generals i obres de referència, que els enumerats a l'article de Barce/Homs de l'any 1972, fet que suggereix més una cita no explicitada que una anàlisi independent<sup>25</sup>.

Una segona qüestió que fa pensar que la similitud entre l'anàlisi de Valdés i l'estructuració apareguda a l'article de Barce/Homs no és necessàriament fruit de la solidesa d'uns arguments que porti a dos estudiosos separats a unes conclusions coincidents és el tractament que fa dels darrers vint-i-dos anys productius d'Homs –és a dir el període comprès entre 1973 i 1996, dels quals Cureses no en fa cap valoració específica– on l'extrema brevetat del capítol així com la vaguetat dels arguments contrasta extraordinàriament amb la precisió gairebé quirúrgica amb què ha estructurat totes les etapes anteriors, coincidint plenament amb les divisions proposades per Homs<sup>26</sup>.

Anant a altres fonts, observem que Casanovas fa una lectura acurada dels textos d'Homs però basa l'estructuració del seu llibre sobretot en qüestions biogràfiques mentre que Taverna–Bech, qui unia a la seva competència intel·lectual i musical el coneixement íntim d'Homs, proposa el següent:

“Des d'una perspectiva tant professional com musical, i prescindint del període purament escolar podem considerar que la vida compositiva d'Homs transcorre a través de quatre etapes. La primera va des de 1922 fins a 1939; la segona arriba fins a l'any 1951, la tercera acaba el 1970 i la quarta comença el 1971 i finalitza pràcticament el 1996”<sup>27</sup>.

Hem de recordar, però, que aquesta cita està extreta d'un opuscle publicat amb motiu del centenari d'Homs i que la pretensió de l'autor no és establir una reflexió a fons sobre l'obra d'Homs, sinó articular un discurs coherent sobre la seva vida.

---

<sup>25</sup> Tot i no sotmetre els arguments a un procés crític, Cureses, sí que identifica –a diferència de Valdés– el propi compositor com a font de la seva estructuració.

<sup>26</sup> El text íntegre de tot el capítol que Valdés dedica a l'únic període de la vida d'Homs no contemplat en l'entrevista són les paraules següents: “Las composiciones de esta etapa final resumen características de todos los periodos anteriores, pero se agudiza el dolor por la pérdida de familiares y amigos. Prácticamente todas llevan la impronta de un recuerdo personal o, como se ha mencionado anteriormente son homenajes póstumos”. Valdés J. I., “6.4.4. 1973-95. Madurez Creativa”, *Joaquim Homs y su obra (1906-2003)...*, p. 327.

<sup>27</sup> Taverna-Bech, F., *Joaquim Homs...*, p. 12.

Finalment, en un article dedicat a l'obra pianística d'Homs, Jordi Masó esmenta de passada i gairebé sense proposar-s'ho una tripartició de la vida compositiva d'Homs:

“El vasto catálogo de Joaquim Homs [...] puede dividirse en tres grandes períodos creativos: una primera etapa de búsqueda de un lenguaje personal que se extendería hasta el año 1954; un segundo período hasta el año 1967 caracterizado por la aplicación del dodecafonismo; y un período final marcado por la muerte temprana de la esposa del compositor.”<sup>28</sup>

Si recapitem, observem que, de les sis opcions de què disposem, Barce/Homs, Valdés, Cureses, Casanovas, Taverna-Bech i Masó, les úniques que pretenen ser una estructuració real de tota l'obra d'Homs per a usos acadèmics són les proposades per Valdés i Cureses les quals, com ja s'ha vist, són en realitat una reutilització de la llista de mètodes realitzada pel propi compositor i referenciades per Barce a l'article de 1972. Hauríem, per tant, de parlar de quatre propostes: la de Casanovas, la de Taverna-Bech, la de Masó i una darrera (incompleta) referenciada per Barce, Cureses i Valdés basant-se en un escrit del propi Homs.

### **2.3. L'estructura d'aquesta tesi**

La pregunta que es desprèn de tot el que hem exposat a l'apartat anterior és si hem d'acceptar acríticament com a referència una estructuració incompleta, apareguda en un text divulgatiu i que només fa referència a aspectes metòdics, tan sols pel fet d'haver estat proposada per Homs.

Una vegada confrontat l'evident valor d'un document com aquest amb els nombrosos arguments que avalen la necessitat de fer-ne una valoració crítica, l'opció triada en aquest treball ha estat la de desestimar l'estructuració tal i com la reconeix Cureses. No cal dir que d'aquest raonament no se'n deriva en cap cas una intenció de desautoritzar cap de les propostes basades en l'estructuració metodològica realitzada per Homs, ni dels textos que s'hi han inspirat, sinó una voluntat de situar la música, en comptes de la documentació secundària, en el centre de la recerca. Així, només partint de les evidències que es desprenen de

---

<sup>28</sup> Masó, J., “Una aproximación al piano de Joaquim Homs”, a Homs, P., *Joaquim Homs. Trayectoria...*, p. 287.

## II. Introducció

l'anàlisi de la música d'Homs –la font principal del present estudi– té sentit iniciar la confrontació amb els altres documents associats (sovint ambigus o contradictoris), per formular afirmacions sobre l'obra i els processos creatius del compositor<sup>29</sup>.

Considerant, però, que una estructuració no deixa de ser una divisió artificial creada amb la finalitat de facilitar-nos l'estudi, hem renunciat en el present treball a considerar-la com un objectiu en si mateixa. En primer lloc, perquè aquesta tasca, així com la catalogació documental, era una qüestió ja abordada per la filla del compositor, Pietat Homs, i reflectida per Valdés en la seva tesi. D'altra banda, el fet que la nostra proposta partís de la interpretació de l'obra d'Homs en relació a la seva pròpia peripècia personal i al context històric en el qual quedava inserida feia necessari adoptar diverses perspectives narratives dins el mateix treball. Així, per poder explicar amb coherència els resultats de la recerca, s'havien d'interrelacionar quatre eixos bàsics superposats: l'històric/contextual, el tècnic, l'estètic i l'analític. Mostrar-los al lector de forma separada, en apartats estancs, oferia l'avantatge que cada apartat podia funcionar com un element aïllat on tot quedés expressat amb precisió, però, en contrapartida, comprometia la coherència narrativa i en dificultava la lectura.

Expressant-ho de manera extraordinàriament sintètica, hem de recordar que Homs coneix Gerhard el 1929, el traslladen a València i perd el contacte amb el seu món cultural el 1939 iniciant a partir d'aquell moment un període d'experimentació i temptatives. Les seves primeres obres parcialment dodecatòniques daten de 1949 però adopta definitivament el mètode l'any 1953. El període inicial de domini del mètode dona pas a un segon estadi en el qual la voluntat expressiva tendeix a tensar des de dins el principis bàsics del mètode schönberguà i l'any 1959 compon el que, tècnicament, serà la seva obra frontissa, *Homenatge a Webern*. Durant els anys seixanta, quan encara està valorant el missatge de les avantguardes, mor la seva esposa i canvia la seva

---

<sup>29</sup> Per la proximitat amb el tema que ens ocupa no està de més recordar el desconcert que produeixen en Bailey les anàlisis que feia Schönberg de la seva pròpia música: "his remarks [els de Schönberg] are characteristically curious, not to say muddled [...] He then proceeds to make three observations about his examples, all of which are perplexingly –even irritatingly– incorrect." Bailey, K., *Composing with tones*, London: Royal Music Association, 2001, p. 27.

## II. Introducció

perspectiva compositiva donant lloc a les obres més denses i probablement més elaborades del seu catàleg. La plena maduresa no l'assolirà, tanmateix, fins un moment posterior quan aquesta voluntat expressiva deixa d'estar focalitzada en el domini del material i arriba a un estadi en què sintetitza molts dels elements amb els quals ha treballat anteriorment. En aquests anys, el material sonor servirà per expressar una vivència personal que encara haurà de variar durant les darreres dècades de la seva vida.

Per tant, s'ha hagut d'estudiar el pla històric general en què es va moure el compositor, el qual va néixer amb l'esclat noucentista, va viure dues avantguardes –la dels anys vint i la dels anys cinquanta– i va morir en una Barcelona postmoderna. Dins encara d'un eix temporal, s'ha considerat la seva circumstància personal, la relació amb Gerhard, el trauma de la guerra i el trasllat a València, l'aïllament artístic i la pèrdua de la seva esposa. Mentrestant, en el pla tècnic era inevitable estudiar acuradament un dels temes recurrents de les biografies del compositor, com són els mètodes compositius que va usar al llarg de la seva vida: l'adopció del dodecatonisme, les raons d'aquesta adopció, el pes d'altres metodologies en la seva obra i el camí que va seguir fins arribar al llenguatge de les darreres dècades.

Ara bé, com que el procés de maduració d'Homs es va produir de manera continuada, es fa difícil establir clares segmentacions estilístiques en la seva producció. Els seus estadis evolutius no es poden tractar com compartiments estancs a causa que les característiques dominants d'un període es troben també, sota diverses formes, en moments distants de la seva trajectòria. Conseqüentment, com que l'objectiu d'aquesta tesi és interrelacionar amb la màxima precisió els diferents nivells d'observació en un sol relat, el treball s'ha vertebrat a partir d'una narració diacrònica.

Els capítols estan estructurats en funció dels factors dominants en cada moment, tot i entenent que, en la majoria dels casos, aquests factors venien precedits de llargs períodes de gestació que, al seu torn, projectaven la seva ombra cap a l'obra futura. Així, la concepció dels capítols i apartats respon en alguns moments del treball més a una lògica narrativa que a la voluntat d'oferir un esquema rígid com el proposat per Homs i referenciat per Barce en el seu article de l'any 1972.

## II. Introducció

Atenent a aquests objectius, els grans blocs que conformen el text coincideixen parcialment amb les estructuracions proposades per Masó i Taverna-Bech. I, seguint una lògica inversa a la del procés de recerca, la forma final d'aquesta tesi usa com a base narrativa el relat biogràfic en el qual s'han inserit capítols específics sobre qüestions tècniques, contextuals o estètiques que trenquen el fil narratiu temporal.

Molt significativament, capítols aplicables a l'obra del compositor considerada en la seva totalitat, com "Un romàntic en un món modern" i "El laberint de la memòria", bàsicament interpretatius, estan situats en un punt de la tesi en el qual el lector disposa ja de tota la informació per valorar les relacions entre diferents plans de treball. En canvi, apartats específicament tècnics com aquells dedicats al pòsit de les avantguardes o a les relacions entre la seva música i la de Igor Stravinsky<sup>30</sup>, Béla Bartók o Anton Webern han estat situats seguint un criteri de coherència cronològica amb el moment que s'estava tractant en el pla biogràfic.

Cal remarcar, però, que aquesta estratègia de presentació dels resultats de la recerca respon tan sols a una voluntat de facilitar la lectura d'un text que parteix de l'anàlisi de l'obra completa d'Homs tractada segons la metodologia exposada al capítol següent.

---

<sup>30</sup> Per a la transcripció dels noms russos al català, al llarg de tota la tesi hem utilitzat la *Proposta sobre el sistema de transcripció i transliteració dels noms russos al català: acord del 14 d'octubre de 1994*. Secció Filològica de l'Institut d'Estudis Catalans: Documents de la Secció Filològica, III, 1996, pp. 55-89.

## **III. Metodologia**

### **3.1. Revisió i anàlisi documental**

Com venim repetint, considerant-ho de manera global, l'eina principal en l'elaboració d'aquesta tesi ha estat l'anàlisi de les fonts primàries. El procés ha estat reforçat amb entrevistes i consultes a diferents persones vinculades al compositor. D'entre les entrevistes, volem recordar especialment la mantinguda amb el compositor Francesc Taverna-Bech, gendre d'Homs i gran coneixedor de la seva obra, pocs dies abans del seu traspàs<sup>31</sup>.

Conseqüentment, el present treball es recolza en la combinació de dos fronts d'estudi: el primer nivell d'observació i anàlisi ha tingut com a objecte la música d'Homs mentre que un segon nivell de treball ha consistit en la confrontació dels resultats de l'anàlisi de l'obra musical amb els escrits i declaracions del propi compositor.

Considerant que en el cas d'Homs la relació entre la partitura i el resultat sonor pot arribar a ser tan complexa com per haver-hi hagut de dedicar un apartat específic, resultava obligat plantejar-se quin dels dos aspectes de l'obra –la representació gràfica o la representació sonora– havia d'ocupar el centre de l'estudi; no és aquesta una qüestió intranscendent ja que cap d'aquestes dues representacions no pot ser considerada com una imatge absoluta de l'obra<sup>32</sup>.

---

<sup>31</sup> Durant aquella conversa va sorgir per primera vegada la idea de valorar amb profunditat el vessant romàntic d'Homs.

<sup>32</sup> El cert és que, deixant de banda les versions clarament defectuoses, qualsevol melòman ha sentit múltiples interpretacions d'una mateixa obra, en ocasions molt allunyades estèticament, però perfectament ajustades a la partitura en tots els casos. En aquest fet hi concorren diversos factors, el primer dels quals és la incapacitat del sistema de notació per fixar amb precisió tots els elements associats a l'experiència sonora, com el grau d'articulació de cada nota, el pes exacte de cada acord o la distribució dinàmica de cada nota dins de una harmonia determinada. D'altres menys tangibles, però igualment reals, serien la qualitat o bellesa del so dels executants, les qualitats acústiques de la sala de concert o qualsevol altre consideració de caire circumstancial present en l'execució.

### III. Metodologia

Si, com proposa Roman Ingarden, la partitura ha de ser considerada tan sols com un sistema de signes<sup>33</sup>, un esquema de l'obra musical que no arriba a esgotar-ne les possibilitats, és obligat preguntar-se on rau en realitat l'autèntica naturalesa de l'obra musical. Segons aquest autor, el compositor és l'únic que posseeix la facultat d'interpretar plenament el seu propi text: "On the basis of the score, or on the basis of the many, but in reality usually not very numerous performances [...] we can never do more than make a rough guess, approximate only to a certain degree, how the work ought to be in its perfect form. And it seems that we must always do this more imperfectly than the composer himself."<sup>34</sup>

Hi ha tanmateix dues observacions que permeten, si més no, matisar la universalitat de l'afirmació d'Ingarden. En primer lloc, el seu raonament passa per alt que una part important de la música culta occidental no està transcrita des d'un univers paral·lel on habita el compositor guiat per la seva inspiració, sinó que està composta sobre un paper; i com recorda Jean-Jacques Nattiez, no es pot obviar que sense l'existència de la notació musical no hagués estat possible el desenvolupament de la polifonia fins als nivells als quals van arribar autors com Carlo Gesualdo o Johann Sebastian Bach<sup>35</sup>. D'altra banda, considerar l'autor com l'intèrpret ideal de la seva pròpia música i la partitura com una simple transcripció d'una realitat ontològica preexistent en algun nivell mental del compositor, obliga a pressuposar que aquest ha de dominar en el més alt grau tots els recursos de la interpretació. Confondre, per tant, el coneixement que té un compositor de la seva pròpia obra amb la capacitat per portar-la a la vida en les millors condicions, és tant com pretendre que el millor actor protagonista en una obra de teatre serà el propi dramaturg. La realitat desmenteix contínuament aquesta idea tan estesa i els compositors que no se senten ells mateixos intèrprets suficientment competents, solen encarregar la responsabilitat de les estrenes a intèrprets i

---

<sup>33</sup> "The musical work, as an artistic formation, is first and foremost that schematic formation determined by the score, but this schematic formation does not exhaust the musical work. The places of indeterminacy contained in this formation determine of themselves what can fill them out." Ingarden, R., *Ontology of the work of art: the musical work, the picture, the architectural work, the film*. Athens: Ohio University Press, 1989, p. 113.

<sup>34</sup> *Ibid.*, p. 108.

<sup>35</sup> Vegeu, Nattiez, J.-J., "The semiology of the musical fact", *Music and discourse: toward a semiology of music*. Princeton: Princeton University Press, 1990, pp. 41-132.



directors de la seva confiança, assumint que, en ocasions, aquestes versions poden superar la idea original. I, com recorda Nattiez, existeixen tantes realitzacions sonores com interpretacions d'una obra se'n facin mentre que l'única realitat física invariable és la partitura: "Multifaceted analysis of a work [...] cannot be realized without the intermediary of notation, or (expressed more precisely) of *transcription*; music analysis must have the capacity to apply a *symbolic substitute* for the sonorous fact."<sup>36</sup>

Si ens situem, però, en el terreny pràctic sabem que la tasca dels intèrprets consisteix a relacionar el text escrit i la música com a vivència ja que, com remarquen Fred Lerdahl i Ray Jackendoff, a causa de la seva intangibilitat, l'estructura musical és en realitat una construcció mental, de la qual les partitures i els concerts en són tan sols representacions parcials<sup>37</sup>. I, precisament, per vertebrar el discurs d'aquesta tesi era necessari relacionar els processos creatius d'Homs amb les estructures representades, tant a les seves partitures, com amb d'altres nivells més abstractes de la percepció musical.

Amb aquest objectiu, i per delimitar el marc teòric del treball, s'ha adoptat la descripció que ofereix Ingarden del procés de concepció i creació de l'obra. Aquest autor contempla un procés poètic que dóna lloc a un esquema (partitura); aquest esquema genera diverses interpretacions que són conseqüència de les diferents aproximacions estètiques de cada intèrpret les quals al seu torn generaran múltiples execucions. I cada una d'aquestes execucions provocarà diverses aproximacions estètiques en els oients. Així, en el present treball s'ha considerat la partitura com un esquema de l'obra musical, resultant d'un procés poètic que al seu torn genera una multiplicitat d'interpretacions explicables des de diverses perspectives estètiques.

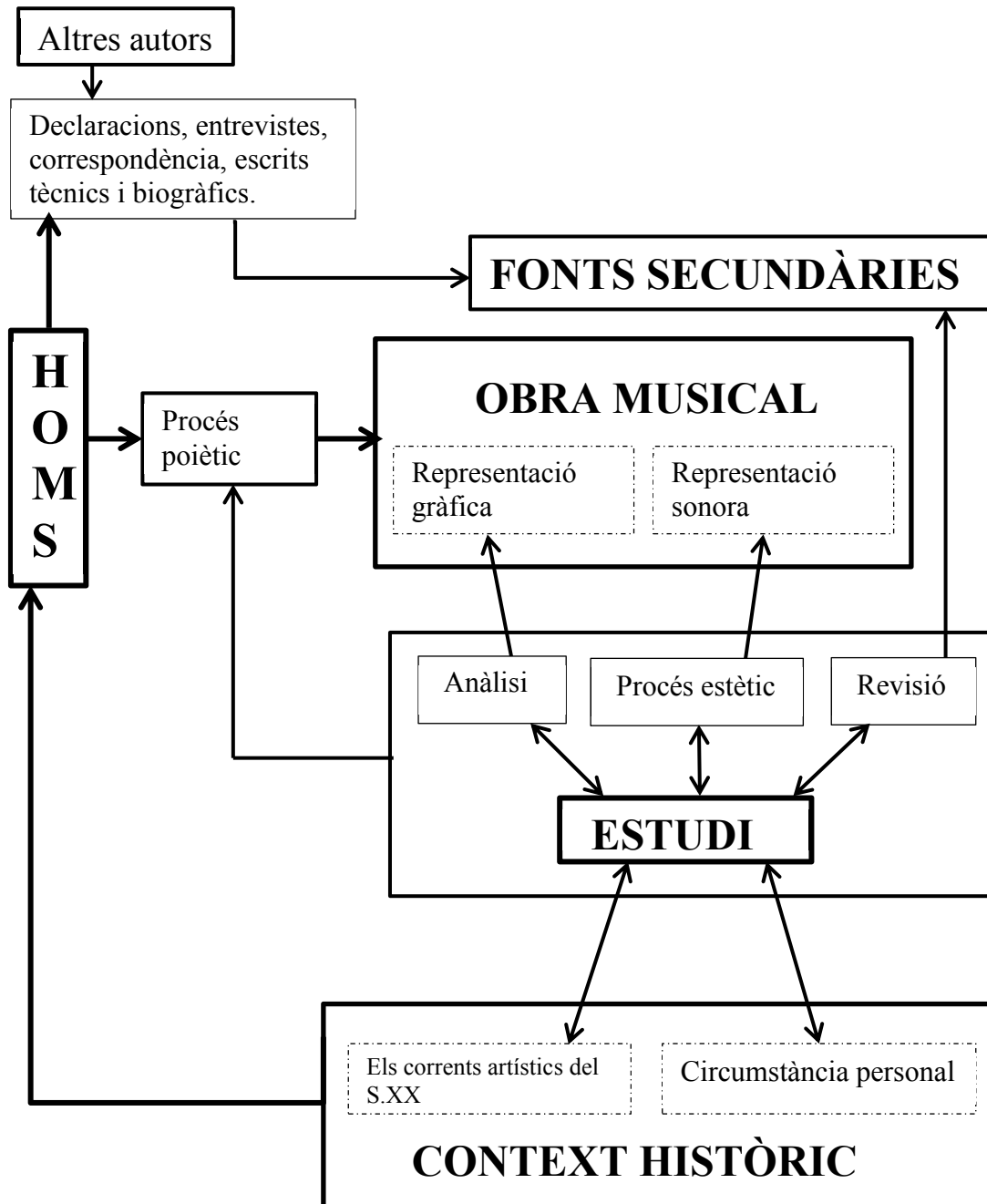
Com podem veure a l'esquema mostrat a la imatge núm. 1, el procés d'observació s'ha mogut en diferents direccions: des del punt de vista de l'estudiós s'ha analitzat tota la informació continguda a les fonts secundàries, en el vessant

---

<sup>36</sup> *Ibid.*, p. 72.

<sup>37</sup> Lerdahl, F., i Jackendoff, R., *Teoría generativa de la música tonal*, Madrid: Akal, 2003, p. 2.

analític s'han analitzat les partitures i des de la posició del receptor s'ha fet una valoració estètica (necessàriament subjectiva) de les obres d'Homs. L'encreuament d'aquests tres nivells d'observació ha aportat les coordenades que han permès relacionar el procés creatiu del compositor amb la seva circumstància personal i el context en què es va desenvolupar.



Imatge núm. 1.

### **3.2. Les diferents perspectives analítiques**

Per portar a la pràctica l'esquema metodològic reflectit a la imatge núm. 1, s'havia de descartar qualsevol sistema d'anàlisi musical que no aportés dades susceptibles de ser relacionades amb la informació obtinguda en diversos nivells d'observació. I, com que l'establiment d'una metodologia analítica no és independent de les preguntes que s'espera respondre amb ella, calia definir *a priori* el tipus d'informació que es desitjava aconseguir amb l'estudi de la música d'Homs si no volíem esmerçar una gran quantitat d'energia en les clàssiques anàlisis paramètriques i morfològiques per acabar obtenint un recompte de dades insubstancials. Un mètode analític que no permetés arribar a consideracions de caire general no complia amb l'objectiu de proporcionar-nos els arguments necessaris per arribar a conclusions objectivament provades.

Com que, històricament, les metodologies analítiques s'han desenvolupat amb la finalitat principal d'accedir als mecanismes interns d'una obra musical per garantir-ne unes execucions el més acurades i vives possibles, els sistemes analítics més eficients els trobem en el camp de la interpretació, ja que, com remarca Eduard T. Cone, no és possible prescindir de l'oïda quan ens aproximem a un objecte musical<sup>38</sup>. I si existeix algun punt en comú entre les diverses aproximacions que puguin fer diferents intèrprets a una obra determinada, aquest es troba en el delicat equilibri entre mètode i intuïció en què acostumen a basar les seves lectures.

Aquesta multiplicitat de possibilitats (que algú podria considerar com una feblesa metodològica) no és, però, exclusiva de la visió interpretativa sinó que es tracta d'un fet inherent a la pròpia descripció estructural d'un text musical, la qual, com remarca Nattiez, no passa de ser una mera abstracció que no té per què correspondre necessàriament a una realitat planificada per l'autor<sup>39</sup>. El fet, però,

---

<sup>38</sup> "True analysis works through and for the ear. The greatest analysts are those with the keenest ears; their insights reveal how a piece of music should be heard, which in turn implies how should be played. Analysis is a direction for performance." Cone, E. T., "Analysis Today", *Problems of modern music*, New York: Norton, 1960, pp. 34-50. Citat a Nattiez, J.-J., *Music and discourse: toward a semiology of music*. Princeton: Princeton University Press, 1990, p. 137.

<sup>39</sup> "The structural description of a musical text does not reveal a structure which was hidden in the text: it results from an *abstract* construction which is set up by the scholar but which, by virtue of its

### III. Metodologia

que l'intendent, complint amb la seva funció, faci una valoració subjectiva del text musical per obtenir-ne una lectura estètica determinada, no implica necessàriament que les dades valorades siguin subjectives en si mateixes. Així, similarment a com es fa en una anàlisi destinada a l'execució, l'estratègia seguida en aquest treball ha consistit en una observació de l'objecte musical des de múltiples perspectives.

És difícil no estar d'acord amb Pierre Boulez quan, sumant-se a un corrent generalitzat, considera com a condició indispensable d'un mètode analític l'observació tan minuciosa com sigui possible dels fets musicals per mirar de trobar en un segon moment una norma d'organització interna que permeti interpretar les lleis d'una composició deduïdes d'aquesta aplicació particular. Aquests dos passos representen un treball previ al que ell considera la funció real de l'anàlisi: la interpretació de les estructures<sup>40</sup>.

Aquesta visió estructural, molt útil per a un director o un intèrpret, constituïa, però, tan sols un primer estadi de la present recerca ja que, lluny de representar un element central, l'aspecte estructural pren rellevància en la música d'Homs sobretot en funció de la seva tensió amb el procés discursiu. Homs no va ser mai un compositor de grans estructures i, de fet, les formes arquetípiques constitueixen més una excepció que una norma dins la seva producció. Per tant, com que en la música d'Homs el vessant formal té menys pes que els processos constructius (amb l'excepció de la música composta en les dècades dels cinquanta i seixanta), una anàlisi formal focalitzada exclusivament en els aspectes arquitectònics de l'obra hagués aportat una informació necessàriament parcial.

---

explicit and formalized character, other scholars can criticise and supersede. It is not therefore a matter of knowing whether the 'revealed' structure corresponds to some conscious intention of the author: it is a *model* of the object which may be proved to be a misrepresentation". Nattiez, J.-J., "Linguistics: A New Approach for Musical Analysis?", *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, vol. 4, núm. 1, juny de 1973, p. 64, versió en línia, consultada el 26 de febrer de 2015 a <http://www.jstor.org/stable/836426>.

<sup>40</sup> "[...] no llegar hasta la etapa principal: la interpretación de las estructuras, es quedarse en un trabajo de técnico totalmente secundario. Es a partir de esta última etapa y únicamente a partir de ahí, cuando se podrá asegurar que la obra ha sido asimilada comprendida." Boulez, P., *Pensar la música hoy*, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de la Región de Murcia, 2009, p. 33.

### III. Metodologia

Tenint en compte aquest fet, ha estat molt útil usar com a referència els dos nivells d'articulació de la forma musical proposats per Ivanka Stoianova<sup>41</sup> qui distingeix en l'obra musical un nivell processual, que fa referència als aspectes enunciatius del fet musical, i un nivell arquitectònic (sense extensió temporal) en relació a la peça com a obra d'art acabada. Segons aquest plantejament, aquestes dues forces oposades, dinamisme i procés enfront d'estatisme i estabilitat, representen dues cares del mateix fenomen. L'adopció d'aquesta doble perspectiva ha permès posar de manifest les similituds existents entre el sistema de desenvolupament del discurs usat per Homs en la seva música de maduresa i les estructures sintàctiques. Com remarca Nattiez, si deixem de banda el concepte de semanticitat, la música és el camp no lingüístic en el qual poden ser aplicats de forma més exitosa els models lingüístics<sup>42</sup>; i, com veurem, Homs va portar molt lluny un concepte discursiu basat en la derivació de cèl·lules melòdiques que ell mateix arribava a comparar amb la creació d'un poema.

Així doncs, per abordar els mecanismes del nivell processual, el present treball troba el seus antecedents en el model proposat pel lingüista i musicòleg Nicolas Ruwet<sup>43</sup> qui, inspirant-se en l'estructuralisme lingüístic, va proposar un mètode que consistia en la segmentació d'unitats sonores, adaptant a l'anàlisi musical una metodologia inspirada en la gramàtica generativa. Es tractava en definitiva d'exportar al món musical un model que s'ocupa dels processos que delimiten les relacions entre elements lingüístics. El problema, però, amb què es va trobar Ruwet era que la terminologia usada en llenguatge musical per descriure aquestes unitats era extremadament imprecisa ja que les diferències entre els

---

<sup>41</sup> Citada a Tarasti, E., *Signs of Music*, Berlin-New York: Mouton de Gruyter, 2002, p. 101.

<sup>42</sup> Nattiez, J.-J., "Linguistics: A New Approach for Musical Analysis?", *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, vol. 4, núm. 1, juny de 1973, pp. 51-68, versió en línia consultada el 26 de febrer de 2015 <http://www.jstor.org/stable/836426>

<sup>43</sup> A partir del model de la gramàtica generativa, Nicolas Ruwet (1932-2001) va intentar realitzar unes anàlisis musicals totalment objectives, observant com es relacionaven entre ells els diferents segments de què estava format el discurs musical, prescindint de qualsevol apriorisme sobre el seu funcionament.

### III. Metodologia

termes *cèl·lula*, *motiu* o *figura* depenien bàsicament de la intenció del qui les usava<sup>44</sup>.

Per evitar aquest problema, i basant-se en la idea de equivalència de elements (morfemes o seqüències de morfemes) usada en la gramàtica generativa, Ruwet va notar la necessitat d'establir uns criteris consistents de segmentació del discurs. La seva proposta consistia a realitzar una segmentació basada en la repetició de formes musicals considerant el ritme, l'harmonia i la melodia de forma separada. És a dir que, entre la imatge núm. 2 i la imatge núm. 3, la variació és melòdica mentre que entre la imatge núm. 4 i la imatge núm. 5 la variació és rítmica.



Imatge núm. 2.



Imatge núm. 3.



Imatge núm. 4.



Imatge núm. 5.

En realitat el mètode és senzill; consisteix a definir quins són els segments (cèl·lules, motius...) entre els quals existeix una relació determinada i observar les transformacions que succeeixen durant l'obra, de tal manera que, a partir de les transformacions o mutacions d'un segment, podem observar el procés de generació del discurs musical, allò que Stoianova anomena el nivell processual de

<sup>44</sup> "It has just been demonstrated that what linguistics can offer musical analysis is a process of dividing up and delimiting the units with which traditional analysis does in fact work, but works inexactly. Why inexactly? Because it takes as its *starting point* an ill-defined terminology: one looks for a *motif* or a *theme* with an intuitive idea of what they are, and it is this preconceived idea which takes the place of a criterion for selection [...] It is simply because the few words each language possesses to designate the different types of musical segment are ridiculously small in number beside the variety of the segments". Nattiez, J.-J., *op. cit.*, pp. 62-63.

l'obra<sup>45</sup>. Aquest punt de vista permet dilucidar les relacions existents entre els elements que formen el nivell processual, establint entre els segments sonors una relació anàloga a la que s'estableix entre elements agrupats per classes d'equivalència en la gramàtica transformativa<sup>46</sup>.

Tot i que aquest model ha servit de referència per al present treball, la idea no ha estat en cap cas realitzar una lectura en termes gramàtics de l'obra d'Homs ja que, en primer lloc no era un dels objectius de la tesi i en segon lloc, com adverteixen Lerdahl i Jackendoff, la diferència de complexitat entre les estructures lingüístiques i les que regeixen el discurs musical fa inviable una transposició directa de sistemes<sup>47</sup>. Com que la idea principal d'aquesta tesi ha estat partir de l'obra musical acabada per establir relacions amb d'altres nivells de la recerca, l'estratègia ha consistit a adoptar tres perspectives analítiques principals per a cada obra:

Anàlisi metodològic (mètode compositiu)

Anàlisi morfològic o arquitectònic (forma de l'obra)

Anàlisi del nivell processual (elements desenvolupadors del discurs)

La interrelació d'aquests tres punts de vista ha ofert una informació, un perfil topogràfic, si es pot dir així, de la peça en qüestió i de la seva ubicació en el conjunt de l'obra del compositor. De tot el volum d'informació obtingut, n'hem seleccionat en cada cas les dades necessàries per, establint relacions amb d'altres nivells d'observació i anàlisi (com les fonts documentals o els factors contextuals), formular argumentacions fonamentades sobre diversos aspectes de la producció del compositor. És per això que, a l'hora d'oferir els resultats al lector, s'ha prioritzat la mostra d'anàlisis parcials de partitures precisament amb la voluntat de transmetre amb precisió la informació.

---

<sup>45</sup> De tots els tipus de transformació possibles contemplats per la gramàtica generativa, Nattiez es fixa en els tres tipus de transformacions universals en qualsevol sistema lineal: addició (abc-abcd), sostracció (abc-ab) i substitució (abc-acb). *Ibid.*, p.62.

<sup>46</sup> Per a més informació sobre aquest punt, vegeu Ruwet, N., "El método transformativo", *Introducción a la gramática generativa*, Madrid: Gredos, 1974, pp. 224-326.

<sup>47</sup> Vegeu, Lerdahl, F., i Jackendoff, R., *Teoría generativa de la música tonal*, Madrid: Akal, 2003, p. 341.

### III. Metodologia

Quan, per posar un cas, s'ha pretès dilucidar quina incidència específica va tenir en l'obra d'Homs la pèrdua de la seva esposa, ha estat necessari localitzar trets concrets, en forma de traços melòdics o harmonies recurrents, sobre els quals recolzar les argumentacions, establint així una relació entre el nivell biogràfic de l'estudi i el pla més tècnic de la seva obra. Tancant encara més el focus, també ha estat necessari estudiar les evolucions del seu propi llenguatge, les relacions entre forma i llenguatge en la seva obra, aspectes purament tècnics com el tractament del color instrumental, les indicacions agògiques o dinàmiques i, fins i tot, la contextualització històrica en funció del moment en el qual s'hagués compost una obra determinada. Així, a través de l'observació sistematitzada de l'obra d'Homs, hem pogut estudiar les variables que van incidir en la seva trajectòria compositiva i comprendre les circumstàncies que van contribuir a configurar el seu llenguatge fins arribar a l'estil de maduresa.



## **IV. Els anys de formació (1906-1939)**

### **4.1. Entorn familiar i primeres influències**

Joaquim Homs i Oller neix el 21 d'agost de 1906 al núm. 9 del carrer de Pelai de Barcelona. Fill d'un metge i nét d'un catedràtic de medicina, creix en l'ambient sociocultural de la petita burgesia de principi de segle a Barcelona. A part del nostre compositor, el matrimoni format per Joaquim Homs i Parellada (Barcelona, 1858-1932) i Carme Oller i Codonyet (Cervera, 1877 – Barcelona, 1966) va tenir una filla, Carme (1900-1990), i un altre fill, Francesc (1910-2000), qui va esdevenir metge odontòleg<sup>48</sup>.

A la llum de la singladura vital del músic i de les nombroses referències de què disposem sobre el seu activisme cultural i la seva manera de cultivar les relacions socials, sembla evident que, a grans trets, va assumir uns ideals i una visió del món manllevats d'una figura paterna de la qual se'n sol destacar la seva activitat com a melòman i crític. Més enllà d'aquesta faceta, però, el pare del compositor va ser un home amb una personalitat molt marcada. Contravenint el que d'ell s'esperava per la seva ideologia conservadora, es va situar a finals del segle XIX al costat dels corrents més progressistes defensant un model públic de gestió de la sanitat, en aquell moment anomenat *beneficència*:

“Dolor causa confesarlo, la Beneficencia municipal de Barcelona está poco menos que abandonada. Fuerza es confesar que generalmente nuestros municipios se han preocupado poco de todo cuanto atañe al auxilio de los enfermos pobres. Y es porque considerando como cosa de ningún interés la organización y sostén de la beneficencia, han

---

<sup>48</sup> Seguint el costum de l'època –quan els homes es casaven amb una certa edat– el pare del compositor va contraure matrimoni amb gairebé quaranta anys. Entre els padrins de l'enllaç hi trobem el metge Francesc Carbó, l'arquitecte Josep Font i el president del Col·legi de Metges, Macari Golferichs. La vida de la germana gran, Carme, va quedar marcada per les seqüeles d'un atac de poliomielitis infantil als dotze anys que la va obligar a anar en una cadira de rodes de per vida. Va ser un cas de fatalitat ja que els pares, molt conscienciats del perill d'aquesta malaltia, havien decidit no escolaritzar-la precisament amb la idea de protegir-la. Vegeu Ausín Hervella, J. L., “El model progressista de la sanitat pública. En Joaquim Homs i Parellada (1858-1932)”, *Gimbernat*, núm. 51, 2009, pp. 187-199, versió en línia consultada el 26 de febrer de 2015 a <http://www.raco.cat/index.php/Gimbernat/article/view/186907/242705>

#### IV. Els anys de formació (1906-1939)

juzgado como un despilfarro la mísera cantidad que han venido consignando en los presupuestos al objeto indicado.”<sup>49</sup>

El doctor Homs, catòlic militant, posava amb escrits com aquest el dit a la nafra d'un sistema –principalment en mans de l'Església– que deixava a les classes poderoses les mans lliures per col·laborar en la sanitat en forma de caritat, en funció de la seva voluntat. Així, tot i la seva posició acomodada, el pare del nostre compositor s'alineava amb un model sanitari que implicava la necessitat de sufragar via impostos, no voluntaris, un sistema assistencial públic del qual n'eren beneficiàries les classes treballadores. Tanmateix, com destaca José Luís Ausín, malgrat que la majoria de les crítiques vagin dirigides contra la desatenció de l'Ajuntament de Barcelona, el doctor Homs mai no anomenava personalment els responsables de la gestió, si no era per fer-ne un elogi.

El primer model en què es va emmirallar el nostre compositor va ser, doncs, una persona, de professió metge assistencial, en contacte amb una realitat difícil<sup>50</sup>, que va lluitar per millorar la societat segons uns valors progressistes, però que sabia fer-ho de manera no agressiva i sense perdre la seva pròpia posició. Un personatge que Ausín descriu de la següent manera:

“Està clar que era una persona intel·ligent i poc dirigida a la conformitat dels esquemes prefixats. Estava un xic més en la rebel·lia que en la conformitat [...] Culte, i més interessat en els llibres que en els beneficis econòmics d'una clientela manipulable. Intel·ligent i observador, i per tant enemic de les posicions de la veritat absoluta [...] un personatge que segueix les terceres vies, del primer partit reformista, el de Robledo i López, quan el que era fàcil era Cánovas o Sagasta.”<sup>51</sup>

Aquests valors van trobar continuïtat en bona mesura en el seu fill Joaquim qui, malgrat les diverses circumstàncies a què es va haver d'adaptar durant la seva llarga vida, va aconseguir conjugar sense excessives dificultats les seves arrels conservadores amb una activitat artística que va ser considerada progressista –i fins i tot culturalment revolucionària– en els pitjors moments d'involució

---

<sup>49</sup> Homs i Parellada, J., *La Dinastía*, 10 de febrer de 1890, p. 2., citat a Ausín Hervella, J. L., *op. cit.*

<sup>50</sup> La seva activitat assistencial estava principalment dedicada a les petites urgències i als pobres. El seu fill Joaquim recordava, ja de gran, que l'havia acompanyat sovint per Barcelona en les seves visites als malalts en cotxe de cavalls.

<sup>51</sup> *Ibid.*, p. 190.

#### IV. Els anys de formació (1906-1939)

intel·lectual que va patir Espanya a mitjan del segle XX. Com assenyala Casanovas, l'entorn familiar d'Homs resultava idoni per desenvolupar el seu potencial artístic: “era una d'aquelles llars característiques de la Barcelona dels primers anys del nou segle, llars cultes, conscients de viure una renaixença i en las quals es feia música com una pràctica de primera necessitat.”<sup>52</sup>

Tot i que, segons ens ha referit Pietat Homs, la mare del compositor considerava la música com el menys molest dels sorolls, no es va oposar al fet que el seu marit –wagnerià militant, pianista aficionat, assidu del Liceu, del Teatre de Catalunya, de la Societat Catalana de Concerts i crític musical ocasional– transmetés als seus fills el seu amor per la música. Així, quan el seu fill Joaquim comptava nou anys d'edat, el va portar al seu primer concert, on actuava el violoncel·lista Gaspar Cassadó, i a la sortida li va suggerir de demanar un violoncel als reis<sup>53</sup>. Després d'aquell dia van assistir plegats a molts altres concerts; anaven a les matinals de l'Orquestra Simfònica de Barcelona dirigida per Joan Lamote de Grignon, al teatre Eldorado de la Plaça Catalunya, al Palau de Belles Arts del Parc de la Ciutadella i sovint al Palau de la Música Catalana.

Tot això passava mentre el futur compositor anava completant la seva etapa escolar, primer al col·legi de monges de Loreto al carrer Portaferrissa, per cursar posteriorment els primers dos cursos de batxillerat al Col·legi de Sant Lluís Gonzaga (situat al carrer Diputació), acabant aquesta etapa formativa al Col·legi de Catalunya situat davant de casa seva, al carrer Pelai<sup>54</sup>. Simultàniament va realitzar estudis de violoncel amb el mestre Delfí Armengol al Centre Artístic Musical on va obtenir el títol de professor de violoncel l'any 1922.

A la influència del seu pare s'hi afegia encara la dels seus oncles, ambdós solters, que vivien amb la seva àvia al mateix replà de l'escala. El més gran, de nom Macari, era pintor i en la seva joventut havia acompanyat Santiago Rusiñol a París i a Granada. L'altre, Francesc, disposava d'una llotja al Liceu on el nostre

---

<sup>52</sup> Vegeu, Casanovas, J., i Llanas, A., *Joaquim Homs*, Barcelona: Proa, Generalitat de Catalunya, 1996, p. 7.

<sup>53</sup> El concert es va celebrar el 17 d'octubre de 1915 i estava protagonitzat per Gaspar Casadó, Mercé Planatada i Frederic Llongàs.

<sup>54</sup> Vegeu Homs, J., “Records d'infància”, a Homs, P., *Joaquim Homs. Trayectoria...*, pp. 35- 37.

#### IV. Els anys de formació (1906-1939)

compositor va descobrir Richard Wagner i Modest Mussorgski, així com els Ballets Russos, gracies a les invitacions del seu tiet. En aquells anys, a cavall entre la infantesa i l'adolescència, Homs es va anar forjant una cultura musical seguint un ordre aleatori en funció dels programes dels concerts als quals podia assistir:

“[...] recuerdo haber conocido antes y mejor la música de Wagner que la de Bach. Recuerdo también la gran impresión que me causó la música de Debussy y la de Músorgsky [sic], el conocimiento bastante completo que pude tener de la música de Beethoven antes que la de Mozart, las audiciones de *lieder* de Schubert y Schumann, las obras de Brahms”<sup>55</sup>.

En aquest període, la família Homs tenia com a veïns d'escala la família Palou, propietaris d'una joieria al Passeig de Gràcia, gracies als quals el nostre compositor va conèixer, anys més tard, la pianista belga Pauline Marcelle qui, com veurem, va jugar un paper destacat en la seva activitat musical.

El jove Homs va travar amistat amb el fill de la família, Santiago (Santi) Palou qui també tocava el piano. En Santi Palou el va introduir en el món de la literatura, deixant-li llibres que més tard comentaven junts i va esdevenir una persona suficientment important en la seva trajectòria com per ser esmentat gairebé setanta anys més tard en el discurs d'ingrés a l'Acadèmia de Sant Jordi que va fer el compositor. Com revela una de les poques cartes conservades entre ambdós joves, Homs havia demanat consell en alguna ocasió al seu amic arran de qüestions relatives a l'estructura de l'obertura d'una òpera sobre Hamlet que estava projectant. Aquest li contestava amb una bateria d'arguments extreta de l'ideari wagnerià del moment:

*“Qué és del teu Hamlet? No entenc la pregunta qu'em fás perquè no sé distingir entre una overtura o una exposició preliminar del temes principals [...] l'opinió dels que no saben veure la mussa en Parsifal no ha de decantar la balança de la teva per exposar primer lo que es vá a ensenyar com se fa quand s'educa a criatures i a persones de poca intel·ligencia [...] la insistencia en motius feliços es dolenta. Ha de ser com una película de cine que mai es detura, ha de ser com la nostra vida que sempre va rodant... Tot aixó es parlar de la lluna perquè NO FARAS*

---

<sup>55</sup> Homs, J., “Notas biográficas y características de mi evolución musical”. *Ibid.*, p. 23.

#### IV. Els anys de formació (1906-1939)

*RES; la meva peça es lo que voldria que acabesis i ¡Ay de tú si no ho fas!*<sup>56</sup>.

El projecte de l'òpera superava amb escreix les capacitats d'algú que encara estava cursant estudis mitjans i, com vaticinava el seu amic Santi Palou, va quedar en no res<sup>57</sup>.

Malgrat aquest intent fracassat, la cultura musical que va adquirir el jove Homs durant aquesta primera etapa de formació queda reflectida en les primeres peces que ens n'han arribat. Resulta sorprenent l'encant i el criteri que posseeix la seva *Suite per a piano* op.1 escrita l'any 1921, amb tan sols quinze anys. Malgrat no haver estat considerada pel compositor com una obra digna de ser mostrada, posseeix suficient entitat com per haver estat inclosa per Jordi Masó en l'enregistrament de la integral per a piano d'Homs<sup>58</sup>. La *suite* havia de contenir originalment sis peces però la sisena va romandre inacabada, de tal manera que tan sols en coneixem les cinc primeres: "I-Pròleg", "II- Cantilena", "III-Impressió", "IV-Singular història" i "V-Entre branques".



Imatge 6. *Suite per a piano* op. 1 (1921). "Pròleg". Inici.

<sup>56</sup> Palou, S., carta a Homs datada el 5 agost de 1921. Hem respectat l'ortografia de l'original. Dipositada a l'arxiu familiar.

<sup>57</sup> En una entrevista concedida l'any 1981 el compositor ho recordava amb un cert humor: "[...] em vaig sentir molt atret pel 'leit-motiv'. Vaig intentar fer quelcom sobre *Hamlet* arran d'haver sentit les primers versions de les òperes de Wagner. El meu pare era molt wagnerià. Vaig agafar una traducció de Morera i Galícia i, ai senyor! No m'hi veia de cap ull." Vegeu Comellas, J., "Joaquim Homs: seixanta anys d'avantguarda musical", *Avui*, 10 de desembre de 1981, p. 11.

<sup>58</sup> *Joaquim Homs. Music for chamber orchestra*, Naxos 8.570306 (2007).

#### IV. Els anys de formació (1906-1939)



Imatge 7. *Suite per a piano* op. 1. “Cantilena”. Inici.

Tot i tractar-se d'una peça d'adolescència, la suite integra amb eficàcia tots els elements que Homs havia adquirit durant les seves lliçons de solfeig i harmonia. És de destacar en aquest sentit el desenvolupament de la melodia inicial harmonitzada oscil·lant entre en la tonalitat de *sol* major i el seu relatiu, usant acords de novena. En canvi en l'inici del segon moviment, “Cantilena”, la mateixa melodia és harmonitzada partint de la tonalitat de *la* menor (vegeu imatges núm. 6 i 7).

Com remarca Taverna-Bech, tant aquesta obra com les cançons que va compondre l'any següent ja manifesten una sentimentalitat de caràcter romàntic que defineix el punt d'arrencada d'una trajectòria creativa<sup>59</sup>. El jove Homs va assumir en aquells primers exercicis unes sonoritats que, com subratlla Francesc Cortès, avui considerem característiques de la *mediterraneïtat*, evitant la densitat cromàtica i substituint-la per una sonoritat lluminosa i transparent, basada en escales i cadències derivades de la modalitat<sup>60</sup>.

Amb un rerefons evocatiu, la *suite* reflecteix aquest procés integrador de diverses realitats, com el tardoromanticisme, la música francesa o la música popular. Així, no falten els moments en què, en la línia de tants compositors catalans del període –com Jaume Pahissa o Joan Manén–, apareix un tractament melòdic inspirat en la tradició popular catalana. Aquest és el cas del quart moviment

<sup>59</sup> Taverna-Bech, F., *Joaquim Homs...*, p.14.

<sup>60</sup> Vegeu, Cortès, F., “La música catalana dels segles XIX-XXI”. Bonastre, F., i Cortès, F., *Història crítica de la música catalana*, Bellaterra: Universitat Autònoma de Barcelona, 2009, p. 470.

#### IV. Els anys de formació (1906-1939)

“Singular història”, un recitatiu en *fa#* menor que inclou dins la seva estructura tonal girs propis del melodisme modal inspirats en la música popular (vegeu imatge núm.8).



Imatge 8. *Suite per a piano* op. 1. “Singular història”. Inici.

A part d’haver adquirit una base cultural i desenvolupat una sensibilitat, als setze anys el jove músic podia, mal que bé, tocar suficientment el piano com per abordar la composició de cançons. Així, l’any 1922, seguint els mateixos models harmònics que hem observat a la *Suite per a piano* op. 1, va compondre dos cicles: *Vuit cançons sobre poesies de Joan Maria Guasch* (op. 2) i *Tres poesies d’Apel·les Mestres* (op. 3) on s’hi reconeix una concisió i senzillesa d’expressió que no abandonaria en el futur i que acabaria sent definitiva de la seva música (vegeu imatge núm.9).



Imatge 9. *Tres poesies d’Apel·les mestres* (1922). “Què és aqueix baume exquisit?”

#### IV. Els anys de formació (1906-1939)

El mateix any que va compondre aquests cicles de cançons –que van significar l’inici d’una prolífica producció vocal que s’estendria durant gairebé vuit dècades– Homs finalitzava els estudis de batxillerat i obtenia el títol de professor de violoncel al Centre Artístic Musical. Va ser el moment de prendre una decisió respecte al seu futur ja que, malgrat la seva facilitat per al violoncel, no posseïa la mentalitat de l’intèrpret: “La veritat és que no m’atreia la idea de passar-me la vida tocant i assajant. No m’agradaven gens els exercicis mecànics; i el fet de passar-me hora rere hora tocant una mateixa obra m’era molt desagradable.”<sup>61</sup>

Així, tot i que, com ell mateix explicava, el seu pare no s’hagués oposat al fet que fos músic<sup>62</sup> la manca de sortides clares i la seva falta de disciplina per a la interpretació van fer-lo decidir per seguir estudis d’enginyeria industrial<sup>63</sup>.

No s’ha de perdre de vista que, si bé la creació musical al més alt nivell va estar vinculada durant el segle XX a apassionants problemes intel·lectuals i estètics, els estudis de música estaven en aquells moments encara molt lluny del nivell acadèmic que coneixem avui dia, com ho demostra el fet que algú pogués obtenir el títol de professor de violoncel amb tant sols setze anys. La decisió no va ser, per tant, traumàtica ja que de la mateixa manera que li interessava el món de les arts i la cultura, a Homs també l’atreïen els problemes intel·lectuals d’ordre tècnic.

Observant amb perspectiva la seva trajectòria vital i el seu origen familiar vinculat a l’àmbit científic, es fa evident que el jove Homs veia en l’enginyeria, a més d’una possibilitat d’assegurar-se un futur, un estímul intel·lectual que li havia de servir de per vida<sup>64</sup>. Homs mai no es va penedir d’aquesta decisió que, a part de garantir-li

---

<sup>61</sup> Vegeu, Morgades, L., “Joaquim Homs història de la música avantguardista catalana”, *Revista Musical Catalana*, 12 de desembre de 1986, p. 40.

<sup>62</sup> *Ibíd.*

<sup>63</sup> Va fer la preparació per entrar a l’Escola d’Enginyers rebent classes particulars de Damià Aragonés i va aprovar-ho tot excepte física i geologia, circumstància que l’obligà a fer el primer curs per lliure. Les seves notes durant els estudis van ser força bones destacant-ne la matrícula d’honor en física i òptica obtinguda l’any 1925.

<sup>64</sup> “El meu interès simultani per la ciència i les arts no solament no és contradictori sinó que és complementari. Els mecanismes creatius són força similars i la principal diferència radica en els objectius.” Homs, J., “Records y reflexions des del darrer tram del camí”, 1989, a Homs, P., *Joaquim Homs. Trayectoria...*, p. 68.



estatus socioeconòmic, li va permetre mantenir la música resguardada, com una vocació<sup>65</sup>.

## **4.2. L'estudi de Ramon Sastre**

Fora de l'àmbit familiar, la gran influència d'aquests anys va ser Enric Roig<sup>66</sup>, professor de violí de la seva germana Carme, amb qui el nostre compositor havia entrat en contacte durant la seva adolescència i que cap a 1922 ja li va fer elogioses referències de les obres que havia pogut sentir d'un jove músic català d'ascendència suïssa, Robert Gerhard.

Home d'àmplia cultura, Roig va introduir el jove Homs en les noves tendències artístiques posant-lo en contacte amb els corrents que estaven tenint lloc fora del seu cercle. Ell va ser qui li va donar a conèixer la poesia francesa, li va mostrar per primera vegada reproduccions de Georges Braque i Juan Gris, i també qui, en conèixer les seves primeres obres, el va encoratjar a seguir component. Va ser ell qui va presentar el jove músic als poetes Xavier Benguerel i Sebastià Sánchez-Juan, així com a l'arquitecte/poeta Ramon Sastre/Ramon de Curell<sup>67</sup> qui, tornant

---

<sup>65</sup> Morgades, L., *op. cit.*

<sup>66</sup> Enric Roig Marsriera (Barcelona, 1892-1962) provenia d'una família vinculada al moviment modernista. Tot i que era violinista, la seva gran aportació a la música catalana en el segle XX l'hem de cercar més en la seva tasca musicològica i en el seu activisme cultural. A part de publicar diversos assaigs i articles va ser un ferm valedor de l'obra i les teories de Schönberg a Catalunya en un ambient refractari a les noves propostes. Va ser catedràtic de Musicologia i Estètica del Conservatori del Liceu i de la Universitat de Barcelona on va contribuir a formar músics com Joan Guinjoan o Manel Garcia Morante qui ens l'ha descrit com un home de coneixements enciclopèdics. Durant els anys trenta va col·laborar amb l'associació Discòfils-Associació Pro-Música, de la qual ens ocuparem més endavant.

<sup>67</sup> Ramon Sastre i Juan (Barcelona, 1896-1988). Arquitecte i escriptor, gran amic d'Enric Roig, va convertir-se en un referent del món cultural barceloní durant la segona meitat dels anys vint i la primera meitat dels trenta. Després de realitzar estudis d'arquitectura a Barcelona va traslladar-se a París on va obtenir l'acreditació com a arquitecte. Durant els anys parisencs va ser un dels fundadors i animadors del Casal Català de París al mateix temps que publicava diversos articles a *La veu de Catalunya* signant com a Ramon de Curell, pseudònim que havia utilitzat en diversos Jocs Florals amb anterioritat. De tornada a Barcelona va muntar un estudi al número 78 del Passeig de Gràcia amb el seu company Narcís Escrigas, qui havia de signar els projectes perquè Sastre no havia convalidat el títol en tornar de París. Aquest títol no va arribar mai a ser homologat en negar-se Sastre a acceptar els principis imposats pels franquistes. De fet, va arribar a entrar a la presó per no saludar la bandera espanyola. Vegeu Subiràs, M., "Ramon Sastre, arquitecte o Ramon de Curell poeta", *Revista de Catalunya*, nova etapa, núm. 226, març de 2007, pp. 102-112, versió en línia consultada el 26 de febrer de 2015 a <http://traces.uab.cat/record/62506?ln=en>

#### IV. Els anys de formació (1906-1939)

d'estudiar urbanisme a Paris amb Le Corbusier, havia muntat un estudi al Passeig de Gràcia on cada dimarts, de set a nou, es reunien artistes i intel·lectuals, s'organitzaven vetllades musicals i es discutia sobre art i cultura. Els protagonistes d'aquelles reunions han deixat abundosos testimonis del tarannà obert i afable de l'arquitecte/poeta i de l'atmosfera en què es desenvolupaven les trobades:

“Passeig de Gràcia 78, Àtic. Casa antiga. Ascensor atrotinat que pujava trontollant, planyent-se [...] De fet, tot el pis era taller. Donava a Passeig de Gràcia a través de sis o set balconets que t'obligaven a inclinar-te si volies mirar a fora decantat a la barana. Enorme taula de billar muntada sobre un billar de xapó. A totes les parets circulars, prestatges atapeïts de llibres, la majoria francesos. I, en un salonet adjacent quatre o cinc quadres de bona procedència. En una altra habitació de portes amplíssimes que comunicava i ampliava el taller, hi havia el piano, i espai suficient per al violoncel d'en Joaquim Homs amb les consuetudinàries anades i vingudes de l'arquet. A afegir-hi la presència diminuta, carminada i arissada d'Enric Roig amb el seu violí i els braços de la Pilar Rufí activant la volada dels seus *lieder*.”<sup>68</sup>

Sastre va acceptar immediatament Homs i el tenia en la millor consideració:

“Les reunions amicals que es succeïen a l'estudi aplegaven cada dia més la concurrència de literats, arquitectes amics del filharmònics i d'alguns artistes pintors i entre ells van anar ressorgint de mica en mica, aquells que hi portaven un interès més viu, una intervenció més personal i una actuació més d'acord amb les nostres directives. Un d'aquests elements que després adquiriren una importància fonamental fou ja des del començament, per exemple, Joaquim Homs que estava acabant la carrera d'enginyer i que era un meravellós violoncel·lista comparable per la finor i excel·lència de les seves interpretacions de Bach, en virtuosisme i expressió íntima a les excelsituds d'un Pau Casals [...] Era un devot admirador de Stravinsky i estava molt interessat en conèixer i difondre les noves corrents musicals sense negligir els valors essencials que contenen les obres de tots els temps.”<sup>69</sup>

---

<sup>68</sup> Benguerel, X., *Memòries 1905-1940*, Madrid-Barcelona: Alfaguara, 1971, p. 172.

<sup>69</sup> Sastre, R., mecanoscrit sense data, dipositat a l'arxiu familiar del compositor encapçalat amb el títol: *Fragments de les memòries de Ramon Sastre relacionades amb el seu estudi del Passeig de Gràcia núm. 78*.

#### IV. Els anys de formació (1906-1939)

A través dels escrits i records d'alguns dels assistents a aquestes reunions, com Xavier Benguerel, Plàcid Vidal<sup>70</sup> o el mateix Homs, disposem d'una referència força fiable sobre algunes de les persones que freqüentaven l'estudi del Passeig de Gràcia entre els quals podem esmentar Rafael Barradas, Joaquim Biosca, Josep Comellas, Pere Créixams, Joan Estelrich, Josep Farran, Josep Vicenç Foix, Josepa Mainadé, Joan Miró, Carme Montoriol, Josep Palau, Maria Perpinyà, Artur Perucho, Carles Riba, Enric Roig, Tomàs Roig i Llop, Pilar Rufí, Octavi Saltor, Sebastià Sánchez-Juan, Josep Maria de Sagarra, Josep Maria de Sucre, Joaquim Torres García i Pere Vallribera.<sup>71</sup>

Tanmateix, de tots aquests noms, l'encontre que més havia d'influir en la seva singladura posterior va ser la coneixença del promotor artístic Joan Prats<sup>72</sup>, un altre dels grans personatges de l'ambient cultural del segle XX a Barcelona que amb els anys va acabar esdevenint una figura extraordinàriament propera al compositor. Tant és així que a la seva mort Homs li dedicaria una de les seves obres més rellevants, la *Música per a onze –in memoriam Joan Prats–* (1971).

Homs va esdevenir un assidu de les reunions al Passeig de Gràcia i apareix sovint com a intèrpret a les Sessions Amicals de Música, iniciades l'any 1926 per Roig i Vallribera, en les quals es presentaven concerts amb programes clàssics i monogràfics dedicats a compositors i temes específics. A l'arxiu de la família

---

<sup>70</sup> Plàcid Vidal i Rosich (Alcover, 1881 – Barcelona, 1938), poeta, novel·lista i cronista, és autor de diversos retrats de la vida bohèmia i modernista com *Els singulars anecdòtics* (1920), *L'assaig de la vida* (1934) i *El convencionalisme de la vida* on es refereix en diverses ocasions a l'estudi de Sastre i els personatges que el freqüentaven.

<sup>71</sup> Vegeu, Vidal, P., *El convencionalisme de la vida*, Barcelona: Fundació salvador Vives-Casajuana, 1972.

<sup>72</sup> Joan Prats i Vallès (Barcelona 1891-1970). Promotor artístic, amic i conseller de Joan Miró, va estar a la vora de grans figures del segle XX com Max Ernst, Paul Klee, Joan Brossa i Josep Vicenç Foix. Gaudia del respecte i admiració del món artístic i cultural del seu temps. En una carta a Homs datada el 28 de febrer de 1958, dipositada al fons Joaquim Homs de la Biblioteca Nacional de Catalunya, Gerhard afirmava que "[...] és i ha estat sempre tan bon amic i tan invaluable en tants aspectes, que jo sempre dic que si no existís l'hauríem hagut d'inventar". Segons ens ha referit Pietat Homs, Prats va visitar regularment al seu pare durant anys, generalment els caps de setmana, per escoltar música i parlar de temes familiars i culturals. Tot i que la seva activitat familiar era una botiga de barrets, posseïa intuïció artística i una sòlida formació. Durant els seus estudis a l'Escola de la Llotja i al Cercle Artístic de Sant Lluc va conèixer Joan Miró. Com veurem més endavant, va ser membre fundador de l'ADLAN (Amics de l'Art Nou) i, en plena dictadura, va estar en l'origen del Club 49.

#### IV. Els anys de formació (1906-1939)

Homs es conserven programes de diversos concerts temàtics o monogràfics en els quals el compositor prenia part en qualitat de violoncel·lista, com els dedicats a Johann Sebastian Bach, Ludwig van Beethoven, Johannes Brahms, Wolfgang Amadeus Mozart, Stravinsky o a compositors italians.

Cap a finals de 1927 es va donar una circumstància que va provocar que un grup d'assistents a les tertúlies i concerts de l'estudi fessin un pas més en la seva activitat. Una empresa d'arts gràfiques situada a Badalona (Herma, A.G.), necessitava promocionar-se i els seus responsables van proposar a Roig, veí de la mateixa ciutat, d'editar de franc una revista d'art amb una impressió de qualitat. Els membres del grup del Passeig de Gràcia no s'ho van pensar dues vegades i el març de 1928 va aparèixer el primer número de *Joia*, amb un disseny acurat i un grup de col·laboradors realment remarcables. Pretenien dotar la revista d'una línia moderna, civilista i cosmopolita sota un lema basat en un vers de John Keats –“*a thing of beauty is a joy for ever*”– que com remarca Valentí Soler, es corresponia amb l'orientació noucentista de la publicació<sup>73</sup>.

Entre moltes altres coses, en aquesta revista s'hi va publicar la primera traducció catalana d'*El Cementiri vora el mar* de Paul Valéry, realitzada per Sastre, signant com Ramon de Curell. La correcció de proves estava a càrrec de Sánchez-Juan, (tot i que segons Marçal Subiràs algunes proves van ser corregides pel mateix Pompeu Fabra), mentre que Roig s'encarregava de la compaginació<sup>74</sup>.

La revista tenia unes seccions fixes de crítica literària, cinema, esport, música, pintura i crònica de l'actualitat cultural però, com el mateix Sastre explica, “en realitat, els que hi posàvem el coll érem sempre el mateixos: Xavier Benguerel, Joaquim Homs i Ramon de Curell”<sup>75</sup>.

Homs va col·laborar amb diversos articles sobre temàtica musical i el mateix 1928, aprofitant un viatge de fi d'estudis, va anar a veure al pintor Torres García a

---

<sup>73</sup> Vegeu, Soler, V., “Elements d'avantguarda a ‘Joia’, revista noucentista”, *Serra d'Or*, núm. 351, febrer 1989, pp. 58-60.

<sup>74</sup> Vegeu, Subiràs, M., “Ramon Sastre, arquitecte o Ramon de Curell poeta”, *Revista de Catalunya*, nova etapa, núm. 226, març de 2007, pp. 102-112, versió en línia consultada el 26 de febrer de 2015 a <http://traces.uab.cat/record/62506?ln=en>

<sup>75</sup> Sastre, R., *op. cit.*

París per demanar-li algun gravat per a la revista<sup>76</sup>. La revista, però, tan sols va arribar al número vuit, publicat el mes d'octubre del mateix any de la seva aparició ja que, un cop havien aconseguit la promoció desitjada, els editors no van voler mantenir el tracte inicial.

Com veurem en els propers capítols, l'activitat a l'estudi de Sastre es va mantenir fins l'any 1936 i, després de la guerra, no es va reprendre fins la dècada dels cinquanta. Tanmateix, les coneixences que va fer Homs en aquells anys de la seva vida, així com les experiències que va acumular en contacte amb persones de tant pes intel·lectual, van acabar de donar forma a una personalitat que mai més no es va apartar dels valors representats en aquelles trobades a l'estudi de Sastre<sup>77</sup>.

### **4.3. Stravinsky com a referent. Els Nou Apunts per a piano**

Mentre el jove Homs estava tot just iniciant la seva vida universitària, Stravinsky feia l'any 1924 la primera d'una sèrie de visites a Barcelona que van commocionar la vida cultural de la ciutat. Així, l'any 1925 es va celebrar el que es va anomenar el Festival Stravinsky amb tres concerts monogràfics als quals va assistir el nostre compositor i on es van executar les següents obres:

28 de març: *Feu d'artifice* op.4 (1908), *Le chant du rossignol* (1917), *Pulcinella* (1924), *Ragtime* (1918) i *Petruixka* (1911).

2 d'abril: *Scherzo fantastique* op.3 (1908), *Le rossignol* (1909 -1914), *Trois poésies de la lyrique japonaise* (1913), *Pribaoutki* (1914), *Pastorale* (1907), *Tilimbom* (1917), *Octet* (1923), *Histoire du Soldat* (1918), *Le Faune et la Bergère* op. 2 (1907) i *L'Oiseau De Feu* (1910).

---

<sup>76</sup> Homs en guardava un viu record d'aquell viatge i en parlà en diverses ocasions. Vegeu, Romaní, O., *Trobades amb Joaquim Homs...*, p. 20 i, també, Homs, J., *Robert Gerhard...*, p. 48.

<sup>77</sup> Més enllà del regust elitista, probablement atribuïble a la joventut del compositor quan les va escriure, les següents paraules d'Homs descriuen prou bé els ideals que ja havia interioritzat en aquells anys i que van guiar la seva trajectòria futura: "L'art és essencialment aristocràtic, però els valors de l'aristocràcia no es demostren rebaixant els valors de la multitud sinó enlairant-los. Imaginem perfectament possible un art elevat que lluny de caure en un baix servilisme, es mantingui una mica fora de l'abast del públic per excitar-lo al progrés, mentre sigui prou intens i prou humà per desvetllar-li aquella inquietud o simpatia que és el començament d'un entusiasme futur." Homs, J., "Arthur Honegger. La música i el gran públic", *Vibracions*, any I, núm. 3, Barcelona, setembre de 1929, pp. 9-11, a Homs, P., *Joaquim Homs. Trayectoria...*, p.181-184.

#### IV. Els anys de formació (1906-1939)

5 d'abril: *Simfonia* op. 1 (1907), *Concert per a piano i orquestra de vent* (1924) i *Petruixka* (1911).

És un fet conegut que les primeres actuacions del músic rus a Barcelona no van ser tan ben rebudes com avui podríem suposar. Com remarca Xosé Aviñoa, la recepció de noves formes de fer música, especialment si venia de l'estranger, estava condicionada per les iniciatives de la generació noucentista formada per compositors com Eduard Toldrà, Pahissa o Lamote de Grignon: "L'escàs interès que en aquells anys despertava la renovació musical a Catalunya estava filtrada per l'activitat creativa i analítica de Jaume Pahissa que mantenia un tarannà innovador original i rebel que en certa manera desqualificava les innovacions i rebel·lies d'autors forans com Stravinsky o Schönberg, dos autors molt presents a la Barcelona d'aquells anys que no tenien ni molt menys el prestigi que després anirien adquirint."<sup>78</sup> Per extensió, el públic no estava tampoc disposat a assumir el canvi de visió que significava aquell nou llenguatge<sup>79</sup>. Dècades més tard, el mateix Homs recordava haver viscut una escena que avui sembla impossible: "Quan l'Stravinsky [sic] va dirigir el seu Octet al Liceu, la gent no l'entenia i algú del públic va cridar 'Això sembla un ball de rams' (alguns números de l'obra eren basats en danses). Mentre l'aplaudien al final de l'obra, l'Stravinsky va donar la mà als vuit músics però no va saludar al públic."<sup>80</sup>

El nostre compositor posseïa tanmateix la formació necessària i pertanyia a la minoria informada que podia valorar amb coneixement de causa el geni de l'autor de *Petruixka* entre altres coses perquè, com assenyala Casanovas, en aquella època, a l'estudi del Passeig de Gràcia, "s'estava practicant tot just el descobriment d'aquest compositor [Stravinsky], tal i com anys enrere s'havia fet amb les partitures wagnerianes escoltades en indescriptibles lectures domèstiques [...] És també per això que l'obra inicial d'Homs mostra de moment aquest aire de música

---

<sup>78</sup> Aviñoa, X., "Joaquim Homs i la fortuna crítica", *Música d'Ara*, núm. 7, Barcelona: Associació Catalana de Compositors, 2004, p. 27.

<sup>79</sup> Vegeu Martorell, O., "Stravinsky a Barcelona: Sis visites i dotze concerts", *D'Art*, núm. 8-9. Universitat de Barcelona: 1983, pp. 99-129.

<sup>80</sup> Romaní, O., *Trobades amb Joaquim Homs...*, p. 19.

#### IV. Els anys de formació (1906-1939)

de cambra propi ja d'un saló en el qual hem de suposar que hi havia mostres inequívokes del nou art decó”<sup>81</sup>.

En aquells anys trobem diversos programes de concert en els quals Homs interpretava obres del compositor rus. El 1926 va participar junt amb Pere Vallribera i Anna March en un concert monogràfic de Stravinsky que incloïa *Le rossignol*, *Pastorale*, *Trois poésies de la lyrique japonaise*, *Tilimbou* i la *Sonata per a piano*. També a l'estudi de Sastre van donar a conèixer l'any 1928 fragments d'*Oedipus Rex* i es conserva igualment a l'arxiu familiar del compositor el programa d'una Sessió d'Avantguarda celebrada el març de 1929 al teatre de l'estudi Masriera amb la presència de Sànchez-Juan, on es va interpretar música de Stravinsky, Darius Milhaud, Erik Satie i Francis Poulenc.

De totes les músiques que va descobrir en aquells anys, Homs en destaca *Trois poésies de la lyrique japonaise* cantats per Mercè Plantada el 2 d'abril de 1925. L'audició d'aquestes cançons va propiciar un canvi de rumb respecte de les poques obres que havia compost anteriorment, quan les seves referències eren sobretot el repertori clàssic i operístic que havia pogut sentir durant la seva infància i adolescència: “Para mí, que no conocía entonces los compositores vieneses de la escuela de Schönberg, esta obra me produjo una impresión imborrable de apertura de nuevos caminos y creo que contribuyó en buena parte a seguir la ruta musical que emprendí después, aunque tenga muy poca relación con la adoptada posteriormente por Stravinsky.”<sup>82</sup>

No deixa de cridar l'atenció que, de totes les obres que es van executar en aquells concerts (per no parlar de les interpretades durant les visites del compositor rus als anys 1924, 1928, 1933 i 1936), Homs es refereixi explícitament a una que destaca per la seva brevetat. Si la referència única del jove compositor havien estat fins poc temps enrere els programes dels concerts del Liceu als quals havia assistit i on Wagner constituïa un punt d'arribada, no és escabellat pensar que els *Tres poemes de la lírica japonesa* significuessin per a ell la confirmació que no

---

<sup>81</sup> Casanovas, J., i Llanas, A. *Joaquim Homs...*, p. 9.

<sup>82</sup> Homs, J., “Mis recuerdos de Stravinski”, a Homs, P., *Joaquim Homs. Trayectoria...*, p. 38.

#### IV. Els anys de formació (1906-1939)

eren necessàries grans formes ni excessiu aparell tècnic per assolir uns resultats al màxim nivell<sup>83</sup>.

És evident que el nostre autor no estava en aquells moments al corrent dels 7 *haikai* que Gerhard havia compost l'any 1922 sobre textos de Josep Maria Junoy; una obra que no sentiria fins l'any 1929, justament en el concert en què va descobrir la música del que seria el seu mestre. I és que s'ha de tenir en compte que aquesta obra de Stravinsky s'afegia al descobriment de les formes orientals que, des del canvi de segle, estava tenint lloc en els cercles culturals francesos i que va arribar a Catalunya l'any 1920 arran de la publicació de dos fragments traduïts d'un assaig de Paul-Louis Couchoud, "Les Épigrammes lyriques du Japon" a la *Veü de Catalunya*<sup>84</sup>. Com assenyalen Jordi Mas i Marcel Ortín, l'aparició d'aquesta traducció en una publicació de tant de ressò va permetre que els autors que escrivien o es referien a aquesta forma poètica, assumissin que els lectors en tenien un coneixement previ<sup>85</sup>. Entre els poetes que més atenció hi dedicaren, o que més encert tingueren en el cultiu del gènere, hi trobem els noms de Junoy, Joan Salvat-Papasseit o Sánchez-Juan, tots ells molt propers a l'òrbita del nostre compositor<sup>86</sup>. En aquest context, la descoberta dels *Tres poemes de la*

---

<sup>83</sup> Casanovas fa extensiva aquesta influència a totes les del seu primer període i vincula aquest fet amb la revelació que significava aquesta música per a un estudiant que s'havia forjat una cultura musical en l'ordre aleatori que ocupaven les obres en els programes dels concerts als quals podia assistir. Vegeu, Casanovas, J., i Llanas, A., *Joaquim Homs...*, p. 9.

<sup>84</sup> Els fragments traduïts i publicats en aquest diari els dies 20 i 27 de febrer de 1920 corresponen a les pàgines 53-58 i 59-66 de *Sages et poètes d'Asie*, en la primera edició, de 1916 (pp. 189-195 de la primera entrega a *Les Lettres*, 1906). El primer fragment ofereix íntegrament la primera de les sis parts que formen l'assaig; el segon ofereix, de la segona part, tot allò que fa referència als haikus d'animals. Vegeu, Mas López, i J., Ortín, M., "La primera recepció de l'haiku en la literatura catalana", *Els Marges* 88, primavera de 2009, pp. 57-82.

<sup>85</sup> La data d'origen d'aquest interès l'hem de situar el 15 de juny de 1906, quan Carner va publicar l'article "Els haikai" a *La Veü de Catalunya*, on es feia ressò precisament de l'assaig de Couchoud sobre aquesta qüestió i que va cridar l'atenció d'Eugeni d'Ors, qui en aquells moments, des del mateix diari, apuntava la direcció que havia de prendre la generació de joves que ell anomenava "noucentista". Aquest interès de d'Ors i la seves reflexions al respecte van mantenir viva l'atenció del món literari. Així, quan es va publicar l'article l'any 1920 –en realitat una traducció ampliada del que havia estat publicat l'any 1906– el terreny estava ja adobat per a una recepció que va ser, certament, entusiasta.

<sup>86</sup> A l'arxiu familiar del compositor es conserva un exemplar del llibre de poemes *Fluid* de Sánchez-Juan, en una edició de 1924 amb la dedicatòria següent: "A l'intel·ligentíssim i sensibilíssim artista



*lírica japonesa* va permetre al jove violoncel·lista concebre la possibilitat de traslladar al pla musical la mena de sensibilitat continguda en la forma del haiku; una sensibilitat que, com assenyala Carner, responia a les exigències artístiques del seu temps<sup>87</sup>.

Així, l'any 1925, un jove Homs de dinou anys va compondre la primera obra que va considerar digna de figurar en el seu catàleg: els *Nou apunts per a piano* (op. 4), estrenats per Pere Vallribera, en una audició íntima a l'estudi del Passeig de Gràcia, el mes gener de 1927. Set de les peces que formen la col·lecció estan basades en poemes de Sánchez-Juan (*Nit d'estiu, Madrigal, Nit, Tassó, Plou, Pròdiga* i *Convalescència*), una d'elles en un text de Joan Salvat-Papasseit (*La primavera*), i una altra en un poema de Rabindranath Tagore (*Traspàs*). I, dels nou poemes usats en el cicle, set responen al perfil del haiku que en aquells anys cultivaven els poetes catalans (*Nit d'estiu, Madrigal, Nit, Tassó, Plou, Pròdiga* i *La primavera*). Una assimilació que, evidentment, presentava certes desviacions respecte de la norma practicada en els haikus originals<sup>88</sup>. Com remarca Mas, l'amor pel concret de l'haiku el converteix en un vehicle ideal per cercar un coneixement intuïtiu que fuig de l'abstracció, permetent que sigui la sensibilitat del lector la que desenvolupi les implicacions que es deriven del motiu del poema<sup>89</sup>. I com podem comprovar a les imatges núm. 10a, 10b i 10c, Homs va concebre el cicle de tal manera que, en correspondència amb aquesta mena d'intuïció sensible, cada apunt esdevé un comentari sonor, de caràcter aforístic, sobre un poema inspirat en aquesta forma poètica japonesa.

---

*Joaquim Homs amb una confraternal paraula d'amistat*". Vegeu imatge AD1 a l'Apartat documental.

<sup>87</sup> "Vet aquí un genre [sic] ben singular de poesia, un capritxós *bibelot* qui sembla creat a posta per al gust refinat i rebuscadament senzill dels nostres dies." Mas López, i J., Ortín, M., *op. cit.*, p. 60.

<sup>88</sup> Com assenyalen Mas i Ortín, "La recepció literària, però, quan es produeix realment, no és mai una assimilació completa i neutra, sinó més aviat una incorporació original en els termes que interessin a la literatura receptora. La lectura que feren de l'haiku Carner i Ors no es pot separar de les seves preferències en poesia i de les disquisicions estètiques del primer noucentisme". *Ibid.*, p. 80.

<sup>89</sup> Mas López, J., "L'haiku, forma clau en la poesia de Joan Salvat-Papasseit", *Quaderns. Revista de traducció*, núm. 11, 2004, p. 183.

#### IV. Els anys de formació (1906-1939)

*I.- Nit d'estiu* (poema de Sebastià Sánchez-Juan)

*p* Puresa de nit, tens el cor d'estrella  
*p* o de grill?  
*p* marcat i curt

Imatge 10a. *Nou Apunts per a piano* (1925). “Nit d’estiu”.

*III.- Nit* (poema de S. Sánchez-Juan)

Nit, soroll, por: Pare, és el comte Arnau?  
No, faerpià, sec

Imatge 10b. *Nou Apunts per a piano*. “Nit”.

ca. ♩ = 144

Senza rigore *mp*  
Els terrats s'escorren for  
de les soleiades mortes.  
*p* *mp* *mf* poco rit. ....

Imatge 10c. *Nou Apunts per a piano*. “Plou”.

Amb el pas dels anys, aquests *Nou Apunts* –fruit més d’una poderosa intuïció que d’una tècnica depurada– van esdevenir la primera de les obres referencials del compositor i els trobarem reutilitzats abastament en la música composta al final de

#### IV. Els anys de formació (1906-1939)

la seva vida. Aquest és un fet perfectament lògic tenint en compte que l'obra conté ja d'una manera nuclear tots els elements definitoris del que, amb els anys, esdevindrà el seu estil: relació entre música i poesia (en aquest cas no explicitada a través del cant), discurs concís i economia de mitjans.

L'obra representa en certa manera una imatge fixa del moment històric en que va ser concebuda en reflectir la influència del geni rus –que tot just estava arribant a Catalunya– a través d'un gènere, l'haiku, que, assimilat a partir de la cultura francesa, estava tenint una considerable acceptació. A aquesta doble circumstància, encara hem d'afegir que tres dels haikus de Sànchez-Juan triats, *Nit d'estiu*<sup>90</sup>, *Nit*<sup>91</sup> (mostrats a les imatges 10a i 10b) i *Tasso*<sup>92</sup>, mostren clares ressonàncies avantguardistes.

Aquestes nou miniatures van servir anys més tard per alimentar el tòpic que fa referència a l'ús prematur de tota la gama cromàtica per part d'Homs des de la seva primera joventut. El propi compositor alimentava aquesta idea i li agradava remarcar que, malgrat haver estat compostos el mateix any en què es va estrenar el *Pierrot Lunaire* a Barcelona, ell no havia pogut assistir a aquell concert per estar malalt<sup>93</sup>. Això li va servir durant anys per argumentar que la seva inclinació a usar la gama cromàtica de manera integral havia estat en els seus inicis una necessitat personal totalment desvinculada de la influència de Schönberg: “yo nunca hice música tonal..., comencé escribiendo música atonal.”<sup>94</sup>

---

<sup>90</sup> *Puresa de Nit*

*Tens el cor d'estrella o de grill?*

Sànchez-Juan, S., *Nit d'estiu, Poesia completa I: 1924-1933*, Barcelona: Columna, 1995, p. 52.

<sup>91</sup> *Nit. Soroll. Por.*

*-Pare, és el Comte Arnau?*

*-No, l'aeroplà.*

Sànchez-Juan, S., *Interior, Ibíd.*, p. 51.

<sup>92</sup> *La xocolata tèbia mira el sostre blanc amb la boca oberta.*

Sànchez-Juan, S., *Tasso, Ibíd.*, p. 58.

<sup>93</sup> Vegeu, Rincón, E., “Joaquín Homs: un camino largo y paciente”, *Scherzo*, núm.39, novembre de 1989, pp. 85-87, a Homs, P., *Joaquim Homs. Trayectoria...*, pp. 113-120.

<sup>94</sup> Homs s'estén sobre aquest punt en una entrevista concedida el 19 de juny de 1990 a Carlos Cruz de Castro per a Radio Nacional de España.

#### IV. Els anys de formació (1906-1939)

Pel que fa a la resta de la seva producció, Casanovas considera també entre les obres influenciades per la música de Stravinsky, el *Duo per a clarinet i clarinet baix* de l'any 1931. Si ho jutgem, però, des d'un punt de vista purament tècnic, més que d'una empremta identificable i delimitada en el temps, la influència del músic rus es va deixar sentir en l'obra d'Homs com una manera de fer que es va allargar durant anys, tot i no tenir el pes que a llarg termini acabaria exercint el pensament de Schönberg en la seva producció. Aquesta dicotomia entre dues estètiques, que en aquell moment representaven extrems gairebé oposats de metodologia i aproximació al fet compositiu, es manifesta de manera seqüencial en l'obra del nostre compositor pràcticament fins a la dècada dels cinquanta, quan adoptarà el dodecatonisme i assumirà definitivament un concepte d'expressivitat més proper a una tradició romàntica, de la qual Schönberg n'era el darrer gran valedor.

La tensió entre aquests dos pols –la forma dinàmica expressiva de la Segona Escola de Viena per un costat, i el muntatge de repeticions en què es basa la música de Stravinsky per un altre– va aflorar amb més claredat durant la segona meitat de la dècada dels quaranta quan Homs, (similarmet a com havia fet Stravinsky amb Giovanni Battista Pergolesi o Piotr Txaikovski) homenatjava el propi músic rus i un altre dels seus compositors admirats, Bartók, a la suite *Entre dues línies* (1948). Així, a la imatge núm. 11, corresponent a aquesta suite, podem apreciar un exemple paradigmàtic del que Theodor Wiesengrund Adorno anomenaria un muntatge racionalitzat de motius basat en la manipulació *externa* de materials. Aquest tractament del material característic de Stravinsky (i posteriorment de Bartók) era considerat separatament pel filòsof alemany de la derivació motívica característic de la segona escola de Viena<sup>95</sup>.

---

<sup>95</sup> Vegeu Kaiero A., “Los procedimientos paródicos de Stravinsky: una crítica inmanente a los lenguajes musicales”, *Creación musical e ideologías: la estética de la postmodernidad frente a la estética moderna*, Tesi doctoral, UAB. Facultat de Filosofia i Lletres, Departament d'Art, 2007, pp. 177-185.

#### IV. Els anys de formació (1906-1939)



Imatge 11. *Entre dues línies* (1948). Inici.

A la imatge podem observar dos elements: un motiu enquadrat, derivat de l'acompanyament i un altre, encerclat, consistent en un petit gest format per dues semicorxeres i dues corxeres. Els dos elements interactuen produint una sensació de moviment gràcies als desplaçaments rítmics, però romanen pràcticament inalterats en la seva forma. Aquesta tècnica de muntatge la trobem en diversos graus de concreció en no poques obres d'Homs anteriors a l'adopció del dodecatonisme.



Imatge 12. *Sonata per a oboè i clarinet baix* (1942). Inici.

En podem observar un altre exemple a la imatge núm. 12, on aquesta mateixa tècnica basada en el desenvolupament de motius melòdics extremadament

#### IV. Els anys de formació (1906-1939)

cromàtics (que Homs solia anomenar *series limitades*) és usada en una obra poc coneguda d'aquest mateix període, la *Sonata per a oboè i clarinet baix* de 1942. Malgrat servir-li durant més de dues dècades com a motiu d'experimentació, aquest tractament dels materials no semblava, però, donar resposta a les necessitats expressives del compositor. Així, finalment, va acabar assumint un model que donava continuïtat als arquetips de desenvolupament temàtic usats durant el segle XIX, segons els quals el factor desenvolupador consistia en un procés intern de transformació motívica que generava un creixement de l'obra "des de dins". El fet que en l'obra d'Homs s'imposés finalment un model expressiu que, en definitiva, donava continuïtat a la tradició romàntica alemanya (si més no pel que fa als aspectes tècnics) va provocar que les obres en les quals el compositor va usar de manera més explícita la tècnica del muntatge (consistent en la reordenació i distribució rítmica d'uns materials limitats) es consideressin com una excepció dins de la seva producció. El cert, però, és que podem rastrejar aquest tractament tècnic inspirat en Stravinsky en un nombre considerable d'obres disseminades en els seu catàleg i que, considerant-ho de manera genèrica, aquesta metodologia compositiva va acabar deixant una empremta que podem identificar en la seva música de maduresa.

#### **4.4. Els anys decisius**

##### **4.4.1. La trobada amb Gerhard**

El 1929, quan Homs comptava vint-i-tres anys d'edat, amb la carrera d'enginyeria industrial tot just acabada i dubtes considerables sobre l'orientació musical a seguir, l'Associació Música *da Camera* organitzà un concert monogràfic amb obres de Gerhard, qui tornava a Barcelona després d'haver seguit estudis amb Schönberg a Viena i Berlín.

La mateixa associació havia organitzat ja dos concerts els anys 1918 i 1922 al Palau de la Música Catalana en els quals s'havien estrenat els dos primers tríos per a per a violí, violoncel i piano de l'aleshores jove compositor vallenc. L'acollida d'ambdues obres va ser entusiasta per part de la crítica i va contribuir a situar Gerhard dins del món musical dels anys vint.

#### IV. Els anys de formació (1906-1939)

La situació era ara ben diferent ja que Gerhard havia renunciat a estudiar a París, referent cultural de tots els compositors i artistes del moment, per formar-se en l'òrbita germànica sota la direcció d'un compositor absolutament incompès i poc conegut a Catalunya. D'altra banda, com recorda Leticia Sánchez de Andrés, no podem oblidar que en aquells anys l'enfrontament entre germanòfils i aliadòfils encara estava present de forma latent en la societat<sup>96</sup>.

Per si la pressió sobre Gerhard era poca, es donava el cas que l'Associació Música *da Camera* tan sols havia dedicat fins aquell moment concerts monogràfics a Enric Granados, Juli Garreta i Jaume Pahissa, fet que atorgava encara més rellevància al concert dedicat a Gerhard. Tot plegat va generar expectatives enfrontades en la vida musical de Barcelona: "Por una parte algunos músicos de su generación y otros más jóvenes que él esperaban con ansiedad sus aportaciones y deseaban escuchar su música; otros, de sectores más conservadores o más alejados por edad y convicciones de las estéticas contemporáneas, no comprendían la música de Schönberg y recelaban de las realizaciones y teorías de Gerhard."<sup>97</sup>

La temença a una rebuda obertament desfavorable va fer que a les notes de mà es cominés al públic a rebre les obres amb respecte i cordialitat en cas que no s'estigués d'acord amb la proposta; les previsions no anaven desencaminades ja que els murmurs i comentaris es van deixar sentir durant el concert, especialment durant l'execució del *Quintet de vent* compost l'any 1928. A part del quintet, en el concert s'interpretaren, junt amb d'altres peces, els *7 Haiku* (1922), el *Concertino per a cordes* (1928) i les *Dues Sardanes* (1928). La crítica no el va rebre especialment bé:

"Que Gerhard ha estudiado severamente la técnica y que ha llegado a dominarla, nadie lo pondrá en duda, después de la audición de sus obras; pero nadie dudará tampoco de que parece dispuesto a formar en las filas de esos revolucionarios que creen que todo el secreto de la modernidad de la música está en que suene mal.

---

<sup>96</sup> Vegeu, Sánchez de Andrés, L., *Pasión, desarraigo y literatura: el compositor Robert Gerhard*, Madrid: Musicalia Scherzo, 2013, p. 57.

<sup>97</sup> *Ibid.*, p. 92.

#### IV. Els anys de formació (1906-1939)

Tal preocupación parece especialmente dominarle en el 'Quinteto para flauta, oboe, clarinete, trompa y fagot', que muchos de los oyentes sospecharon anteayer que era una broma que el autor les gastaba, y que ni siquiera tiene originalidad de los temas, ya que éstos recuerdan demasiado a Mendelssohn y aun a Puccini.<sup>98</sup>

En qualsevol cas, les expectatives que Homs s'havia format en base a les informacions que havia rebut de Roig i de Sastre abans de sentir la música de Gerhard van quedar absolutament satisfetes. Aquell concert va suposar per a ell un impacte que va reorientar la seva vida i se li va fer evident que el seu professor només podia ser Gerhard<sup>99</sup>.

El contacte entre els dos músics es va produir a través d'Eugènia Domènech, neboda de l'arquitecte Lluís Domènech i Montaner, qui mantenia una bona amistat amb Gerhard des dels anys d'estudi amb Pedrell, de qui ella també havia estat alumna. Coneixedora de les poques obres que Homs havia compost fins aquell moment i assabentada de l'interès que havia despertat en ell la música del seu condeixeble, va organitzar una trobada a casa de Concepció Badia.

Gerhard es va mostrar inicialment reticent a la idea d'acceptar-lo com a alumne al·legant falta de dots pedagògiques, però les classes es van acabar realitzant després que Homs li mostrés *els Nou apunts* i superés una prova d'audició<sup>100</sup>. Així doncs, les lliçons van tenir lloc entre 1930 i 1937 tot i que entre l'abril de 1931 i el setembre de 1934 van tenir poca regularitat a causa que Homs havia de treballar a Tarragona<sup>101</sup>. Homs sempre va valorar extraordinàriament el fet que Gerhard l'acceptés com a alumne i va guardar de per vida un record ple d'admiració i agraïment del seu magisteri<sup>102</sup>. El nostre compositor considerava les classes de

---

<sup>98</sup> Crítica sense signatura publicada a *La Vanguardia*, 24 de desembre de 1929, p. 17.

<sup>99</sup> Vegeu, Taverna-Bech, F., *Joaquim Homs...*, p.13.

<sup>100</sup> Vegeu, Romaní, O., *Trobades amb Joaquim Homs...*, p. 13.

<sup>101</sup> En acabar la carrera d'enginyeria Homs havia començat a treballar a l'empresa CAMPSA, on s'acabaria jubilant el 1971. Conseqüentment, les lliçons no van poder mantenir tota la regularitat que el jove enginyer hagués desitjat a causa de les obligacions que implicava la seva nova feina.

<sup>102</sup> A la vista de l'opinió d'Homs així com de la claredat i profunditat dels escrits tècnics de Gerhard, sembla més que probable que la manca de dots pedagògiques que aquest adduïa respongués en realitat a un desig de mantenir totes les seves forces centrades en la tasca creativa. Com remarca Sánchez de Andrés, les classes que va haver de realitzar al llarg de la seva



#### IV. Els anys de formació (1906-1939)

Gerhard tan apassionants “com, per exemple, en aquella època, la lectura de les millors pàgines de Proust, Valéry o d’altres escriptors importants referents a l’art. Posseïa en alt grau el poder d’analitzar i d’il·luminar problemes fins a les mateixes arrels i suggeria a qui l’escoltava la impressió d’estar a punt de descobrir meravelloses veritats d’importants conseqüències”<sup>103</sup>.

El fet que la diferència d’edat fos de tant sols deu anys afavoria una relació entre iguals i les classes es van començar a allargar amb converses i passejades. Així, la relació inicial mestre/alumne va anar prenent el caire d’una amistat sincera que amb els anys es va fer extensiva als seus respectius nuclis familiars, l’esposa de Gerhard, Poldi Feichtegger, així com Pietat Fornesa i la seva filla, Pietat Homs. Gerhard es va convertir en un referent per a Homs fins la seva mort el 1970 i el nostre compositor sempre va escoltar l’opinió i els consells de qui reconeixia com el seu mestre. Tanmateix, com remarca Charles, hem de ser curosos abans d’acceptar amb massa facilitat la seqüència Schönberg-Gerhard-Homs en relació a la transmissió de la tècnica dodecatònica<sup>104</sup>. En realitat Gerhard havia estudiat el mètode amb Josef Rufer, ajudant de Schönberg, amb qui bàsicament havia treballat l’harmonia, contrapunt, fuga i instrumentació, posant especial atenció a les motivacions originals que havien donat lloc a les normes de composició. I aquests mateixos coneixements van ser els que Gerhard va transmetre a Homs en les seves classes<sup>105</sup>.

---

vida sempre les va considerar com un sacrifici que l’apartava dels seus objectius reals. Homs n’era molt conscient d’aquesta circumstància i sempre es va sentir orgullós d’haver estat pràcticament l’únic deixeble de Gerhard. Vegeu, Sánchez de Andrés, L., “Perfil biográfico e intelectual”, *Pasión, desarraigo y literatura...*, pp. 85-86.

<sup>103</sup> Homs, J., *Robert Gerhard...*, p. 49.

<sup>104</sup> Vegeu, Charles, A., “La màgica simplicitat”, *Revista Musical Catalana*, núm. 206, desembre de 2006, pp. 32-33, a Homs, P., *Joaquim Homs. Trayectoria...*, pp. 120-125.

<sup>105</sup> De fet, la suposada línia genealògica que, passant per Gerhard, uneix el nom d’Homs al de Schönberg i per tant implícitament a Wagner, es pot sostenir només si es donen dues condicions: elevar el dodecatonisme a element substancial en la música d’Homs i, en segon lloc, passar per alt l’esperit meridional i la concepció mediterrània d’una molt bona part de la seva producció. Això implica, a més, una acceptació acrítica de la dogmàtica defensada per Adorno qui, com remarca Enrico Fubini, fonamentava la vertebració de la música europea en un credo que sobredimensionava aquest eix i ignorava totes les aportacions de les escoles nacionals deixant al marge, sense anar més lluny, figures com Bartók o Manuel de Falla. D’aquesta forma quedava perfectament argumentada la línia que unia el romanticisme amb Wagner, l’expressionisme, el

#### IV. Els anys de formació (1906-1939)

Similarment, la influència de Gerhard en el seu alumne es pot resseguir més a través d'una coincidència en el discurs i les decisions tècniques adoptades al llarg dels anys que en una comunió estètica o un intent d'imitació per part d'Homs. Això es fa palès des del primer moment de la seva relació i es pot considerar com una possibilitat versemblant que la discontinuïtat en la producció d'Homs durant els anys trenta respongui al fet que seguia una doble disciplina; és a dir, a que compongués algunes obres seguint directrius formatives de Gerhard, sense deixar, però, d'experimentar al mateix temps pel seu compte, segons els seus propis criteris estètics. Així, malgrat que sigui relativament senzill identificar els canvis immediats que es van produir en algunes obres instrumentals a partir del seu contacte amb Gerhard, el cert és que no s'aprecia un canvi significatiu de mètode ni d'estil entre les cançons dels anys trenta i les compostes amb anterioritat.

El mateix Homs explicava l'any 1989 que el fet d'estudiar amb Gerhard no va canviar la seva manera de compondre, sinó que li va aportar un coneixement més profund de l'harmonia, el contrapunt i l'anàlisi d'obres clàssiques<sup>106</sup>. Conseqüentment, la part més immediatament visible de les lliçons que Homs rep de Gerhard a partir de 1931 és el tractament contrapuntístic de moltes de les seves obres.

Fidel a una lògica heretada de Schönberg, Gerhard atorgava un paper central en la seva concepció a la imitació i més concretament a les formes canòniques per la seva doble capacitat de comportar-se com a melodia i acompanyament al mateix temps. Així, com podem observar a la imatge núm. 13, les primeres obres del catàleg d'Homs amb una certa entitat, com el *Duo per a clarinet i clarinet baix* (1931) o el *Duo per a flauta i clarinet* (1936), mostren un desenvolupament basat en la imitació contrapuntística. Notem que les dates de composició d'ambdues obres coincideixen exactament amb els dos períodes en què Homs estava rebent lliçons de Gerhard. Tot i que Homs mai no va dir-ho explícitament, no es pot

---

dodecatonisme i les avantguardes posteriors. Vegeu, Fubini, E., "Las raíces de la vanguardia", *El siglo XX. Entre música y filosofía*. Publicacions de la Universitat de València, 2004, pp. 20-27.

<sup>106</sup> Vegeu, Rincón, E., "Joaquín Homs: un camino largo y paciente", *Scherzo*, núm. 39, novembre de 1989, pp. 85-87, a Homs, P., *Joaquim Homs. Trayectoria...*, p.113-120.

#### IV. Els anys de formació (1906-1939)

descartar que les dues obres responguessin a suggerències amb doble vocació creativa i pedagògica per part de Gerhard.



Imatge 13. *Duo per a flauta i clarinet* (1936). 2on. moviment.

Un segon aspecte que apareix per primera vegada en la música d'Homs i que, amb tota probabilitat, ha de ser interpretat sota la perspectiva de la seva relació amb Gerhard, és el sobtat interès per l'arranjament i adaptació a diferents formats de cançons populars catalanes, seguint els principis que Pedrell havia inculcat al músic de Valls<sup>107</sup>. Com a conseqüència d'aquesta formació a la vora de Pedrell, el tractament popular i l'imitatiu conflüen en la música de Gerhard qui, òbviament, va servir de model a Homs. De fet, comentant els arranjaments que havia fet el seu mestre de les *Sis cançons populars de Catalunya* (1928), el nostre compositor remarcava l'"extraordinari relleu" que atorgava el fet que l'acompanyament es derivés de les pròpies melodies<sup>108</sup>.

A aquesta base formativa fonamentada teòricament, s'hi va afegir una circumstància d'ordre pràctic ja que l'any 1934 Homs va haver de passar un mes a Mallorca per qüestions de feina i, durant aquella estada, la Capella Clàssica de Mallorca va cantar algunes obres seves sota la direcció de mossèn Joan Maria Thomàs. Aquesta experiència el va encoratjar a compondre, a partir de 1935, diversos arranjaments sobre música popular per a quartet de corda: *Dues cançons de bressol* basades en un arranjament de cançons populars de Tarragona, *Quatre cançons populars mallorquines*<sup>109</sup> i *Tres cançons populars*

<sup>107</sup> No podem oblidar que, com remarcava el propi Homs, el mestre de Tortosa havia estat el restaurador de l'antiga polifonia espanyola i un defensor del valor del cant popular Vegeu, Homs, J., *Robert Gerhard...*, p. 27.

<sup>108</sup> Vegeu, Homs, J., *Robert Gerhard...*, p. 54.

<sup>109</sup> *Cançó de batre* per a viola i violoncel, *Cançó de menar carro* per a quartet de corda, *Cançó de batre* per a quartet de corda i *Cançó de sega* per a violí i violoncel.

#### IV. Els anys de formació (1906-1939)

*catalanes*<sup>110</sup>. A la imatge núm. 14 podem apreciar un excel·lent exemple de l'aplicació que el nostre compositor va fer de la síntesi entre escriptura canònica i música popular en el seu arranjament d'*El cant dels ocells* (1939).



Al veu-re des-pun-tar el ma-jor lu-mi-nar en la nit més dil·lo-sa  
els o-cells can-tant a fes-te-ja-r-lo van amb sa

*molto cantabile e legato*

Imatge 14. *El cant dels ocells* (1939). Inici.

Els anys van, però, demostrar que el nostre compositor s'orientava a partir d'un univers poètic que coincidia amb el de Gerhard en alguns aspectes de caire més intel·lectual i tècnic que estètic. Tan sols cal una ràpida mirada a la producció d'ambdós músics per adonar-se que, malgrat els evidents punts de contacte, Homs no va caure, en cap cas, en la imitació. Es pot afirmar més aviat que l'essència profunda del que hi havia entre ells era una afinitat artística basada sobretot en la inquietud intel·lectual i el comú interès per tot allò que succeïa de nou en el món artístic, així com l'assumpció d'uns referents estètics comuns com Proust i Valéry. Homs no va compondre mai música nacionalista, o *ètnica* com ell solia dir-ne (com sí ho va fer el de Valls) i tampoc no es va acostar, ni de lluny, al grau de complexitat que Gerhard va assolir en les seves darreres obres. Sí que trobarem, en canvi, evidents punts de contacte en les dècades dels cinquanta i seixanta quan Homs es decideix a adoptar el dodecatonisme a instàncies de Gerhard o quan arriba a fer, certament amb poc convenciment, alguns tímids intents parcials

<sup>110</sup> *Cançó del condemnat a la força, Cançó del cabrer i Cançó de sereno.*

d'estendre la serialització de les alçades de les notes a les duracions relatives, també per la insistència del músic de Valls.

#### **4.4.2. La “deliciosa superficialitat” de la música francesa. El tractament modal de la música vocal. El cant gregorià**

Malgrat que en l'apartat anterior hem posat l'accent en els aspectes de la música d'Homs que reflecteixen un canvi de mirada com a conseqüència de la nova relació amb Gerhard, el cert és que la influència francesa que mostraven les seves obres d'adolescència es va mantenir viva en la seva música encara durant els anys trenta. Aquestes reminiscències tenien molt a veure amb l'alliberament que per a ell havia suposat el deslliurament del pes wagnerià a través de la descoberta de Stravinsky<sup>111</sup>.

A cavall entre els anys vint i els trenta, el nostre compositor seguia processant les informacions i estímuls que li arribaven, intentant copsar el que hi havia d'essencial en les músiques que escoltava. Manuel Blancafort sintetitzava el 1929 un corrent de pensament que en aquells moments apuntava cap a la necessitat de la creació d'una música catalana: “Huir de Wagner a mi entender es el primero de los mandamientos que precisaría imponer la nueva música catalana. [...] No se trata de afrancesar nuestra música. [...] Tiene que ser algo más que una sardana y una canción popular; tiene que hablar de cosas catalanas en lenguaje europeo.”<sup>112</sup> Tot i que no es tractava d'afrancesar la música catalana, el cert és que, com remarca Cortés, en aquells anys la influència de la música francesa era evident en les obres del propi Blancafort o Ricard Lamote de Grignon<sup>113</sup>, quan el *Grup dels vuit*<sup>114</sup>, s'emmirallava en el *Groupe des Six*<sup>115</sup>. A Barcelona triomfava el

---

<sup>111</sup> “La música impressionista fugint de Wagner s'abocava a l'orient; Stravinsky hi posa arrels, [...] Malgrat les arrels populars i impressionistes, el valor universal del ritme l'allunya del localisme, de la divagació, de la retòrica buida i del descrpcionisme.” Homs, J, “Igor Stravinsky: ‘La Consagració de la primavera’ i ‘Petruixca’ al Liceu. ‘Els ocells’ de Georges Auric”, *Joia*, núm. 2, abril de 1928, p. 34-36, a Homs, P., *Joaquim Homs...*, pp. 177-181.

<sup>112</sup> Vegeu, *La Noche*, 2 de març de 1929. Citat a Casares, E., *La música en la generació del 27: Homenaje a Lorca*. Madrid : Ministerio de Cultura, I.N.A.E.M., 1986, p. 109.

<sup>113</sup> Vegeu, Cortès, F., *Història de la música a Catalunya...*, p. 46.

<sup>114</sup> El Grup del vuit o Compositors Independents de Catalunya estava format per Gerhard, Joan Gibert Camins, Agustí Grau, Lamote de Grignon, Frederic Mompou, Baltasar Samper i Toldrà,

#### IV. Els anys de formació (1906-1939)

*Parc d'Atraccions* i, molt especialment, la “Polka de l'equilibrista” composta per Blancafort a mig camí entre el decorativisme de Stravinsky i el refinament de la música francesa<sup>116</sup>. I en aquest corrent hauríem de considerar el *Vals de Suburbi* (1931) i el *Vals de Carrousel* (1934), dos intents d'Homs de compondre en un estil lleuger, que Taverna-Bech vincula amb Satie i Kurt Weill<sup>117</sup> i que segons Masó queden com uns intents més aviat impersonals d'escriure en un llenguatge que no li era propi<sup>118</sup> (vegeu l'inici del *Vals de Suburbi* a la imatge núm. 15).



Imatge 15. *Vals de suburbi* (1931). Inici.

---

encara que, com remarca Sánchez de Andrés, l'adscripció de Gerhard va obeir en realitat a una voluntat de no trencar la imatge d'un grup de creadors catalans unificats i va significar per a ell un cert grau de renúncia als seus principis artístics, clarament diferenciats de la resta de membres involucrats en el projecte. Vegeu, Sánchez de Andrés, L., *Pasión, desarraigo y literatura...*, pp. 97-101.

<sup>115</sup> Format, recordem-ho, per Georges Auric, Louis Durey, Arthur Honegger, Milhaud, Poulenc i Germaine Tailleferre.

<sup>116</sup> Joaquim Noguero es feia ressò a la *Revista Musical Catalana*, de l'èxit extraordinari assolit pel ballarí Joan Magrinyà el 1932 al teatre Urquinaona interpretant precisament aquesta polka. Aquesta informació així com altres referències a la repercussió de l'acte es poden consultar a: <http://manuelblancafort.blogspot.com.es/2012/01/els-ballets-russos-magrinya-i-la-polka.html>

<sup>117</sup> Vegeu, Taverna-Bech, F., “Aproximación a la música de Joaquim Homs”, notes al Cd *Joaquim Homs: Piano Music*, vol. 2, Marco Polo 8.225236, Setembre de 2000.

<sup>118</sup> Vegeu, Masó, J., “Una aproximación al piano de Joaquim Homs”, 2006, a Homs, P., *Joaquim Homs. Trayectoria...*, pp. 285-318.

#### IV. Els anys de formació (1906-1939)

Si ens cenyim a la música purament instrumental –la vocal, com estem a punt de veure, és tota una altra qüestió–, l'opinió de Masó resulta fonamentada sempre i quan considerem també en aquest apartat “impersonal” altres obres en estil francès o neoclàssic com la *Suite* op. 1 de 1922, la *Suite d'Homenatges per a guitarra* (1941-1943) o fins i tot la suite *Entre dues línies* (1948). Com apuntàvem abans, hem de remarcar que si les peces compostes en aquest estil han quedat, en certa manera, desubicades en el catàleg d'Homs, no és perquè siguin excentricitats momentànies del compositor, sinó simplement perquè l'opció final que aquest va triar va anar per un camí molt diferent, convertint, *a posteriori*, aquestes obres en excepcions.

En realitat, però, ni en els anys en què va compondre aquests valsos semblava que Homs considerés aquest estil com una opció final. Així ho demostra la crítica que fa de la música de Pahissa on oposa la transcendència (que ja identificava com un objectiu artístic) al refinament i superficialitat d'un estil que ell mateix va usar en aquests valsos: “A canvi de la gràcia, la ironia, el refinament harmònic i la deliciosa superficialitat aparent de la música moderna francesa, Pahissa ens dona un art transcendent, d'intensa força tràgica.”<sup>119</sup>.

I si en la música instrumental es poden apreciar influències franceses, en el camp vocal hem de parlar d'un recorregut llarg i reeixit que va donar lloc a algunes de les seves obres més estimades com *Divendres Sant*<sup>120</sup> (1935), sobre un text de Carner, o “La pena del meu cor ha esdevingut pau” (1931), segona cançó del cicle *Ocells perduts*, composta sobre un text de Tagore.

Observant-ho amb detall veiem que entre la composició dels *Nou apunts* (1925) i les primeres lliçons amb Gerhard<sup>121</sup>, trobem algunes cançons dignes d'esment

---

<sup>119</sup> Homs, J., “Jaume Pahissa”, *Vibracions*, núm. 8, febrer de 1930, pp. 5-6, a Homs, P., *Joaquim Homs. Trayectoria...*, pp. 184-185.

<sup>120</sup> Les persones properes a Homs estan d'acord en confirmar la predilecció que sentia el compositor per aquesta bellíssima cançó i Romaní dona testimoni de com s'emocionava quan la sentia executada en concert. Vegeu, Romaní, O., *Trobades amb Joaquim Homs...*, p.38.

<sup>121</sup> La data exacta de l'inici de les classes varia en funció de la font. Si fem cas del que Homs va dir en el seu parlament d'ingrés a l'Acadèmia Sant Jordi el 1989 i al seus records autobiogràfics les classes van començar a finals de 1930 (vegeu, Homs., J. “Notas biográficas y características de mi evolución musical”, a Homs, P., *Joaquim Homs. Trayectoria...*, pp. 23-34). En canvi, a *Trobades*

#### IV. Els anys de formació (1906-1939)

com *Evocació* (1930) i *Capvespre* (1926), sobre textos de Benguerel i Sánchez-Juan respectivament, *Excelsior* (1930) i *Cançó del Goig perdut* (1930) sobre textos de Carner, *Brise Marine* (op. 6, 1930)<sup>122</sup> sobre un text d'Stéphane Mallarmé i *Nadal* (op.7, 1930) sobre un text de Salvat-Papasseit.

Certament, com remarca Casanovas, la descoberta del lied com a forma pura per part dels compositors en el període modernista va tenir continuïtat en els anys noucentistes<sup>123</sup> i, com ja havia fet Gerhard, Homs va dedicar especial atenció a la musicalitat dels poemes de Carner, dels quals en va musicar, amb un llenguatge tonal/modal, un bon nombre entre els anys 1935 i 1942<sup>124</sup>.

Homs vinculava el 1992 el tractament modal que va usar en les cançons d'aquest període (concretament en *Nadal*) al seu coneixement i admiració per l'obra polifònica de Tomàs Luis de Victoria<sup>125</sup>. El cert, però, és que Victoria representa aquí més una referència tècnica que estilística ja que la seva influència queda restringida a l'ús de la modalitat.

Així, com podem comprovar a la imatge núm. 16, corresponent a la cançó *Nadal*, la seqüència d'acords de quartes paral·leles (un recurs repetit en les cançons d'aquest període junt amb les melodies modals) explica tècnicament el llunyà aire impressionista de totes les cançons compostes entre la segona meitat dels anys vint i els inicis de la dècada dels quaranta.

---

amb Joaquim Homs la data esmentada és 1931 (vegeu, Romaní, O., *Trobades amb Joaquim Homs...*, p.15).

<sup>122</sup> La composició d'aquesta cançó s'origina en les primeres visions que va tenir el compositor del front litoral del nord de Barcelona quan, per prescripció mèdica, la família va decidir passar els estius a Canet de Mar amb motiu de la malaltia que afectava la seva germana Carme des de 1912. Vegeu, Romaní, O., *Trobades amb Joaquim Homs...*, p. 13.

<sup>123</sup> Vegeu, Casanovas, J., i Llanas, A., *Joaquim Homs...*, p.13-14.

<sup>124</sup> *Suavitat d'olor, Plany, L'arc, El viatge, Divendres Sant, Núvol fi de setembre, Desolació, L'elegia d'una rosa, L'absència, L'oblit, Cançó d'abril, Flors de salze i Nocturn*. Com veurem més endavant, el tractament tonal/modal també es va fer extensiu a algunes de les cançons del cicle *Ocells perduts*.

<sup>125</sup> Homs es referia a aquest extrem durant una entrevista concedida a Carles Lobo per a Catalunya Música el 14 de maig de 1992.



#### IV. Els anys de formació (1906-1939)

Handwritten musical score for 'Nadal' (1930) by Tanmateix, Homs. The score is in 3/4 time and features a vocal line (V.) and a piano accompaniment (Pia.). The piano part includes a section marked 'Calma' with a tempo of 100. The score shows complex rhythmic patterns and dynamic markings such as 'pp', 'p', and 'mp'. A specific section of the piano accompaniment is highlighted with a black box. The lyrics 'A-ra-es-guardo la llum-na' are written below the piano part.

Imatge 16. *Nadal* (1930). Compassos 36-45.

Tanmateix, Homs va usar tan sols ocasionalment la modalitat en la seva forma pura per una qüestió essencial d'ordre tècnic ja que mantenir una escriptura purament modal en un sistema no monòdic resulta complicat per la falta de compatibilitat d'ambdós sistemes<sup>126</sup>. La presència de l'interval de tritò (implícita en la formació d'acords sobre qualsevol escala) suposa un problema dins el sistema modal a causa de la seva força, que tendeix a definir les atraccions gravitatòries i desvirtuar les relacions lineals.

Una segona raó per defugir la modalitat pura en contextos profans és el marcat caràcter litúrgic que prenen els arranjaments modals sobre melodies modals. Conseqüentment, trobem aquest tractament sobretot en textos de temàtica religiosa, dels quals n'és un bon exemple *El viatge* (1936) on una melodia en mode eòlic és acompanyada amb acords naturals del propi mode evitant, tant la sensible (que ens situaria de manera massa òbvia dins l'òrbita de *mi* menor), com la relació

<sup>126</sup> Per a la redacció d'aquest apartat i les qüestions tècniques referides a les relacions tonalitat/modalitat s'han usat com a referència els següents tractats: Persichetti, V., *Armonía del siglo XX*, Madrid: Real Musical, 1995, i Vergés, Ll., *El lenguaje de la armonía*, Barcelona: Boileau, 2007. Per raons pràctiques hem usat la terminologia medieval tal i com és usada actualment, conscients que les semblances amb els modes eclesiàstics són d'ús i no de construcció.

#### IV. Els anys de formació (1906-1939)

V-I. Així, podem observar a la imatge núm. 17 que les quartes paral·leles (enquadrades), executades per la mà dreta en el piano (que reforcen la sensació d'indefinió tonal), cedeixen el lloc, a partir del compàs 9, a uns intervals de sisena, que donen lloc a acords més eufònics però igualment indefinits.

He pen - sat, oh Se - nyor, de  
fer ca - mí, de pas - sar les mun - ta - nyes i l'o - ra - da i al  
cor de la ciu - tat en - dor - mis - ca - da em só lle - vat a trenç de de - ma - ti.

Imatge 17. *El viatge* (1936). Compassos 1-13.

Una segona possibilitat usada per Homs consisteix a sotmetre una melodia purament modal a un acompanyament tonal. Aquest recurs és utilitzat en *Divendres Sant* (1936) la qual, com podem veure a la imatge núm. 18, s'inicia amb un acompanyament amb els acords naturals del mode eòlic de la melodia, per passar a un acord sobre el quart grau rebaixat (*lab*) que es transforma en un acord de sisena augmentada (encerclat) de poderosíssim caràcter tonal, abans de retornar al mode.

#### IV. Els anys de formació (1906-1939)

A - vui que m'has o - bert, Se-nyor, tes mans di - vi - nes  
a dins l'es - tra - nya nit en glo - ren els at - zurs

Imatge 18. *Divendres Sant* (1936). Compassos 1-10.

Un tercer tractament, usat sobretot en textos profans, consisteix a cromatitzar una melodia de caràcter modal amb notes estranyes, de la mateixa manera a com són usades les notes alienes a una tonalitat determinada. Aquest és el procediment més usat per Homs i sol anar associat a harmonitzacions tonals sotmeses a processos modulatoris, de tal manera que el conjunt manté un regust més proper a la modalitat que a la tonalitat però aprofita els recursos harmònics de la segona tant en la formació d'acords com en les funcions estructurals.

Podem observar aquest tractament a *L'absència* (1936), també sobre un text de Carner. A la imatge núm. 19 hem marcat amb un rectangle els acords inicials del piano que estableixen l'estructura tonal de la peça oscil·lant entre el setè grau natural i el primer grau de l'escala. Aquests acords estan, però, acolorits per les notes del baix que els converteixen en acords alterats afeblint la seva significació tonal. Pel que fa a la melodia, observem que la segona nota del cant (encerclada) no es correspon amb la lògica modal sinó que, en la línia del que estem veient, aquest *re* natural funciona de la mateixa manera a com funciona una nota de pas alterada sense cap funció estructural en el sistema tonal. El desenvolupament d'aquest procés (basat en acords alterats, retards cromatitzats, coexistència d'acords modals i tonals i una línia melòdica amb notes estranyes afegides) es

#### IV. Els anys de formació (1906-1939)

resol en una cadència clàssica de *fa* major (enquadrada al compàs onze de la imatge núm. 18). Aquesta cadència reforça encara més el seu caràcter tonal amb la introducció d'un acord de sisena augmentada, així com amb la resolució sobre un acord major (quan en un context mixolidi hauria de ser menor).

The image displays three systems of musical notation for the song "L'absència" (1936) by Homs. Each system consists of a vocal line and a piano accompaniment. The first system shows the vocal line starting with "Quan - na -" and the piano accompaniment. The second system shows the vocal line with lyrics "- rias a dins la ca - sa mor - ta, mor - ta d'en - cà del pri - mer" and the piano accompaniment. The third system shows the vocal line with lyrics "doll d'es - tiu? De mi - ca, en mi - ca n'o - be - rias la" and the piano accompaniment. The score includes tempo markings "poco rit." and "a tempo", and dynamic markings "mf", "p", and "sf".

Imatge 19. *L'absència* (1936).

Aquests exemples, seleccionats entre molts dels que podem trobar en la producció vocal d'Homs, posen de manifest que, per més que estigués fortament incardinada en un marc modal, la tonalitat va tenir certament un pes decisiu en la

#### IV. Els anys de formació (1906-1939)

etapa inicial del compositor. Una segona conclusió que es desprèn d'aquestes anàlisis és que Homs usava tots els elements al seu abast per emmascarar les relacions tonals guardant-ne tan sols les seves funcions estructurals en un tractament similar al que anys més tard faria del mètode dodecatònic. I de fet, gairebé trenta anys més tard, Homs relacionaria aquest ús de la modalitat amb el seu interès per les qualitats expressives del cant gregorià en el qual va descobrir una font d'inspiració que usaria amb freqüència: "Como compositor trato de que las líneas melódicas de mis composiciones tengan cualidades similares a las del canto gregoriano, cualesquiera que sean las series de sonido usadas. Y en este sentido trato de aplicarlo a la línea general de la composición."<sup>127</sup>

Les qualitats que Homs apreciava en el cant gregorià tenien molt a veure amb les ressonàncies que les seves sonoritats despertaven al seu interior: "el canto gregoriano me evoca sentimientos religiosos, oscilantes entre la inquietud, la serenidad y la esperanza. En la naturaleza, me evocan el canto gregoriano las curvas de las montañas en el horizonte."<sup>128</sup>

En una carta de 1963 dirigida a Ildelfonso M<sup>a</sup> Temprano, el compositor feia un inventari de les seves obres en les quals es podia apreciar una major influència del cant gregorià<sup>129</sup>. La carta tenia el seu origen en una relació que li havia demanat el destinatari en el marc d'una recerca destinada a la realització d'un llibre que projectava escriure sobre la influència del cant gregorià en l'obra de compositors espanyols del segle XX. El llistat està fet sota demanda i resulta evident que, molt o poc, Homs va haver de repassar la seva producció per remetre al pare Temprano la següent relació d'obres, que mostra unes certes redundàncies<sup>130</sup>:

---

<sup>127</sup> Comentaris autocrítics sobre el *Via Crucis per a recitant, quartet de corda i tambor*, a Homs, P., *Joaquim Homs. Trayectoria...*, p. 236.

<sup>128</sup> Homs, J., "Notas sobre *Música para 11 –a la memoria de Joan Prats–* (1971)", *Sonda 7*, novembre de 1974, pp. 3-7. *Ibid.*, p. 256.

<sup>129</sup> Homs, J., carta a Ildelfonso M<sup>a</sup> Temprano amb data 7 de juny de 1963. Dipositada a l'arxiu familiar.

<sup>130</sup> Com veurem, el segon moviment del *Quartet de corda núm. 3* està basat en realitat en la mateixa melodia que la segona cançó del cicle *Ocells Perduts*.

#### IV. Els anys de formació (1906-1939)

##### Música instrumental

1948. *Entre dues línies* (segona peça)

1950. *Quartet de corda* (segon moviment del Quartet núm. 3)

1952. *Sintonies d'Homenatge a Gaudí* (quart moviment)

1956. *Via Crucis* (Última estació)

##### Música vocal

1934. "El viatge"

1942. *Ocells Perduts* (números 2 i 10)

1936. *Les llums del món*

1939. *Psalms per a baríton i orquestra.*

1939. *Responsoris per a cor*

1943. *Missa* ("Agnus Dei")

Sorprenentment, Homs deixa d'esmentar en aquesta relació obres on l'ús modal resulta molt més evident que en algunes de les referenciades. Fixem-nos si no en l'inici d'*Excelsior* (1930) on, cercant una sonoritat arcaica, suprimeix la tercera del primer acord i realitza una seqüència de cinquenes paral·leles al baix en els dos primers compassos (imatge núm. 20).

Op. 7

Excelsior Poema de J. Carner

Una vall, una vall he dit endavant - va al ves caser a dir la profunda veu - don,

en l'amor assis - Et tendra ment gaire - ve - va sentint l'aigua que va per un canyolabander.

Imatge 20. *Excelsior* (1930). Inici.

Veient aquest oblit encara sorprèn més que el compositor inclogués en la relació enviada a Temprano les *Sintonies d'Homenatge a Gaudí*, una obra basada en un

sol motiu, de molt poca rellevància en el seu catàleg, composta per encàrrec de l'Associació d'Amics de Gaudí, i destinada a sonar com a música de fons en les emissions de Radio Barcelona per un programa d'emissió setmanal.

Resulta molt més lògica, en canvi, la referència al *Via Crucis* on, a la darrera estació, Homs va voler remarcar el caràcter litúrgic de l'obra incloent una melodia clarament inspirada en el cant gregorià, tractada de manera dialogada entre els diferents instruments (vegeu imatge núm. 74).

Malgrat que la darrera obra referenciada és precisament el *Via Crucis* de 1956, a partir de la segona meitat del seixanta, coincidint amb un retorn cap als valors més purament expressius, el compositor va recuperar les qualitats melòdiques que ell associava al cant gregorià i que nosaltres estem tractant aquí des d'un punt de vista modal. Així trobem obres tan paradigmàtiques com la *Música per a onze –in memoriam Joan Prats–* composta el 1971 en la qual Homs utilitza una melodia de caràcter modal (que ell mateix considera de ressonància “gregoriana o popular”) a manera de comiat del seu amic.

Homs va mantenir sovint l'equívoc entre ressonàncies gregoriantes o populars quan feia referència al melodisme de caire modal. No es tractava simplement d'una manera d'expressar-se sinó que en la carta a Temprano vinculava ambdós conceptes afirmant que, fins i tot, en les seves obres serials es poden distingir ressonàncies gregoriantes: “Es muy natural que sea así porque cualquiera que sea la técnica empleada en la composición siempre se reflejan en ella con mayor o menor intensidad los rasgos raciales del compositor y nuestra canción popular posee manifiestas raíces gregorianas.”<sup>131</sup>

#### **4.4.3. La Barcelona dels anys trenta i la trobada amb Pietat Fornesa**

Els primers anys trenta van ser, musicalment parlant, apassionants a Catalunya i especialment a Barcelona. En aquests anys, l'activitat d'una sèrie de figures de gran talla com Gerhard, Prats, Pau Casals o Higiní Anglès va propiciar un dels moments artístics més intensos de la història recent del nostre país.

---

<sup>131</sup> *Ibid.*

#### IV. Els anys de formació (1906-1939)

Arran de la victòria de Francesc Macià el 12 d'abril de 1931, Ventura Gasol, íntim amic de Gerhard, assumeix la Conselleria de Política Interior durant el breu lapse que va durar la República Catalana per assumir posteriorment la Conselleria de cultura de la tot just restaurada Generalitat de Catalunya des d'on va impulsar una cultura laica i l'ensenyament mixt establint el bilingüisme i l'obligatorietat del català<sup>132</sup>.

A proposta de Gasol, Gerhard s'incorpora a la Ponència de Música de la Conselleria de Cultura, entre les activitats de la qual hi havia un Comitè de Ràdio on també hi participava Casals i que, com assenyala Sánchez de Andrés, tenia com a finalitat estructurar el potencial cultural i educatiu de la radiodifusió seguint un model llunyanament inspirat en la BBC<sup>133</sup>.

Gràcies a Gerhard el matrimoni Schönberg va residir al barri de Vallcarca entre la tardor de 1931 i l'estiu de 1932, i Webern va dirigir dos concerts a la ciutat el 1932. El novembre de 1932, Prats, Joaquim Gomis i Josep Lluís Sert van fundar l'ADLAN (Amics de l'Art Nou) amb l'objectiu de promoure l'art d'avantguarda. La vinculació de Sert amb el GATCPAC (Grupo de Arquitectos y Técnicos Catalanes para el Progreso de la Arquitectura Contemporánea), que disposava d'un local al Passeig de Gràcia va facilitar la col·laboració entre ambdues organitzacions.

L'ADLAN estava formada per membres de la societat civil, professionals liberals i artistes entre els quals cal destacar Magí A. Cassanyes, Salvador Dalí, Sebastià Gasch, Gerhard, Carles Maristany, Miró, Lluís Montanyà, Carles Sindreu, i Foix, sense oblidar Federico García Lorca, qui s'unia al grup durant les seves estades a Barcelona. A través d'aquesta associació es van organitzar exposicions de Miró i Dalí i es va poder realitzar la primera exposició antològica de Pablo Picasso a Espanya el gener de 1936.

---

<sup>132</sup> D'altra banda el germà del compositor de Valls, Carles Gerhard, és elegit diputat al parlament l'octubre de 1932 per la Unió Socialista de Catalunya (USC), partit que va mantenir a principis dels anys trenta una estreta relació amb l'ERC de Macià i que el 1936 es va unir amb d'altres organitzacions per fundar el Partit Socialista Unificat de Catalunya (PSUC). Vegeu, Sánchez de Andrés, L., *Pasión, desarraigo y literatura...*, p. 106.

<sup>133</sup> *Ibid.*, p. 108.



#### IV. Els anys de formació (1906-1939)

Amb una vocació formativa/informativa similar, l'any 1935, deu anys després de l'aparició dels discos elèctrics, Prats i Ricard Gomis, amb l'assessorament musical de Gerhard i Roig, creen Discòfils-Associació Pro-Música. En un moment en què el coneixement musical depenia encara de l'aleatorietat que esmentava Homs per accedir al repertori programat als concerts en viu, aquest grup de persones van entendre el valor del disc com a eina cultural i endegaren una campanya per acostar aquesta nova forma de recepció a la població general. Les sessions van tenir lloc a la seu del GATCPAC del Passeig de Gràcia i anaven introduïdes per personalitats del pes de Gerhard, Anglès, Roig, Palau, Samper i Adolfo Salazar.

De les circumstàncies que van rodejar la vida d'Homs entre 1930 i 1934 en sabem ben poca cosa excepte que estava ampliant la seva formació amb Gerhard mentre s'adaptava a la seva feina d'enginyer. Després d'acabar la carrera d'enginyeria va entrar a l'oficina Canela i Mandela, especialitzada en la depuració d'aigües on va fer molts projectes sense aconseguir cap encàrrec. Posteriorment, l'any 1930, va entrar a CAMPSA per projectar una torre de destil·lació. Segons Enric Freixa, però, els caps de la companyia no haurien tingut en excessiva consideració l'activitat d'Homs com a projectista perquè l'empresa estava en aquells moments més pendent del desenvolupament comercial i fiscal que de l'activitat industrial que en principi li havia de ser pròpia per les seves disposicions fundacionals. És per això que, amb la finalitat de resoldre alguns problemes de personal a Tarragona, Homs va ser-hi traslladat l'any 1931 i en va tornar el 1934, sent ja cap de la factoria, per fer-se càrrec de la fàbrica de Cornella<sup>134</sup>.

Pel que fa a la seva tasca compositiva, sabem que el 1934 havia arribat a tenir compostes dues parts d'una òpera amb text de Jean Cocteau, *Antígona*, que mai no va arribar a acabar<sup>135</sup>. És segur que havia parlat d'aquest projecte amb Gerhard ja que en una carta datada el 13 de novembre de 1934, quan encara utilitzaven un tractament formal en les seves relacions, el músic de Valls li

---

<sup>134</sup> Vegeu, Freixa, E., "Duo per a flauta i clarinet", *Arrels per a una Universitat*, Barcelona: Universitat Politècnica de Catalunya Ed., 1986, pp. 221-225, a Homs, P., *Joaquim Homs. Trayectoria...*, p.105.

<sup>135</sup> Vegeu, Rincón, E., "Joaquín Homs: un camino largo y paciente", *Scherzo*, núm.39, novembre de 1989, pp. 85-87. *Ibid.*, p.113-120.

#### IV. Els anys de formació (1906-1939)

pregunta directament pel projecte<sup>136</sup>. Certament Homs devia avançar força en aquesta òpera, de la qual en va mostrar alguns fragments a Eugènia Domènech qui, a principis de 1937, el comminava a superar els seus dubtes i a acabar-la. Pel contingut de la carta se sobreentén que l'amiga d'Homs tenia en alta estima el seu talent i l'estimulava a independitzar-se de Gerhard. Reproduïm un fragment certament extens de la carta, atès que no està editada, a causa de la informació que aporta sobre l'entorn en què es movia el compositor en aquells anys:

*Ciutat (no se quans en tenim) 1937 –Gener*

*Volgut amic:*

*... Gerhard s'el mirarà ara amb més respecte i cal que V. es surti una mica de la seva tutela.*

*Ah, és molt bonic, amic, sentir-se glorificat! Però no oblidí que V. només és l'autor d'estatuetes...*

*Aquest camí li és fàcil, i jo, el menyspreo...*

*És cert, estatuetses finíssimes, algunes profundes, però, amic meu, cal seguir camins difícils i posar l'esforç, perquè V. es cridat per Déu que li ha donat molts talents, però li demanarà compte de tots. Té de sentir la "Vocació" justament aquesta paraula té la seva arrel (així em digué Sánchez-Juan, en "viat per Déu"); s'adona de la seva responsabilitat? Amic meu, els camins fàcils no condueixen més que a menjar tortell el diumenge... algún que altre premi amb fumarola d'encens entre els amics... una vanitat satisfeta... i una tristesa profunda quan hom s'adona de la seva vida miserable...*

*Antígona, crida, ofegant-se sota la llosa! Li varem donar carn i sang altre vegada, i ara vol viure altra vegada damunt la terra. Vol parlar en català. En el món que és ha après totes les llengües, però aquesta l'estima més perquè l'han exaltada amb la música més enllà d'ella mateixa. Vol llum i aire, i V. no la sent!*

*Té defectes em dirà V. i ja ho sé, li diré jo; a estones massa recitat...però a estones quin miracle. Que espera doncs! Que tot Catalunya li cridi "Massa tova"? No deixi passar la seva joventut, sempre ofegant Antígones... Encari's amb aquesta gran obra que té ja dintre seu i està bellament començada... meravellosament acabada... I pel mig, crits intensos d'Antígona, planys tristíssims d'Ismene... chors perfectes... i és cert a estones l'efliscosa, que sovint el dominen! Però*

---

<sup>136</sup> Carta dipositada a la Biblioteca Nacional de Catalunya, Fons Joaquim Homs.

#### IV. Els anys de formació (1906-1939)

*cal lluitar amb la mateixa empena que portem tots al damunt. V. porta més quantitat d'esperit i no li costarà gaire creure's tot això. Jo em sembla que per la raó d'haver-la vist primer que ningú, tinc un cert dret a dir-li totes aquestes coses! Jo no se afalagar! Però se el que V. es cridat a fer, i la meua tristesa és gran, quan el veig entretingut en petites coses.*<sup>137</sup>

En el pla personal, el moment decisiu de la vida del nostre compositor es va donar el mes de novembre de 1934 durant una visita al Museu d'Art Romànic de Montjuïc on va conèixer Pietat Fornesa, qui tenia en aquell moment divuit anys. Ella volia ser pintora i estudiava a la Llotja. De seguida es van entendre i van començar a compartir activitats, anades a concerts i exposicions, i intercanvi de llibres. Com veurem en els capítols següents no és possible entendre l'evolució de la música d'Homs sense tenir en compte la història que va compartir amb Pietat Fornesa, qui va morir l'any 1967 als cinquanta-dos anys d'edat. El compositor va mantenir sempre viu el record de la seva esposa i la coberta de la majoria dels enregistraments de la seva música estan il·lustrades, pel seu propi desig i els dels seus descendents, amb obres de la seva esposa. Les parets del pis on el compositor va viure les darreres dècades de la seva vida i que avui ocupa l'única filla del matrimoni, Pietat Homs, estan cobertes amb els seus quadres, unes obres que per la falta d'interès de l'autora van mantenir-se principalment en un àmbit reduït i de les quals Francesc Fontbona en fa la següent valoració:

“Ella treballava a l'oli sobre paper i la seva pintura es caracteritzava –lluny ja de les reminiscències angoixants de la postguerra immediata– per un vitalisme força acusat. Els colors són vius i aplicats amb decisió i alhora amb simplicitat. Hi ha en la seva obra rastres evidents de la lliçó dels aquarel·listes japonesos clàssics, però també de tot un món pictòric occidental decididament ubicat en el postimpressionisme i, més concretament, en una posició molt pròxima al fauvisme.”<sup>138</sup>

Malgrat la passió amb què es va entregar durant tota la seva vida a la pintura, només va mostrar la seva obra en dues exposicions col·lectives. El compositor

---

<sup>137</sup> Domènech, E., carta dipositada a l'arxiu de la família Homs.

<sup>138</sup> Fontbona, F., *Pietat Fornesa, l'altra cara del món de Joaquim Homs*, notes a l'exposició de l'obra pictòrica de Pietat Fornesa en el programa del Concert d'Homenatge a Joaquim Homs celebrat al Centre Cultural de la Caixa de Pensions a Barcelona, l'onze de desembre de 1986. Vegeu, Homs, P., *Joaquim Homs. Trayectoria...*, p. 112.

#### IV. Els anys de formació (1906-1939)

explicava que la seva dedicació a pintar, “lluny de respondre a cap afany de notorietat, era fruit del desig constant d’aprofundir en el coneixement del seu art per poder expressar amb més força i claredat el seu amor a la naturalesa i a la vida”<sup>139</sup>. Fontbona lamenta que l’obra de la pintora romangués majoritàriament amagada al públic atès que, segons ell, “resulta molt més lliure i natural que la de tants artistes coetanis que buscaven una escletxa de modernitat en el figurativisme esquematitzat que caracteritza bona part de les obres situades en l’òrbita dels Salons d’Octubre”<sup>140</sup>.

La influència de Pietat Fornesa en la vida del compositor no es basa, però, en les seves innegables qualitats com a pintora sinó en la comunió d’interessos que hi havia entre ambdós. Sempre el va acompanyar i li va fer costat en les seves activitats musicals; anaven junts a les sessions del Club 49, a concerts i espectacles, i van realitzar nombrosos viatges per Europa visitant França, Bèlgica, Holanda, Alemanya, Suïssa, Anglaterra i Itàlia: “En aquests viatges de tan grat record tinguérem ocasió de conèixer nous paisatges, pobles, ciutats i innombrables monuments i obres d’art, molts dels quals havíem vist en els llibres que ella, més sovint que jo, havia llegit i mirat tantes vegades.”<sup>141</sup> Estem parlant, en definitiva, d’una història real d’afinitat que es va trencar massa d’hora i que l’extraordinària longevitat del compositor va contribuir a idealitzar i a sublimar a través del seu llegat artístic.

Reprenent el fil cronològic, ens hem de situar a l’abril de 1936 quan la secció catalana de la S.I.M.C. assumí l’organització a Barcelona del Festival de la societat sota la presidència de Casals i amb Gerhard actuant de secretari. Malgrat la no assistència d’Alemanya i Itàlia com a reacció al posicionament contrari al nazisme de la S.I.M.C., al festival –que es va fer coincidir amb el III Congrés Internacional de la Societat Internacional de Musicologia (S.I.M.)– hi van assistir compositors d’onze països, a part dels representants de les delegacions catalana i

---

<sup>139</sup> Homs, J., “Pietat Fornesa en el record”. *Ibid.*, p. 60.

<sup>140</sup> Fontbona, F., *op. cit.*, *Ibid.* p.112.

<sup>141</sup> Homs, J., *op. cit.*, *Ibid.*

#### IV. Els anys de formació (1906-1939)

l'espanyola<sup>142</sup>. Com remarca Cortès, s'ha de valorar l'èxit del festival i l'assistència de grans figures com Benjamin Britten, Hermann Scherchen, Lennox Berkeley o Karol Szymanowski a un esdeveniment que tenia lloc en un ambient de creixent crispació i on es donaven assassinats, cremes de convents i agressions entre grups armats<sup>143</sup>.

Les ressenyes que Homs va fer als concerts del festival revelen una personalitat clarament orientada cap una concepció transcendent de l'obra d'art. El compositor, reconvertit en crític ocasional, es planyia sovint de la superficialitat d'algunes obres que ell considerava buides de contingut malgrat posseir qualitats que trobava apreciables. Així, va ser crític amb obres com la *Simfonia núm. 4 op. 53* (1934) d'Albert Roussel, el *Concertino per a saxofon i orquestra de cambra* (1935) de Jacques Ibert, el *Concerto per a piano i orquestra* de Frank Martin (1933-34) o la *Suite per a violí i piano* (1935) de Britten.

Els qui s'emporten, però, la pitjor part, amb l'excepció de Manuel de Falla, són alguns compositors espanyols i, molt especialment, la *Sinfonia con piano concertante* (1936) de Federico Elizalde que Homs va considerar "d'una buidor absoluta. Un seguit de períodes formals plens de llocs comuns, enllaçats pels tòpics de la música espanyola més gastats que fan la impressió de volar i volar sense saber on van i sense res per dir en el fons"<sup>144</sup>. Amb la resta de compositors de la delegació espanyola no va ser tan dur però resulta evident que havia pres partit per una línia estètica ben diferenciada de la que majoritàriament ells defensaven i no s'estava d'expressar-ho: "*La nochebuena del diablo* d'Òscar Esplà i *Por el río Guadalquivir*, de Turina pertanyen a una mena de música decorativa que avui no satisfà ningú del tot."<sup>145</sup>

---

<sup>142</sup> Anglaterra, Àustria, Dinamarca, EEUU, l'antiga Iugoslàvia, França, Països Baixos, Polònia, Suècia, Suïssa i l'antiga Txecoslovàquia.

<sup>143</sup> Vegeu, Cortès, F., "De la consciència nacional moderna a la Guerra Civil", *Història de la música a Catalunya*, Barcelona: Base, 2011, pp. 131-173.

<sup>144</sup> Homs, J., "XIV Festival de la SIMC/ Concerts complementaris del Festival", *Rosa dels vents*, núm. 2, maig de 1936, pp. 108-111, a Homs, P., *Joaquim Homs. Trayectoria...*, p. 190.

<sup>145</sup> *Ibid.*, p. 192.

#### IV. Els anys de formació (1906-1939)

No s'ha de caure, però, en l'error de fer una lectura en clau territorial o cultural d'aquest desencontre. Es tractava d'una qüestió purament d'opcions estètiques. Ja hem dit que Homs respectava profundament Falla i, en canvi, era també extraordinàriament crític amb les cançons populars catalanes programades al festival<sup>146</sup> mentre que feia una objecció purament schönberguiana a *Les ombres perennes* per a piano de Blancafort: "en el seu afany de recordar Bach i Scarlatti i conservar al mateix temps la seva personalitat, perd la unitat d'estil i oscil·la constantment entre imitacions purament externes de la música d'aquells compositors (tan diferents en el fons)."<sup>147</sup>

Com veurem al llarg d'aquest treball, la posició d'Homs va estar sempre molt propera a una concepció romàntica de l'obra d'art i l'opció neoclàssica, sobretot si estava vestida amb un nacionalisme decoratiu, quedava molt lluny del seu ideal<sup>148</sup>. Conseqüentment, en les crítiques va valorar molt positivament el *Concert per a violí* (1935) d'Alban Berg, estrenat durant el festival, uns fragments de *Wozzeck* (1914-1922), *Ariel* (1934) de Gerhard i el *Quartet de corda núm. 5* (1934) de Bartók, tot i que també trobem una valoració excel·lent del drama *Karl V* (1930-1933) amb text i música d'Ernst Krenek, així com d'una conferència del mateix autor sobre el panorama musical vienès i el posterior concert on va acompanyar Conxita Badia cantant els seus propis lieder junt amb cançons de Schönberg, Webern i Berg<sup>149</sup>.

Mentre tot això passava, la seva relació amb Pietat Fornesa havia anat fent camí i s'havien promès l'any 1935, però diverses circumstàncies familiars, com la malaltia i mort del pare d'ella van provocar successius endarreriments del

---

<sup>146</sup> "Contrastant amb la riquesa immensa de la música hispànica antiga, tan prometedora d'ulteriors desenvolupaments, la tria desgraciada de composicions agrupades sota el títol 'Moderna música vocal catalana' per l'Orfeó Català cal confessar que feia una impressió molt trista". *Ibid.*

<sup>147</sup> *Ibid.*, p. 190.

<sup>148</sup> Sense anar més lluny veiem com valorava un fragment del concert de violí de Berg en aquelles mateixes pàgines: "expressa amb una intensitat que sols pot assolir la música tota la profunditat de la tristesa, el dolor, l'angoixa i l'anhel d'esperança que pot fer-nos sentir la mort d'un ésser estimat". *Ibid.*, p. 187.

<sup>149</sup> *Ibid.*, pp. 187-193.

#### IV. Els anys de formació (1906-1939)

casament. Finalment, el primer de juliol de 1936, tenim notícia del primer concert amb música d'Homs on ella va assistir com a públic. Va ser en la primera sessió d'un cicle que portava el nom "Estudis de música contemporània" celebrat a l'estudi de Sastre. En aquell concert es van poder escoltar els seus arranjaments de cançons catalanes i mallorquines (1935), els *Dos moviments per a quartet de corda* (1932), el *Duo per a flauta i clarinet* (1934-1936) i vuit poemes de Carner (*Suavitat d'olor*, *Elegia d'una rosa*, *Plany*, *El viatge*, *L'absència*, *Divendres Sant*, *L'Arç* i *Núvol fi de setembre*).

La crítica va reaccionar extraordinàriament bé, especialment a les cançons *Elegia d'una rosa*, *Núvol fi de setembre* i *Divendres Sant*. Josep Palau parlava de "la més grata sorpresa. Un talent elàstic, una admirable penetració de les essències poemàtiques de la lletra"<sup>150</sup> i Luis Góngora, arran de les vuit cançons es referia per primera vegada al vessant romàntic del compositor: "Finalmente, ocho poemas de José Carner musicados por Joaquín Homs nos mostraron el verdadero latido romántico de la sensibilidad tan efusiva como contenida de este compositor. Pero el romanticismo de Homs no tiene nada que ver con la hiperestesia sentimental del siglo XIX; no utiliza el sentimiento como fin, sino que solo lo acepta como medio."<sup>151</sup> Crida l'atenció que ambdós crítics esmenten també per primera vegada de manera pública un aspecte de la personalitat del nostre compositor que amb els anys es va convertir en un tòpic: la seva reserva i discreció.

A partir d'aquell moment, però, els esdeveniments es precipiten. El divuit de juliol d'aquell any es produeix el cop d'estat que, a més d'acabar amb el govern legítim de la república, acabarà també amb l'activitat cultural i intel·lectual del país provocant l'assassinat, repressió o exili d'una gran part de la intel·lectualitat progressista. L'inici de la guerra civil i la llarga nit cultural que va suposar la dictadura posterior va escapar qualsevol possibilitat de desenvolupament per al nostre compositor marcant definitivament la seva trajectòria artística.

---

<sup>150</sup> Palau, J., "Una audició d'obres de Joaquim Homs", *L'Instant*, 2 de juliol de 1936, p. 5. *Ibid.*, p. 81.

<sup>151</sup> Vegeu, Góngora, L., "Revelación de un músico interesante. Una audición de obras del compositor Joaquín Homs", *La Noche*, 2 de juliol de 1936. *Ibid.*, pp. 77-78

#### IV. Els anys de formació (1906-1939)

Dos mesos després de la rebel·lió militar, el 22 de setembre, Homs rep una postal de Gerhard des de París comunicant-li que el seu *Duo per a flauta i clarinet* compost uns mesos abans reutilitzant dos temes de l'any 1934<sup>152</sup>, havia estat seleccionat pel jurat de la S.I.M.C. per representar Espanya (la legítima en aquell moment, la republicana) en el XV Festival de la Societat que aquell any es celebrava a París entre els dies 20 i 27 de juny de 1937 dins el marc de la "Exposition Internationale". Atès que l'obra d'Homs seria interpretada el dia 21 i veient que la guerra anava per llarg, Homs i Pietat Fornesa van aprofitar l'ocasió per casar-se el 18 de juny al jutjat i poc després en una cerimònia religiosa privada a casa seva. Gràcies a una concessió especial del govern van poder assistir a l'estrena de l'obra –la primera estrena internacional d'Homs– i passar una setmana a la capital francesa en viatge de noces. Tanmateix, com veurem en el proper apartat, aquest viatge no va acabar d'agradar les autoritats franquistes i la nova família en va pagar les conseqüències.

---

<sup>152</sup> Vegeu Homs, J., "Duo per a flauta i clarinet", *Arrels per a una Universitat*, Barcelona: Universitat Politècnica de Catalunya Ed., 1986, pp. 221-225, a Homs, P., *Joaquim Homs. Trayectoria...*, p. 103-109.



## **V. Un compositor independent (1939-1952)**

### **5.1. Les conseqüències del conflicte bèl·lic**

El cop d'estat de 1936 va significar per a Homs, com per a tants d'altres ciutadans, un trauma que va condicionar les seves expectatives de futur. Amb la nova situació, segons la terminologia anarquista, el compositor passà a ser l'any 1936 el "responsable" de la refinaria de Cornellà, on havia esdevingut el cap l'any 1934.

Segons explica Enric Freixa, la captura d'un petrolier carregat de cru a Santa Cruz de Tenerife a principis de la guerra va generar la pretensió, segons sembla tècnicament absurda, d'usar una torre de destil·lació que Homs havia projectat anys abans per destil·lar el cru i obtenir productes lleugers, afer que, com remarca aquest autor, va significar per al nostre compositor/enginyer "una petita guerra particular" que es va allargar durant tot el conflicte bèl·lic<sup>153</sup>.

D'altra banda, a partir de 1937, les seves obligacions personals havien augmentat. A la seva condició d'home casat s'havia d'afegir la necessitat de fer-se càrrec de la seva mare i de la seva germana en un entorn bèl·lic. I les seves responsabilitats familiars van augmentar encara més quan l'any 1938, en plena guerra, va néixer la seva filla Pietat.

En un nivell més general, la posició del compositor/enginyer durant aquells anys es va veure afectada per diverses circumstàncies que incidien sovint de forma caòtica i contradictòria en la seva realitat. Així, malgrat lliurar-se del front pel fet de ser necessari en un sector estratègic de la indústria bèl·lica, el seu entorn familiar es va veure sotmès a pressions pel seu origen acomodat. Aquesta va ser una realitat compartida per moltes persones del seu entorn social, potser contràries als valors encarnats pels feixistes, però crítiques amb les accions perpetrades pels grups anarquistes fora de control<sup>154</sup>. En el cas d'Homs és molt

---

<sup>153</sup> *Ibid.*

<sup>154</sup> La filla de Sastre, Teresa Sastre Domènech, ha publicat un recull d'escrits del seu pare al *Diari de Catalunya*, en els quals ell mateix explica que expressava uns pensaments "que metòdicament obeïen a un tern, prenent per objectius successivament, l'anarquisme, el marxisme i aquella mentalitat feixista representada per l'ofensiva guerrera dels militars espanyols". Vegeu,

probable que la seva condició de creient provoqués que les accions de què estem parlant li fessin encara més mal i que el seu origen benestant el fes sentir com un objectiu potencial d'aquests grups.

Tot i que a través de la seva família sabem que les seves simpaties polítiques van ser fidels a la democràcia cristiana catalanista, el fet d'haver viscut una etapa tan traumàtica va provocar que el compositor mantingués sempre una gran reserva sobre aquestes qüestions. Romaní ho refereix de la següent manera: "No recordo haver sentit a Joaquim Homs cap frase que expressés les seves idees o sentiments polítics [...] Alhora, però, en un parell de converses va mostrar clarament el seu rebuig de l'acció arbitrària, violenta i destructiva d'un sector dels anarquistes i va lamentar la falta de voluntat o d'autoritat del govern per a redreçar i encarrilar la situació."<sup>155</sup>

La correspondència amb Gerhard entre els anys 1935 i 1939 revela de manera especialment gràfica com va afectar aquesta seqüència d'esdeveniments a la vida dels ciutadans en aquell període. En una postal enviada des de Tulln (Àustria) el 13 de setembre de 1935, el músic de Valls es dirigeix al *Sr. Joaquim Homs /C.d. S. Gervasi 41/Barcelona (Spanien)* comentant-li algunes qüestions poc rellevants i citant-lo per la setmana següent a Barcelona. En una altra postal enviada des de París amb data 22 de novembre de 1936, Gerhard s'adreça al *Company Joaquim Homs/ Carrer de S. Gervasi 41/ Barcelona (Espagne)* i el felicita per l'elecció del seu *Duo per a flauta i clarinet* entre els seleccionats per figurar en el festival de la S.I.M.C. de l'any següent. El text està en aquesta ocasió barrat amb un segell de la República Española: CENSURA.

El març de 1939, en una Barcelona ja ocupada per l'exercit franquista, Homs rep la següent postal que transcrivim literalment per la quantitat de detalls que revela:

---

Sastre i Juan, R., *Gnom, crònica d'uns moments viscuts, 1937/1938*, Barcelona: Ed. Teresa Sastre, 2013.

<sup>155</sup> Romaní, O., *Trobades amb Joaquim Homs...*, p. 24.

## V. Un compositor independent (1939-1952)

*Expedié par P. Van Doesburg  
41 r, Charles ...  
Meudon( S. et O.) (France)*

Text remitent barrat amb segell **Censura Militar Barcelona**

*Monsieur Joaquim Homs  
C.D. San Gervasio  
Barcelona (Espagne)  
20 mars 1939*

*J'apprends que votre quatuor va être joué à Varsovie par le quatuor anglais Kutscher au Festival de musique contemporaine (14 à 21 avril). Nos amis polonais désireraient recevoir quelque note biographique de vous ainsi qu'une bonne photo. Tâchez de les satisfaire.*

*J'espère que vous allez bien, et nous serions très heureux d'avoir de vos bonnes nouvelles. Avec nos meilleurs hommages pour Mme. Homs, recevez, cher Monsieur, nos sincères amitiés.*

*Votre bien dévouée*

*Poldi*

El suposat remitent, Van Doesburg, era en realitat un pintor dadaista que havia hostatjat els Gerhard a l'inici de llur exili. La carta no està, tanmateix, escrita per ell, sinó que està signada per Poldi, nom usat per Leopoldina Feichtegger, l'esposa de Gerhard, en les seves relacions properes i que no figurava enlloc, ni com a nom de casada ni de soltera. Com explica Casanovas, la repressió era extremadament dura en aquells moments i els exiliats havien d'evitar comprometre amb el seu contacte els que s'havien quedat<sup>156</sup>.

El text de la postal fa referència a una circumstància que en certa mesura resulta una metàfora a escala individual del gran canvi que va suposar la nova Espanya respecte de la dels anys de la república per al món de la cultura: a causa de l'èxit de la participació d'Homs al festival de 1937, la S.I.M.C. havia seleccionat el seu *Quartet de corda núm. 1* (1938) per a l'edició de 1939 que se celebrava a Varsòvia. El govern franquista, no només va denegar el permís per assistir a l'estrena, sinó que va enfrontar el compositor a una demanda del Tribunal de Responsabilidades Polítiques per haver representat el legítim govern de la República durant el viatge de noces que havia fet a París per assistir a l'estrena del seu *Duo per a flauta i clarinet*. El motiu de la demanda no va ser, però, l'assistència a l'estrena, sinó el fet de no haver aprofitat l'avinentsa per passar a

---

<sup>156</sup> Vegeu, Casanovas, J., i Llanas, A., *Joaquim Homs...*, p. 17-18.

zona nacional. Com que el compositor treballava per a una empresa pública, aquesta circumstància li va significar una suspensió de sou i feina fins el mes de setembre de 1939 i un trasllat forçós a València de quatre anys –encara que al final es van reduir a poc més de tres– durant els quals no podia exercir càrrecs de confiança. Naturalment, el seu era tan sols un cas aïllat en mig d'una diàspora d'intel·lectuals, artistes i personatges públics que fugien de les represàlies: Gerhard, Casals, Benguerel, Pahissa, Badia i tantes altres persones amb les quals s'havia relacionat i li havien servit de referent eren expulsades del país per la força de les noves circumstàncies.

Homs no es va adaptar bé a la capital lleuantina on se sentia com un exiliat forçat (tot i la seva discreció havia esmentat en alguna ocasió el mal paper que li feien els franquistes amb qui es relacionava a la feina) i tan sols va mantenir relació d'amistat amb els músics Manuel Palau i Vicenç Garcés. Pensem que el nostre compositor va retornar a Barcelona l'any 1943, just l'any que Joan Lamote de Grignon fundava l'Orquestra Municipal de València. Així, l'única cosa que acostumava a ressaltar com a positiva del seu trasllat era que la seva dona havia pogut obtenir el títol de professora de dibuix i pintura a l'escola Superior de Belles Arts de Sant Carles, ja que en aquell moment només existien escoles superiors d'aquesta disciplina a Madrid i València. Per a ell, aquell trasllat i tot el que portava associat, significava l'inici d'un llarg exili interior que va suportar dedicat a la composició, a la seva filla i a la seva dona, per qui sentia veneració.

## **5.2. La producció durant els anys valencians**

### **5.2.1. Arrels populars, atonalitat i modalitat**

A partir de 1939, residint a València i sense comunicació amb un Gerhard exiliat, Homs començà la recerca d'un estil propi tantejant diverses possibilitats. La prohibició d'usar el català en qualsevol àmbit que no fos la cançó tradicional va, per reacció, impel·lir-lo a arranjar entre 1939 i 1940 una gran quantitat de cançons populars<sup>157</sup>. Gerhard ja havia expressat deu anys abans que la música coral era junt amb la sardana un dels valors fonamentals de la música catalana que hauria de permetre un desenvolupament a nivell contemporani de la

---

<sup>157</sup> Vegeu, Romaní, O., *Trobades amb Joaquim Homs...*, p. 24.

## V. Un compositor independent (1939-1952)

tradició<sup>158</sup>. Així, la sobreproducció coral en català d'Homs s'ha d'entendre fins a cert punt, dins d'una lògica de resistència instintiva davant la imposició del castellà en tots els àmbits: el 1939 va compondre, en pocs mesos, *Quatre nades* per a cor femení<sup>159</sup>, *Quinze nades populars catalanes per a cor d'homes i cor infantil*<sup>160</sup> així com *Quinze nades per a cor mixt*<sup>161</sup> i l'any 1940 *Quatre cançons populars per a veus blanques*<sup>162</sup>, *Onze cançons populars per a cor mixt*<sup>163</sup> i *Vuit nades populars per a quintet de vent*<sup>164</sup>.

A més d'aquests arranjaments va compondre diversos psalms, diversos responsoris per a cor, el *Quintet de vent núm.1*, (1940) la *Sonata per a violí* (1941), la sèrie de cançons *Ocells Perduts* (1940) i va iniciar la *Sonata per a oboè i clarinet baix* (1942), la *Suite d'homenatges per a guitarra* (1941-43) i la *Missa per a cor mixt* (1943), essent aquestes tres darreres obres finalitzades a la seva tornada a Barcelona.

El *Quintet de vent*, una de les peces més aconseguides d'aquest període, sublima les sonoritats populars en què el compositor estava submergit a principis dels quaranta i les transporta a un univers sonor atonal donant lloc a una obra de ressonàncies stravinskianes. Estimulat per l'èxit assolit el 1937 al festival de la S.I.M.C. amb el *Duo per a flauta i clarinet*, Homs va donar continuïtat en el *Quintet de vent* a la mateixa línia compositiva, basant el desenvolupament de l'obra en el

---

<sup>158</sup> Vegeu, Sánchez de Andrés, L., *Pasión, desarraigo y literatura...*, p. 94.

<sup>159</sup> *Nit de vetlla, La pastora, El cant dels ocells i Porta foc i encén palletes.*

<sup>160</sup> *Bella companyia, On anem Maria, Les dotze van tocant, Els pastorets, Maria tallava i cosia, Els tres Reis, Nit de vetlla, Sant Josep i la Mare de Déu, El desembre congelat, El cant dels ocells, Porta foc i encén palletes, Josep, busqueu-me posada, El rabadà Joanet, La pastora i Les bèsties al Naixement.*

<sup>161</sup> *On anem Maria, Les dotze van tocant, Maria tallava i cosia, Nit de vetlla, El cant dels ocells, Porta foc i encén palletes, La pastora, Josep, busqueu-me posada, Sant Josep i la Mare de Déu, Les besties al Naixement, El desembre congelat, Bella companyia, Els pastorets, Els tres Reis i El rabadà Joanet.*

<sup>162</sup> *Cant nocturn, Cançó de bressol, El poder del cant i La filla del Rei.*

<sup>163</sup> *Cançó de cabrer, Cançó de sereno, Cançó de bressol I, Cançó de bressol II, La cita, El poder del cant, La mort i l'enamorat, El pastor, Cant religiós, Els fadrins de Sant Cugat i La filla del Rei.*

<sup>164</sup> *On anem Maria?, Maria tallava i cosia, Les dotze van tocant, Nit de vetlla, El cant dels ocells, Porta foc i encén palletes, La pastora i Les bèsties al Naixement.*

## V. Un compositor independent (1939-1952)

tractament imitatiu de cèl·lules motiviques d'arrel popular. Aquest tractament ja havia estat emprat l'any 1928 per Gerhard en el seu *Quintet de vent*, en el qual Homs apreciava una coexistència d'elements "ètnics i semiserials"<sup>165</sup>. Tot i que la obra no és ni de lluny dodecatònica, podem veure a la imatge núm. 21 que la saturació cromàtica provoca l'aparició de trets temàtics contenint els dotze tons de l'escala.



Imatge 21 *Quintet de vent* núm. 1. Compassos 97-101.

El mateix any en què va compondre el *Quintet de vent*, Homs va donar forma al que va acabar esdevenint un dels seus reculls de cançons més estimats, el cicle *Ocells perduts*, demostració palpable de l'amalgama metodològica durant la dècada dels anys trenta i quaranta. L'origen d'aquest cicle l'hem de cercar en sis cançons compostes l'any 1940 sobre uns poemes de Tagore: *Perduts ocells d'estiu*, *Vénen els arbres a ma finestra*, *La teva veu, amic*, *El vent no té repòs*, *Com un mar* i *Deixeu-me creure*. Per compondre les altres quatre cançons que completen el cicle, Homs va seleccionar els poemes en funció de les seves possibilitats d'adaptació a melodies que havia anat component durant anys i que havia deixat pendents d'utilització. Amb aquest inusual mètode va compondre *Sóc com el camí*, aprofitant una música de 1923, *La pena del meu cor*, amb música de 1931 i les dues cançons *Que sigui la vida bella* i *Què és això que m'oprimeix?*, amb música de 1934. Aquestes darreres peces es convertien així, segons l'autor,

<sup>165</sup> Vegeu, Homs, J., *Robert Gerhard...*, p. 53.

## V. Un compositor independent (1939-1952)

en uns altres “ocells perduts” als quals va donar una nova vida, fent escoltar la seva veu per mitjà d'un gran poeta<sup>166</sup>.



Imatge 22. *Ocells perduts*. “Perduts ocells d’estiu” (1940). Inici.

La primera cançó, *Perduts ocells d’estiu*, està emparentada, per concisió i pel tractament de l’acompanyament de piano, amb els *Nou apunts* de l’any 1925. Com podem veure a la imatge núm. 22, la peça comença i acaba amb l’alegre refilar d’un ocell expressat pel piano, possible referència a la indiferent continuïtat del món exterior respecte a la melancònica realitat subjectiva del poeta expressada a través del text<sup>167</sup>, i subratllada amb una melodia gairebé propera al *sprechgesang* schönberguianà, acompanyada amb harmonies tan alterades que, per moments, fan trontollar la feble referència tonal al voltant de *si* major.

Tot i que el tractament de la melodia d’aquesta primera cançó sembla suggerir que el cicle ha de transitar per atmosferes expressionistes, tan sols cal escoltar el principi de la segona cançó, *La pena del meu cor*, escrita en mode eòlic sobre *fa#* per sortir de l’error ja que Homs fa un ús exquisit de la modalitat donant lloc a una de les obres que més va reutilitzar en la seva producció posterior i que, com veurem en els capítols propers, va esdevenir una referència vital per al compositor.

<sup>166</sup> Vegeu, Casanovas, J. i Llanas, A., *Joaquim Homs...*, p. 21.

<sup>167</sup> *Perduts ocells d’estiu venen a ma finestra, canten i se’n van, i grogues fulles de tardor, que no tenen cançons, voletegen i cauen amb un sospir* Tagore, R., *Obra selecta*, (Trad. Maria de Quadras). Barcelona: Publicacions de l’Abadia de Montserrat, 1992, p. 53.

Tot i que el tractament modal és usat en la majoria de les cançons, (del qual n'és un magnífic exemple *Deixeu-me creure*, mostrat a la imatge núm. 23), el cicle es ressent una mica de la distància temporal en la composició d'algunes obres i la diferència de sonoritats entre les cançons que el componen acaba donant lloc a una col·lecció que, malgrat la seva innegable qualitat, arriba a ser desconcertant per heterogènia.



Imatge 23. *Ocells perduts*. “Deixeu-me creure” (1940). Inici.

Malgrat que l'experimentació i la diversitat de tractaments encara s'allargaria fins pràcticament el 1950, amb la *Sonata per a violí* de 1941 trobem ja una primera obra en la qual el tractament compositiu fa un salt en complexitat i coherència donant lloc a una obra de plena maduresa. Forçat pel les limitacions instrumentals, Homs realitza per primera vegada una síntesi del pensament imitatiu usat en obres com el *Duo per a flauta i clarinet* (1936) i l'adapta al format del violí sol donant lloc a un discurs en el qual el desenvolupament del material deriva d'una quantitat limitada de motius. D'aquest procediment Homs en va fer anys més tard un relat serial del qual ens ocuparem extensament en un proper apartat. Sigui com sigui, el mètode usat en aquesta obra emblemàtica es pot considerar com un primer estadi del que serà la tècnica compositiva d'Homs a partir dels anys setanta quan arribarà a la maduresa absoluta i haurà estabilitzat uns procediments compositius que es desenvoluparan en un marc atonal.

### 5.2.2. La música religiosa

A tots els arranjaments corals de música popular que va realitzar el compositor a l'inici de la dècada dels quaranta, hi hem de sumar una important producció en l'àmbit de la música coral religiosa. Una de les raons que explica aquesta



## V. Un compositor independent (1939-1952)

producció coral concentrada en pocs anys està en la bona acollida que rebé el cicle de nades a tres veus per part de la Capella Clàssica Polifònica de Mallorca, dirigida per mossèn Thomàs, qui animà Homs a compondre els *Dotze responsoris de Setmana Santa*<sup>168</sup>. Una carta datada el primer de maig de 1939 dóna fe de les impressions del director mallorquí sobre la música d'Homs i de les dificultats del moment que estaven vivint:

*Benvolgut amic,*

*¡amb quin plaer vaig rebre del bon amic Palou la seva primera lletra i la música!...Malgrat la separació profunda imposada per circumstàncies tan malastrugues, no m'he oblidat de vostè en tot aquest temps. Vaig assabentar-me per les revistes franceses i angleses del seu succés al Festival de 1937 i ara he vist amb goig que també apareix el seu nom al programa del pròxim a Varsòvia. ¡Qui pogués anar-hi!*

*El món, però, es fa gairebé inhabitable per a nosaltres, pobres músics d'ací baix, i els sorolls ignobles ofeguen els cants purs de l'esperit lliure...¡Esperem! i... resignem-nos per endavant a tots els mals... La seva música m'ha encisat de debò. Les 12 cançons són veritablement agradoses i fetes amb art i traça admirables. No cal dir que accepto agraït la dedicatòria...Els responsoris són excel·lents a la lectura... Del punt de vista litúrgic, no hi veig pas cap inconvenient malgrat la impressió de novetat i d'aspror que han de causar al públic d'església habitual al nostre país*<sup>169</sup>.

L'aspror que esmenta Thomàs fa referència al tractament de nuclis dissonants usats en un context tonal. Aquests nuclis són esmentats també per Casanovas qui remarca que en aquests anys, “sense treballar amb un règim volgudament

---

<sup>168</sup> Durant aquests anys Homs va compondre diversos responsoris, alguns dels quals van ser adaptats a diverses formacions corals: *In monte Oliveti* (Dimecres Sant, lliçó 1<sup>a</sup>) (1942), *Tristis est anima mea* (Dimecres Sant, lliçó 2<sup>a</sup>) (1942), *Jerusalem surge* (Divendres Sant, lliçó 2<sup>a</sup>) (1939), *Velum templi scissum est* (Dijous Sant, lliçó 2<sup>a</sup>) (1939), *O vos omnes* (1933), *Una hora non potuistis* (1942), *Tenebrae factae sunt* (Dijous Sant, lliçó 5<sup>a</sup>) (1942), *Omnes amici mei* (Ofici de Tenebres. Dijous Sant, lliçó 1<sup>a</sup>) (1941), *Caligaverunt oculi mei* (Ofici de Tenebres. Dijous Sant, lliçó 9)(1941) (Revisió 1944), *Plange quasi virgo* (Ofici de Tenebres. Divendres Sant, lliçó 3<sup>a</sup>-4<sup>a</sup>) (1941), *Popule meus* (Cant d'adoració de la Creu. Ofici de Divendres Sant) (1951).

<sup>169</sup> Thomas, J. M<sup>a</sup>., carta a Homs datada el primer de maig de 1939. Dipositada a l'arxiu familiar.

## V. Un compositor independent (1939-1952)

atonal, van sorgint a cada instant nous xocs tonals i blocs acordals insòlits que ens van allunyant més i més de la tonalitat”<sup>170</sup>.

En realitat, per explicar-ho de manera sintètica, Homs utilitza un procés similar a l’usat en les seves cançons modals: la peça es vertebrada a partir d’un centre gravitacional, però es violenten els usos del sistema que no responen estrictament a qüestions estructurals<sup>171</sup>. Així, en la música religiosa polifònica d’aquest període trobem que la conducció de veus dóna lloc a acords alterats, amb la seva funció estructural afeblida, que queden inserits en un marc tonal/modal definit per uns processos cadencials construïts sobre acords perfectes que aporten una referència segura a l’oient<sup>172</sup>.

Casos especialment clars d’aquest tractament els trobem en els responsoris *In monte Oliveti* de 1941 o *Velum templi scissum est* de 1939. Com podem observar a la imatge núm. 24, corresponent al segon d’aquests responsoris, la conducció contrapuntística dóna lloc a acords (encerclats) sensiblement dissonants, en els quals alguna de les seves veus està alterada cromàticament

---

<sup>170</sup> Casanovas, J., i Llanas, A., *Joaquim Homs...*, p.16.

<sup>171</sup> De fet, una síntesi entre tonalitat i modalitat havia estat usada amb anterioritat per Gerhard en diverses obres com *L’alta naixença del rei en Jaume*, de l’any 1932 on coexisteixen la monodia modal de caràcter popular amb la línia melòdica totalment emancipada de la tonalitat clàssica. Homs, que coneixia bé aquesta obra, en subratllava com a element tècnic destacable la desvinculació de les tríades majors de cap funció tonal en un context atonal. En la seva música religiosa, el nostre compositor recorre en canvi aquest camí de manera inversa, partint d’uns centres tonals als quals desafia sovint, com remarca Casanovas, amb harmonies difícilment catalogables des del punt de vista tradicional.

<sup>172</sup> En realitat no es tracta de cap procés especialment original ja que, considerats des d’un punt de vista purament tècnic, els conceptes de tonalitat (entesa com a sistema estructural) i harmonies tonals (construccions i enllaços acordals interpretables segons una ortodòxia organitzativa prevista per la tradició) van tendir a allunyar-se durant el segle XX fins i tot en els casos dels compositors harmònicament més conservadors. Molt apropiadament, Jean LaRue interpreta l’harmonia més com un model d’intensitats relatives, que es mou en una escala flexible entre estabilitat i tensió, que com la taula inamovible i definitiva de consonàncies i dissonàncies que durant tants anys es va ensenyar a conservatoris i escoles, quan la realitat musical havia donat ja molts passos en d’altres direccions. Són molts els compositors i teòrics que han estudiat a fons aquestes zones frontereres entre tonalitat i atonalitat. Vegeu especialment LaRue, J., “La armonia”, *Análisis del estilo musical*, Barcelona: Ed. Labor, 1989, pp. 30-51 i Webern, A., “El camí cap a la composició dodecatònica”, *El camí cap a la nova música*, Barcelona: Antoni Bosch, 1982, pp. 63-82.

(encerclats) mentre que els períodes i subperíodes de cada frase reposen en tríades perfectes (enquadrades).

Imatge 24. *Velum templi scissum est* (1939).

En aquestes obres es fa palesa la gran impressió que havia causat en el nostre compositor l'estudi de la música de Tomás Luis de Victoria; una música que està en l'origen de diversos responsoris, entre els quals trobem un *Caligaverunt* de l'any 1941, obvi homenatge al *Caligaverunt oculi mei* del compositor castellà, que Homs solia valorar com una de les obres que havien influït en el seu posterior desenvolupament<sup>173</sup>.

D'altra banda, el nivell artístic de la Capella Clàssica i el talent del seu director van impressionar tant el nostre compositor que dècades més tard li confessaria a Romaní que quan componia per a cor durant els anys a València, pensava en

<sup>173</sup> A part de referir-s'hi en el transcurs d'una entrevista amb Carles Lobo per a Catalunya música celebrada en el programa *A la manera de...*, el 29 de juny de 1990, també disposem d'una crítica del 1936 realitzada pel compositor sobre la interpretació de *Caligaverunt oculi mei* en el marc del festival de la SIMC: "En cap obra com en aquesta no hem sentit l'emoció i la bellesa inefable que es pot despendre del so d'una veu humana o d'un conjunt de veus que es contraposen, es responen i s'acorden. La música de Victoria, tot i posseint sempre un accent personalíssim, està plena de substància del cant popular, i és que expressa els sentiments més profunds d'una manera tan humana i tan viva que en el fons d'ella hi ressonen sempre totes les impressions més íntimament sentides." Homs, J., "XIV Festival de la SIMC/ Concerts complementaris del Festival", *Rosa dels vents*, núm. 2, maig de 1936, pp. 108-111, a Homs, P., *Joaquim Homs. Trayectoria...*, pp. 191-192.

## V. Un compositor independent (1939-1952)

aquesta agrupació<sup>174</sup>. Dissortadament, les circumstàncies no van afavorir l'estrena d'aquests responsoris en aquells moments:

*“Supongo recibió los programas que le envié en enero con el estreno de unos números de sus bellísimas canciones de Navidad que estrenamos en nuestra fiesta de la Sibila. Luego las repetimos en Lluchmayor [...] No hemos estrenado todavía los Responsorios porque los cantores (unos por haber sido llamados a filas por 2ª vez, y otros por ausencia etc.) no pueden trabajar con el ahínco, método y constancia de antes. Juan María Thomàs”<sup>175</sup>.*

Els responsoris van trigar dècades a ser estrenats, com també va trigar l'obra polifònica religiosa més ambiciosa d'aquest anys, la *Missa per a cor a cappella*, finalitzada l'any 1943, de tornada a Barcelona. Homs dona en aquesta missa continuïtat a les tècniques usades en els responsoris, construint l'obra gairebé íntegrament en base a la polifonia imitativa. Les melodies de caire modal interactuen aquí en un marc ambigu entre tonalitat i modalitat sense perdre en cap moment la referència d'un centre al voltant de l'acord base de *re* menor. No tots els moviments mostren tanmateix igual grau d'indefinició, sinó que el compositor atorga diferents nivells de concreció tonal a les diferents parts de la missa seguint els caràcters consagrats per la tradició sense defugir els tòpics, com el moviment ascendent en l'*ascendit* del “Glória” (imatge 25).



Imatge 25. *Missa per a cor a cappella* (1943). “Glória”. Compassos 101-104.

<sup>174</sup> Vegeu, Romaní, O., *Trobades amb Joaquim Homs...*, p. 26.

<sup>175</sup> Thomas, J. M<sup>a</sup>., carta a Homs datada el 29 d'octubre de 1940. Dipositada a l'arxiu familiar.

De les cinc parts, el “Kýrie” i el “Glória” són les que mostren una escriptura tonal menys definida. I de manera similar al que hem observat en els responsoris, el tractament cromàtic de les veus produeix en el “Kýrie” ocasionals xocs dissonants. Aquests xocs, junt amb la supressió de la tercera dels acords i l’ús del tritò, atorguen a aquest moviment un color especial en coexistir les dissonàncies amb el característic so de les cinquenes buides, evocadores de l’organum, usades en les cadències. A la imatge núm. 26 es poden observar les dissonàncies produïdes com a conseqüència de la conducció de les veus (enquadrades) i els intervals de tritò (encerclats). A la imatge núm. 27 es pot observar, en canvi, la disposició de l’acord final del Kýrie sense tercera.

The image shows a musical score for the beginning of the 'Kýrie' from the 'Missa per a cor a cappella' (1943). The score is written for four voices: Contralt, Baix, C, and B. The lyrics are 'Ký - ri - e e - lé - i - son. Ký - ri - e e -'. The score includes dynamic markings like 'mp' and 'simile'. There are several annotations: a box around the first vocal entry in the Contralt part, circles around tritone intervals in the Baix and C parts, and 'A' markings above notes in the C and B parts.

Imatge 26. *Missa per a cor a cappella* (1943). “Kýrie”. Inici.

A la mateixa imatge núm. 27 podem veure que, contrastant amb la cinquena buida amb què acaba el “Kýrie”, el tractament de l’inici del “Glória” és bitonal i bimodal, assignant a les veus greus la tonalitat de *re menor* sense sensible i a la veu de soprano la tonalitat de *la major*. El mateix autor explicava l’any 1985 amb motiu de la tardana estrena de la *Missa*<sup>176</sup> que aquesta és una obra pensada per ser cantada durant la litúrgia amb l’objectiu de concentrar l’atenció en l’esperit religiós, circumstància que el va obligar a limitar les dificultats d’entonació. Aquesta estratègia la va repetir en l’*Antifona* de 1946 i en el *Gradual* per a cor

<sup>176</sup> Vegeu, Homs, J., “Història d’una estrena tardana”, *Revista Musical Catalana*, núm.12, octubre de 1985, pp. 36-37, a Homs, P., *Joaquim Homs. Trayectoria...*, p. 46.

## V. Un compositor independent (1939-1952)

mixt de 1956, compost en plena etapa dodecatònica. En aquest darrer, tanmateix, el tractament es basa en un sistema d'acords alterats inserits en un context cromàtic a mig camí entre la tonalitat i la modalitat.

S. *rall.*  
son. Ký - ri - e e - lé - i - son.  
C. - lé - i - son. Ký - ri - e. Ký - ri - e e - lé - i - son.  
B. Ký - ri - e e - lé - i - son. Ký - ri - e e - lé - i - son.

### Glória

Maestoso  $\text{♩} = 96$   
S. Gló - ri - a in ex - cé - l - sis De - o, Gló - ri - a in ex - cé - l - sis De - o,  
C. Gló - ri - a in ex - cé - l - sis De - o, Gló - ri - a in ex - cé - l - sis De - o,  
T. Gló - ri - a in ex - cé - l - sis De - o, Gló - ri - a in ex - cé - l - sis De - o,  
B. Gló - ri - a in ex - cé - l - sis De - o, Gló - ri - a in ex - cé - l - sis De - o,

Imatge 27. *Missa per a cor a cappella* (1943). Final del “Kýrie” i inici del “Glória”.

Com podem veure, la música coral religiosa constitueix en definitiva un dels aspectes més rellevants de la creació d'Homs, un autèntic període en si mateix, que, per les dificultats de difusió, ha esdevingut poc conegut<sup>177</sup>. A través de les referències a aquest període disseminades en els seus escrits es pot entendre també que aquesta mirada cap a la música religiosa, més enllà de la seva relació amb Thomàs, podria estar en certa manera estimulada per una necessitat espiritual provocada pel trauma de les dues guerres consecutives que van haver d'afrontar els ciutadans. Tractant-se d'un home tan religiós, no sembla escabellat pensar que en la seva situació d'aïllament a València, pogués trobar en els

<sup>177</sup> De fet, la majoria de les obres que estem estudiant van començar a estrenar-se a partir dels setanta i algunes van haver d'esperar al nou mil·lenni. No va ser fins l'enregistrament i aparició del CD, *Joaquim Homs. Música para coro mixto 'a cappella'*, AUTOR SA01247 (2007), interpretat pel Cor Madrigal dirigit per Mireia Barrera que no es va poder accedir amb facilitat al coneixement d'aquest repertori.

textos religiosos i en la música litúrgica un espai de recer en mig de la desolació que cobria la societat d'aquells anys.

### **5.3. El retorn a una altra Barcelona**

El contrast que es va viure a la primera postguerra va ser més que notable. Diverses corals van ser clausurades i van desaparèixer gairebé totes les entitats culturals com l'Associació Música *da Camera*, l'Orquestra Pau Casals i l'Orfeó Català. La llista d'exiliats era un trist auguri del preu cultural que pagaria a mig i llarg termini un país del qual havien marxat una bona part dels pensadors i intel·lectuals més preparats.

Al seu retorn a Barcelona l'any 1942, amb la Segona Guerra Mundial encara en marxa, Homs es va trobar una ciutat totalment desconnectada culturalment, molt lluny d'aquell centre artístic de l'any 1936, i així seguiria fins que al final del conflicte mundial els contactes internacionals es reprenguessin molt lentament. Dècades més tard explicava les dificultats per accedir a una activitat cultural més o menys normalitzada en els anys del seu retorn: "A partir de 1943, en què tornàrem a Barcelona, la vida cultural a la nostra ciutat, com la de totes les activitats artístiques en general, era molt reduïda. Es limitava pràcticament als concerts de l'Associació Cultural i als d'alguns promotors d'audicions musicals més o menys esporàdiques."<sup>178</sup>

Per raó del seu trasllat a València, Homs no havia pogut assistir al concert de la Filharmònica de Berlín dirigida per Karl Böhm el 1941 a Barcelona ni a d'altres actes musicals involucrant directors i orquestres alemanyes fruit de la connivència del govern espanyol amb el règim nazi.

Aquest emmirallament del nou govern espanyol amb la cultura propugnada des de l'Alemanya hitleriana s'afegia a la llista –ja de per si prou extensa– de factors que allunyaven qualsevol oportunitat de fer sentir la seva música ja que, com remarca Gemma Pérez Zalduondo, les reflexions que es produïen en el context de la cerca d'un estil artístic que representés el nou estat feixista trobaven un referent en la

---

<sup>178</sup> Homs, J., "El Club 49 i la 'Música Oberta'", *Revista Musical Catalana*, núm. 65, març de 1990, pp. 20-21, a Homs, P., *Joaquim Homs. Trayectoria...*, p. 52.

condemna que feia el règim nazi del jazz, així com de qualsevol expressió d'avantguarda<sup>179</sup>.

Per a algú que, arribant als trenta anys d'edat, havia viscut els esdeveniments que van convertir per uns dies la ciutat de Barcelona en un centre musical mundial, la nova realitat havia de ser especialment dolorosa ja que l'estil artístic que es volia promoure com a model des de l'Espanya nacional, definia una identitat espanyola excel·lent, basada en unes poques idees reiterades contínuament:

“[...] continuidad, misticismo como elemento diferencial de la escuela musical española, alusiones a compositores y músicas del pasado imperial, rechazo de las vanguardias y exaltación de la unidad. Tales fueron los ingredientes básicos sobre los que se construyó la identidad española articulada en torno a la música, una identidad que, al permanecer supuestamente inalterada a través del tiempo, vinculaba el presente histórico con los siglos pasados.”<sup>180</sup>

Amb tota la generació musical del 27 perduda i disseminada, la imposició d'aquest model va tenir unes conseqüències devastadores per als músics que s'havien format en base a unes altres realitats:

“[...] aquellos que habían cultivado la posibilidad de un avance lingüístico y técnico que podía permitir una mayor internacionalización se quedaban solos ante el rechazo social que, con la contienda, había acentuado su carácter nacionalista –o neo-nacionalista– con lo que los creadores que pretendían una música nacional de mayor altura intelectual se veían forzados a exiliarse, puesto que lo contrario suponía claudicar ante la estética conservadora defendida por el régimen dictatorial.”<sup>181</sup>

Si Homs no volia afegir-se a aquesta estètica ni volia seguir a tants d'altres cap a l'exili, li quedaven molt poques sortides. En aquesta situació, orfe de referents

---

<sup>179</sup> Pérez Zalduondo, G., “De la tradición a la vanguardia: música, discursos e instituciones desde la Guerra Civil hasta 1956”, a González Lapuente, A., (Ed), *Historia de la Música en España e Hispanoamérica, vol. 7: La música en España en el Siglo XX*, Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2012, p.112.

<sup>180</sup> *Ibid.*, p.107.

<sup>181</sup> Charles, A., *Dodecafonismo y serialismo...*, p. 57. Marco parla, potser amb un punt d'exageració, d'un model inspirat en el segle XVIII espanyol amb ressonàncies d'“aristocràcia y majeza, tauromaquia y saraos, guitarreo y ambiente de tapiz goyesco interpretado a lo tonadillesco”. Vegeu, Marco, T., *Historia de la música española. Siglo XX*, Madrid: Alianza Editorial, 1989, p. 174.



propers i de companys de viatge, la posició econòmica i social que li proporcionava la seva condició d'enginyer actuava com a salvavides i donava cobertura a un exili interior que va mantenir durant més d'una dècada. Així, la seva feina diària a l'empresa CAMPSA va ser per a la seva producció musical una moneda de dues cares: si bé per un costat li restava el temps necessari per dedicar-se exclusivament al seu art, li ofería a canvi la contrapartida de no haver de dependre econòmicament de la música. El compositor quedava així deslliurat de les servituds d'una vida professional, no excessivament lucrativa en aquells anys, i de la necessitat de participar en les petites intrigues del joc social i polític per fer sentir la seva música.

La primera escletxa de represa cultural no es donaria fins l'any 1944 amb la creació de l'Orquestra Municipal, formada en bona mesura per músics provinents de la desapareguda Orquestra Pau Casals. Aquesta formació, que anys més tard es convertiria en l'Orquestra Ciutat de Barcelona, va oferir el primer concert el 31 de març de 1944 sota la direcció de Toldrà. Tot i aquest primer indicatiu de normalització encara era, però, impossible pensar en estrenes de música contemporània que sí que es van anar donant a partir de la dècada següent, a l'espera de l'eclosió dels anys seixanta, quan Homs es va poder reincorporar finalment amb una certa plenitud als ambients pròpiament musicals de la ciutat.

#### **5.4. Neoclassicisme i romanticisme en l'obra d'Homs**

Si ens fixem de nou en les obres que estava component a principis dels anys quaranta, veiem que Homs reprèn el camí iniciat amb aquella *Suite per a piano* op. 1 que havia compost amb setze anys i que havia trobat continuïtat en algunes de les cançons que hem estudiat.

Si en obres de tanta fortuna com el *Duo per a flauta i clarinet* de 1936, el *Duo per a clarinet i clarinet baix* de 1931 o el *Quartet de corda núm. 1* (1938) la imitació contrapuntística dominava per sobre de qualsevol perfil temàtic, a partir de la seva tornada a Barcelona, i fins arribar a l'adopció del dodecatonisme, s'aprecia un retorn a una concepció temàtica més definida. Així, l'any 1943 trobem dues obres que mostren una certa afinitat estilística: la *Suite d'Homenatges per a guitarra* (que havia estat iniciada el 1941) i les *Variacions sobre una melodia*

*popular catalana*, basades en una cançó de bressol tarragonina recollida per Pedrell en el seu *Cancionero musical popular español* de 1922<sup>182</sup>.

La *Suite d'Homenatges* és una obra lluminosa que, reprent el fil de cançons com *Brise Marine* op. 6 i la ja esmentada *Suite per a piano* op. 1, reflecteix l'interès que va sentir el compositor per la música francesa tot i que, sorprenentment, mai no relacionés la seva admiració per Claude Debussy amb trets específics de la seva música. Es tracta d'una obra en llenguatge tonal/modal estructurada en quatre moviments, I-“Preludi”, II-“Dansa”, III-“Cançó de bressol” i IV-“Dansa”, amb els subtítols *Homenatge a Debussy, Ravel, Pedrell i Falla* respectivament. El fet que el moviment que serveix d'homenatge a Pedrell usi el mateix tema de les *Variacions sobre una melodia popular catalana* estableix un vincle inequívoc entre aquestes dues obres compostes en un curt lapse de temps.

Cercant l'adaptació instrumental, Homs es va inspirar en les harmonies que ofereix l'afinació natural de la guitarra per explotar de manera intensiva un recurs que en d'altres obres com la *Missa per a cor mixt* del mateix any tan sols havia usat amb molta mesura: la construcció d'acords formats per intervals de quarta. A l'“Homenatge a Debussy” aquests acords amb les funcions tonals afeblides per raó de la similitud en la seva estructura interna, són usats –desplegats en arpegis– en moviment paral·lel, donant lloc a un dels passatges més coneguts de la seva obra per a guitarra.



Imatge 28. *Suite d'Homenatges* (1943). “Homenatge a Debussy”. Inici.

D'entre les obres tonals/modals d'aquest període, les *Variacions sobre una melodia popular catalana*, compostes en una primera versió per a piano sol l'any

<sup>182</sup> Vegeu Pedrell, F., “El canto popular en la vida doméstica. Sección primera: canciones de cuna”, *Cancionero Musical Popular Español*, vol. 1, p. 13 de l'apartat d'exemples. Valls: Eduardo Castells (Ed.), 1922.

## V. Un compositor independent (1939-1952)

1943 i de les quals Homs en va realitzar una adaptació orquestral l'any 1948, mereixen una menció especial per diverses raons. En primer lloc es tracta de la primera obra del compositor estrenada a Espanya, concretament al Palau de la Música el 30 de gener de 1944, en un concert a càrrec de Pauline Marcelle<sup>183</sup>. En segon lloc, i més important, aquestes variacions representen un compendi de les metodologies que, a vegades a mode de "màscars", el compositor va utilitzar en les obres modals/tonals durant els anys trenta i quaranta.

El tema de l'obra és una melodia frígia que, de variació en variació, es sotmès a augmentacions, disminucions, cànons, fragmentacions i d'altres recursos contrapuntístics. També hi trobem tractaments politonals, desenvolupaments bitonals amb harmonies per quartes, d'altres en què la melodia en mode frigi sobre la nota *mi* és acompanyada en el mateix mode frigi però sobre un centre de *do#*<sup>184</sup>(vegeu imatge núm. 30, corresponent a la primera variació) i d'altres en les quals el tractament del tema és purament tonal com la desena variació (vegeu imatge núm. 31).



Imatge 29. *Variacions sobre una melodia popular catalana*. Tema.

<sup>183</sup> La pianista belga Pauline Marcelle, a qui ja hem esmentat amb anterioritat, va viure refugiada a Barcelona des de 1943 a causa de la seva ascendència jueva. Homs hi va entrar en contacte a través de la família Palou, els seus veïns d'escala durant la seva infantesa al carrer Pelai, i va mantenir-hi una estreta relació artística.

<sup>184</sup> Atenent a la classificació que estableix Persichetti estaríem parlant aquí d'un passatge politonal i modal ja que trobem el mateix mode sobre dos centres tonals diferents. Vegeu Persichetti, V., *Armonía del siglo XX*, Madrid: Real Musical, 1995, p. 37.

V. Un compositor independent (1939-1952)



Imatge 30. *Variacions sobre una melodia popular catalana*. Variació I.

Imatge 31. *Variacions sobre una melodia popular catalana*. Variació X.

La versió inicial de l'obra constava de tan sols de dotze variacions però, seguint els consells de Gerhard, Homs va afegir tres variacions cercant un final més brillant. Tanmateix, com remarca Masó, la profusió d'octaves i acords en fortíssim resultava aliena al seu univers sonor i finalment va deixar oberta en la partitura l'opció de triar un dels dos finals, a criteri de l'intèrpret<sup>185</sup>.

Tot i que el romanticisme d'Homs està tractat extensament en un altre apartat d'aquesta tesi, no podem deixar de ressaltar aquí el marcat caràcter romàntic de la seva següent obra per a piano, la *Sonata núm. 1* (1945). Masó relaciona el

<sup>185</sup> Vegeu, Masó, J., "Una aproximación al piano de Joaquim Homs", a Homs, P., *Joaquim Homs. Trayectoria...*, p. 291.

caràcter apassionat i dramàtic de la sonata amb la traumàtica situació que vivia Europa en aquells moments, que es reflecteix en el que qualifica com un ambient de pessimisme i tragèdia<sup>186</sup>.

Seguint l'estela de tants compositors romàntics, com Alexander Skr'abin o Franz Liszt, Homs materialitza l'efervescència que domina l'obra emmarcant un tractament extremadament cromàtic del material dins de referències a centres tonals que no arriben a establitzar-se. I, fidel a la tradició, estructura l'obra en quatre moviments relacionats entre ells en virtut del tractament cíclic del material. Menció especial mereix l'ús del motiu B-A-C-H que fa la seva aparició en el primer compàs de la sonata, assumint la funció d'element cohesionador del discurs. Amb aquest gest, Homs s'afegeix a la llarga llista de compositors que van fer ús del motiu i que va des de Schumann fins a Poulenc passant per Liszt, Max Reger, Nicolaj Rimskij-Korsakov, Schönberg o Webern.



Imatge 32. Sonata núm. 1 per a piano (1945). Inici.

Després de l'arravatament de la *Sonata núm. 1*, Homs compon el *Concertino per a piano i orquestra* (1946-1947), possiblement una de les seves obres més properes a les tendències neoclàssiques que, seguint la petjada de Falla havien proliferat a la península durant la primera meitat del segle XX. Tota l'obra respira una aire de retrobament amb l'esperit clàssic, tant les clares i concises línies melòdiques del *fugato* del primer moviment, com la puresa de línies i l'economia de mitjans del segon.

Aquesta voluntat de claredat neoclàssica, combinada amb el caràcter auster de la música, va donar lloc a una obra més propera a un *concerto grosso* que a l'estereotip del concert per a solista. Pauline Marcelle, dedicatària del *Concertino*

<sup>186</sup> *Ibid.*, p. 293.

va trobar l'escriptura excessivament esquemàtica i allunyada del que ella considerava l'essència del piano adduint, probablement amb raó, que la part de piano solista podria haver estat escrita per a un instrument qualsevol<sup>187</sup>. Els arguments de la pianista van convèncer el compositor i l'obra no va ser estrenada fins l'any 2007 amb Jordi Masó al piano.

El vèrtex estilístic d'aquest període arriba, però, amb la *Toccatta*, composta l'any 1948, autèntic cant del cigne de la seva etapa neoclàssica. Estructurada en tres moviments ("preludi", "fuga" i "*finale*"), en aquesta obra superposa un neobarroquisme formal al tractament dodecatònic del darrer moviment. Homs fa coincidir així en la mateixa obra una mirada retrospectiva sobre les formes antigues amb una declaració d'intencions sobre el seu camí futur.

De nou trobem el motiu B-A-C-H que, de manera més o menys explícita, recorre els tres moviments actuant com a element cohesionador del conjunt. Vertebrada per aquest motiu, l'obra es va allunyant moviment a moviment de l'atmosfera tonal, com si en els desenvolupament de la peça Homs hagués volgut deixar constància del camí que estava emprenent. El caràcter cromàtic del primer moviment deu més al cromatisme de Bach que al de Schönberg ja que, per més que les contínues modulacions l'emmaskarin, l'oient no arriba a dubtar mai de l'existència d'un centre tonal al voltant de *la* menor.



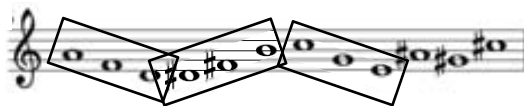
Imatge 33. *Toccatta* (1948). "Fuga". Inici.

El cromatisme del subjecte de la fuga dóna lloc en canvi a un desenvolupament més abstracte en el qual les successives aparicions del tema estan gairebé desproveïdes de funció tonal. Aquesta circumstància queda tanmateix tamisada fins a cert punt pel fort caràcter tonal del subjecte que apunta una cadència sobre *mi* en la seva exposició (vegeu imatge núm. 33). Aquesta petita referència

<sup>187</sup> Vegeu Marcelle, P., carta a Homs amb data 11 d'octubre de 1946. Dipositada a l'arxiu familiar.

## V. Un compositor independent (1939-1952)

tonal que podria conservar l'oient queda, però, esmicolada en el “*finale*” escrit en rigorós dodecatonisme. Així, en el tercer moviment de la *Tocatta* arribem a una peça totalment dodecatònica escrita sobre una sola sèrie. Tot i que en els aspectes purament constructius l'obra podria fer pensar en la convivència neobarroquisme/dodecatonisme de la *Suite* op. 25 de Schönberg, les grans diferències en el tractament rítmic i el caràcter molt més lleuger de l'obra d'Homs fan més viable el paral·lelisme amb les sonates per a piano de Paul Hindemith.



Imatge 34. Sèrie de la *Tocatta*. “Finale” (1948).



Imatge 35. *Tocatta*. “Finale”. Inici.

No és aliè a aquesta lleugeresa de caràcter el fet que, com podem comprovar a la imatge núm. 34, la sèrie estigui fonamentada en ressonàncies tonals. Aquestes ressonàncies, que estan disposades seqüencialment, és fan especialment evidents tota manera que, com podem veure a la imatge núm. 35,

la sèrie se'ns mostra en els primers compassos de la peça en les seves disposicions directa i invertida amb les seves respectives retrogradacions,

A la vista del tractament, canviant de mans les consecutives exposicions d'una sèrie que es va presentant en diversos motius rítmics, resulta evident que el compositor es va trobar còmode durant la creació de l'obra i que l'elecció del mètode serial per a aquest moviment no va tenir res de forçat ni d'artificial. Més aviat tenim la sensació que la sèrie dodecatònica és una conseqüència lògica del domini del contrapunt imitatiu i de l'escriptura cromàtica. És de ressaltar que, malgrat aquesta particular disposició del material en un progressiu allunyament de la disciplina tonal, Homs aconsegueix una obra formalment rodona que en cap cas produeix una sensació d'experiment o d'indefinició estilística.

### **5.5. La influència de Bartók**

El 1948, després d'anys d'incomunicació, Gerhard havia tornat a Catalunya amb la seva dona per passar unes curtes vacances amb Homs i la seva família. Durant aquests dies va posar al corrent el seu amic de les obres realitzades en aquests anys, entre elles el ballet *Pandora* (1943-44) en el qual Homs hi apreciava "el parentiu temperamental de la personalitat de Gerhard amb la de Béla Bartók tant pel que fa a la vivacitat, el color i la riquesa rítmica com a diversos aspectes musicals (escales, asimetries, contrastos de textura i estructura, etc.)"<sup>188</sup>.

No tenim constància de si aquesta darrera afirmació prové d'una reflexió espontània d'Homs o si durant aquells dies la música de Bartók va formar part de les converses entre ambdós músics. El que sí que sabem és que l'obra del compositor hongarès havia estat molt present en l'ànim del nostre compositor des de feia més d'una dècada i s'havia convertit en una influència clarament identificable en la seva obra. En un procés similar al seguit per molts altres compositors del segle XX, aquesta influència se solapava amb moltes d'altres que tenien el seu origen en corrents i compositors del segle anterior. De fet el propi Bartók vinculava la seva reacció contra l'ultracromatisme tardoromàntic

---

<sup>188</sup> Vegeu, Homs, J., *Robert Gerhard...*, p. 67.



## V. Un compositor independent (1939-1952)

amb el fet d'haver estudiat i conegut amb profunditat la música de Debussy<sup>189</sup>. I com assenyala Elliott Antokoletz, precisament la interacció del vocabulari harmònic de Debussy amb els elements folklòrics procedents de la música nacionalista russa hauria estat també en l'origen del llenguatge tonal/modal que acabarien desenvolupant tant Bartók com Stravinsky<sup>190</sup>.

No podem afirmar categòricament que Homs hagués penetrat a fons de manera conscient en l'obra de Debussy, però, com sabem, el contacte de l'impressionisme francès amb la tradició musical catalana va ser un element clau que va contribuir a preformar la seva obra de la mateixa manera a com ho va fer amb la de tants compositors catalans durant les primeres dècades del segle XX. Aquesta amalgama, horitzó referencial des de la *Suite per a piano* op. 1 de 1922 fins a algunes cançons d'*Ocells perduts*, va anar incorporant elements a mida que el compositor anava acumulant experiències. I, més enllà de la influència de Gerhard, el cert és que va haver-hi vivències, com l'audició el 1925 dels *Tres Poemes de la lírica japonesa* de Stravinsky que, sumant-se a aquell punt de partida inicial, van jugar un paper decisiu en la seva producció immediatament posterior, com en els *Nou Apunts*.

En un pla similar d'influència a les cançons d'Stravinsky hauríem de col·locar l'audició dels *Quartets núm. 1 i núm. 5* de Bartók executats durant el festival de la S.I.M.C. de 1936. Aquesta descoberta, similarment a l'esdevinguda l'any 1925, va significar la incorporació de nous elements sonors al llenguatge d'Homs. La forta impressió que va rebre en aquell concert va quedar referenciada a través de diverses crítiques:

“El darrer quartet (cinquè) de Béla Bartók, meravellosament interpretat pel Nou Quartet Hongarès produí una forta impressió. Com totes les obres d'aquest gran músic, té profundes arrels populars i revela una riquesa d'invenció extraordinària. El contingut, les formes, les sonoritats (a vegades descriptives) el tractament de les veus, tot és

---

<sup>189</sup> Bartók, B., “Témoignage (sur Ravel)” *Revue Musicale* 19/2 (Desembre de 1938) p. 436, citat a Antokoletz, E., *La música de Béla Bartók*, Cornellà de Llobregat: Idea Books, 2006, p. 3.

<sup>190</sup> *Ibid.*, p. 10.

## V. Un compositor independent (1939-1952)

interessant i suggestiu en aquest quartet, que comptarà, sens dubte, entre les grans obres musicals contemporànies.”<sup>191</sup>

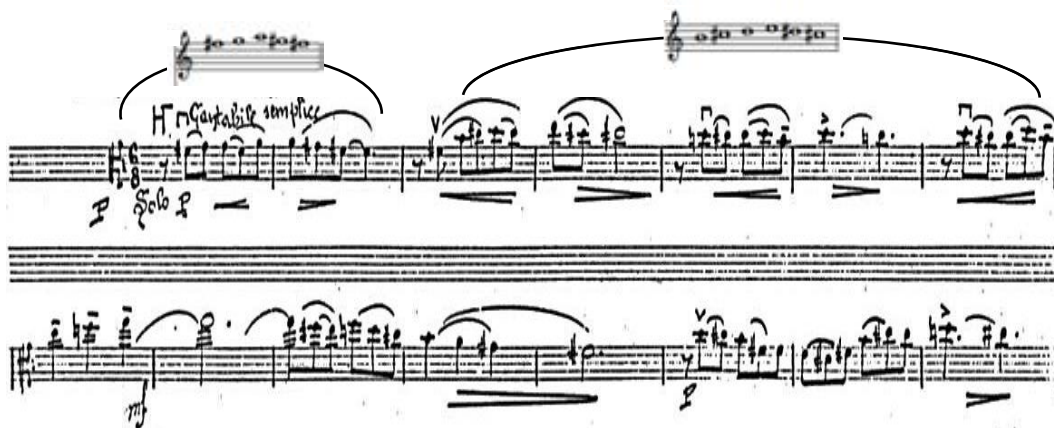
Així, poc després de la descoberta dels quartets de Bartók, Homs finalitza el seu *Quartet de corda núm. 1* (1937), la primera obra on es reflecteix l'impacte que havia significat per a ell l'experiència. En aquest primer quartet de corda s'aprecia una escriptura notòriament més segura que en les obres instrumentals anteriors; circumstància atribuïble a la seva experiència com a violoncel·lista, la qual li va permetre extreure el màxim rendiment dels recursos intrumentals. Si atenem a les ressenyes que Homs publicava en aquells anys sobre Bartók i Stravinsky, resulta evident que en compondre el seu quartet no va poder abstraure's d'aquesta fascinació. Més enllà d'una força rítmica i varietat de l'escriptura que no havia aparegut encara en la seva música anterior, crida especialment l'atenció la melodia solista, interpretada per la viola, amb què comença el segon moviment (imatge núm. 36). En aquesta melodia, basada en l'alternança de graus conjunts de to i de semitò (marcats a la imatge), Homs usa un tractament intervàlic característicament bartokià, que evoca el color popular de la música de l'hongarès, a manera quasi d'homenatge. Així, el regust oriental d'aquesta melodia resulta sorprenent per la novetat estilística que representa respecte de la seva producció anterior que, com ja hem vist, s'inspirava principalment en la música popular catalana i l'impressionisme francès.

Aquest color melòdic, que trobem per primera vegada en aquest quartet de corda, anirà reapareixent al llarg dels anys en diverses obres per a cordes com la *Sonata per a violí* (1941), el *Quartet de corda núm. 3* (1950), les *Sis peces per a dos violins* (1950), el *Quartet de corda núm. 8* i, en menor mesura, a *In memoriam Pau Casals* (1976).

---

<sup>191</sup> El *Quartet de corda núm. 5* de Bartók havia estat estrenat en el marc del festival de la SIMC i el *Quartet núm. 1* en el cicle "Audicions íntimes". D'ambdues circumstàncies en guardem les elogioses crítiques d'Homs publicades a *Rosa dels vents*. Vegeu Homs, J., "XIV Festival de la SIMC/ Concerts complementaris del Festival", *Rosa dels vents*, núm. 2, maig de 1936, pp. 108-111, a Homs, P., *Joaquim Homs...*, pp. 187-193.

## V. Un compositor independent (1939-1952)



Imatge 36. *Quartet de corda núm. 1*. 2n. moviment. Inici.

Hem de recordar que, deixant de banda el constructe harmònic axial usat per Bartók –que Homs no podia conèixer perquè la teoria no seria formulada per Ernő Lendvai fins l'any 1971–, l'element més fàcilment identificable auditivament en la música de l'hongarès és el característic tractament melòdic derivat d'unes divisions intervàliques basades en les lleis de la secció àuria, i més concretament en la sèrie de Fibonacci<sup>192</sup>. Així, el teixit musical de Bartók pot imaginar-se com construït exclusivament per cèl·lules de 2, 3, 5, 8 i 13 semitons. Com explica Lendvai, el desenvolupament harmònic que fa Bartók d'aquest principi el porta a privilegiar unes harmonies determinades que, al seu torn, donen lloc a uns patrons melòdics basats en diferents divisions de la secció àuria.

És evident que Homs va quedar fascinat per les sonoritats bartokianes i, a partir d'aquell moment, en trobem diversos exemples, com els acords alterats usats en algunes obres religioses dels anys trenta, on apareixen intensivament alguns elements característics de la música de Bartók, com l'acord major/menor o alguna de les seves variants (encerclats a la imatge núm. 37).

<sup>192</sup> Vegeu Lendvai, E., *Béla Bartók, anàlisi de su música*, Barcelona: Idea books, 2003, p. 45.

## V. Un compositor independent (1939-1952)

The image shows a musical score for four voices: Sopranos, Contralts, Tenors, and Baixos. The score is for the piece 'Jerusalem surge' (1939) by Bartók. The lyrics are: 'Je - ru - sa - lem, sur - ge, et é - xu - o - te'. The score is divided into two systems, with the second system containing the lyrics: 'vés - ti - bus ju - eun - di - tá - tis: in - dá - e - re'. The score features complex rhythmic patterns and a key signature of one sharp (F#).

Imatge 37. *Jerusalem surge* (1939).

La referència, però, més coneguda a Bartók la trobem en la suite *Entre dues línies* composta l'any 1948 per a la seva filla Pietat que en aquell moment comptava deu anys d'edat. Es tracta d'un quadern pedagògic que conté set peces a dues veus. En aquesta petita col·lecció hi trobem moments bimodals i alternances de compassos realment infreqüents en la producció d'Homs, indubtable referència al *Mikrokosmos* (vegeu imatge núm. 38a), però tampoc no hi falten les referències a Stravinsky a qui, com remarca Massó, ret un explícit homenatge amb el *Tempo di marcia* que tanca la suite (mostrat a la imatge núm. 38b)<sup>193</sup>.

Tot i que el nostre compositor devia sens dubte tenir coneixement de la col·lecció original, no disposava de cap exemplar en el seu poder en el moment de compondre l'obra. Va ser en data molt posterior que Gerhard va enviar des de Cambridge un exemplar del *Mikrokosmos* com a regal per a la filla del seu amic<sup>194</sup>.

<sup>193</sup> Vegeu, Masó, J., "Una aproximación al piano de Joaquim Homs", a Homs, P., *Joaquim Homs. Trayectoria...*, p. 295.

<sup>194</sup> "Estimats amics, vàrem rebre amb molta satisfacció la vostra esperada lletra i pocs dies després el *Microcosmos* de Bartók amb gran il·lusió de la Pietat que va anar a recollir molt

## V. Un compositor independent (1939-1952)



Imatge 38a. *Entre dues línies* (1948). "Vivace". Inici.



Imatge 38b. *Entre dues línies*. "Tempo di marcia". Inici.

Una altra evocació del músic hongarès la trobem en el *Quartet de corda núm. 3* compost el 1950. Tot i que el quartet deriva en la seva totalitat de la segona cançó del cicle *Ocells perduts* composta l'any 1931 ("1a pena del meu cor"), la referència a Bartók es materialitza aquí a través d'un tractament intervàlic basat en l'escala acústica que apareix just a l'inici de l'obra<sup>195</sup>. Ja hem vist més amunt que, melòdicament parlant, el tret auditivament més identificable de la música de Bartók consisteix en els patrons intervàlics derivats de la secció àuria. Dos casos característics d'aquestes divisions els trobem en la construcció d'acords i la disposició escalística basada en l'alternança intervals de segona menor i de segona major (1:2 en la terminologia de Lenvai) així com en l'alternança de segones menors i terceres menors (1:3). Veiem a més que el segon cas (1:3), coincideix amb els graus IV, VI i VII de l'escala *acústica*, la qual constitueix, segons Lenvai, la forma més prototípica del sistema diatònic de Bartók.

---

*intrigada el paquet adreçat al seu nom.*" Homs, J., carta a Robert Gerhard amb data 15 d'octubre de 1955. Dipositada al Fons Joaquim Homs de la Biblioteca Nacional de Catalunya.

<sup>195</sup> Aquesta escala deriva de la sèrie dels harmònics naturals de tal manera que per a la nota/tonalitat de *do* l'escala seria, *do-re-mi-fa#-sol-la-sib*. Vegeu, Lenvai, E., *Béla Bártok, anàlisi de su música*, Barcelona: Idea books, 2003, p. 75.

V. Un compositor independent (1939-1952)



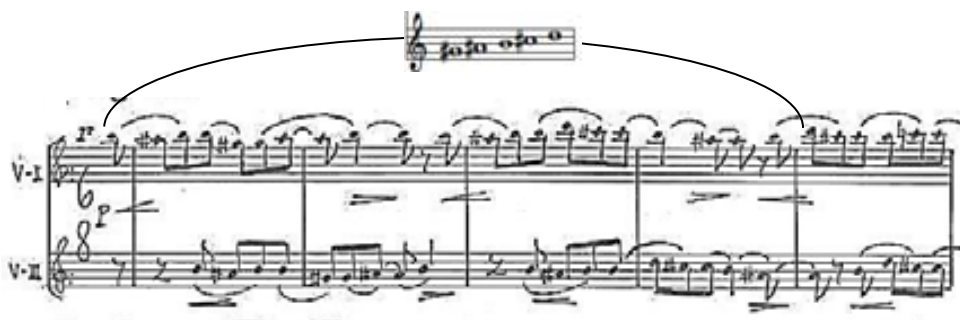
Imatge 39. *Quartet de corda núm. 3* (1950). Inici.

Doncs bé, a la imatge núm. 39 podem observar que el motiu principal de l'inici del quartet està basat en els graus IV, VI i VII d'aquesta escala, mentre que a partir del compàs onze trobem el característic interval de vuitena augmentada (13 semitons marcat amb una A), de tal manera que tot el passatge pot ser comprès segons el sistema bartokià, provocant una poderosa evocació sonora. I, per si encara poguéssim pensar que es tracta d'una possible coincidència, hem enquadrat al compàs vint-i-dos (mostrat a la imatge 40), que l'escala amb la qual inicia el desenvolupament de l'obra està construïda sobre el patró característic d'alternança de to i semitò (1:2).



Imatge 40. *Quartet de corda núm. 3*. 1r. moviment. Compassos 21-25.

Com podem veure a la imatge núm. 41, aquesta mateixa escala basada en l'alternança 1:2 la trobem també en les *Sis peces per a dos violins* escrites entre 1949 i 1953, evident referència als *44 Duets per a dos violins Sz.98* del músic hongarès<sup>196</sup>.



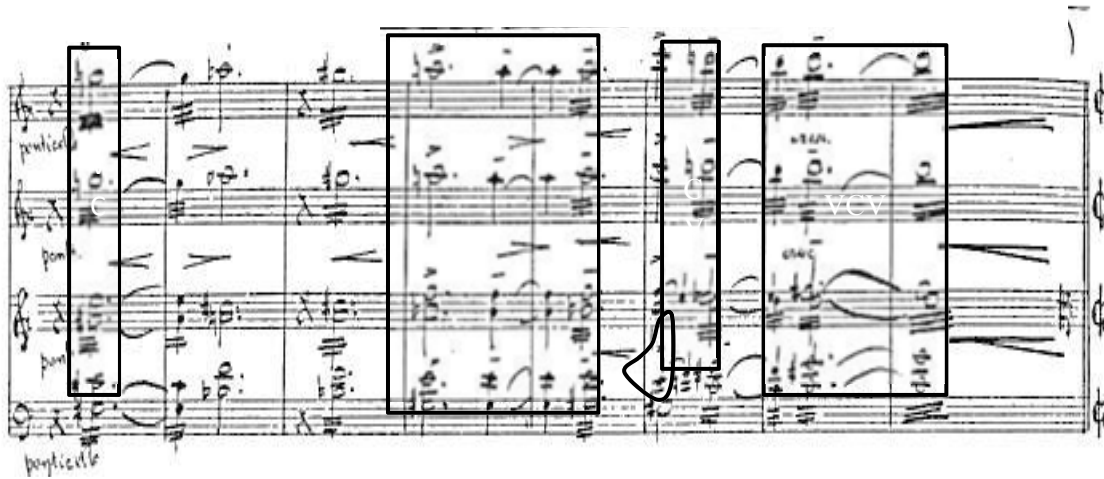
Imatge 41. *Sis peces per a dos violins* (1950). Inici.

### **5.6. L'eclecticisme previ al període dodecatònic**

Ressituant-nos de nou al pas dels quaranta als cinquanta, hem de recordar que amb la *Toccata*, Homs havia tancat, si més no momentàniament, un període en el qual la mirada sobre les formes i estils del passat havia esdevingut l'element cohesionador d'un grup d'obres. Segons l'article de Barce de l'any 1972, aquest va ser un període de transició cap al dodecatonisme. A partir, però, d'aquell moment es va iniciar una nova etapa en la qual la imprevisibilitat tornava a ser la norma. Així, entre 1949 i 1953, trobem tretze obres que inclouen música de cambra (de les quals n'acabem d'estudiar algunes) i lied, però també tres sardanes, sis nadales populars i música incidental per a una emissió radiofònica.

Just un any abans del *Quartet de corda núm. 3* Homs havia compost el *Quartet de corda núm. 2* en el qual va usar –com ja ho havia fet en el *Quintet de vent* de l'any 1940 i en el *Quartet de corda núm. 1*– un tractament imitatiu en un entorn saturat de cromatisme que, malgrat les repeticions de notes, dona lloc a una sonoritat propera al dodecatonisme. Trobem també en aquest segon quartet harmonies alterades en les quals la coexistència de notes a distància de segona menor amb la fonamental afebleix el ja de per si poc convincent caràcter tonal d'uns acords usats com a punts de recolzament (vegeu imatge núm. 42).

<sup>196</sup> De fet a les conferències del Club 49 se'n van programar dotze el 30 de novembre de 1955.



Imatge 42. *Quartet de corda núm. 2*. (1949). 1er. moviment. Compassos 10-17.

En el camp de la música d'arrel popular, el 1951 Homs va compondre les *Tres sardanes per a cobla* de les quals va fer el mateix any una versió per a piano a quatre mans. Recuperant l'atmosfera lluminosa i la sonoritat neoclàssica d'*Entre dues línies*, Homs usa aquí els recursos imitatius per teixir un discurs en el qual les dissonàncies no passen de ser un color afegit al procés harmònic.

L'altra obra composta el mateix 1951 són les *Set peces per a piano*, una d'aquelles obres difícils de situar en el seu catàleg a causa que presenta diversos aspectes característics del compositor disposats de tal manera que no acaben de formar un tot, donant lloc a una obra que, vista de de la distància, pren un aire de transició. L'aspecte més remarcable d'aquesta col·lecció és l'ús de l'escriptura dodecatònica en les peces quarta i sisena mentre que els altres moviments alternen passatges hípercromàtics no dodecatònics, moments bitonals i melodies modals. D'altra banda, la concisió de les primeres peces contrasta amb la més llarga duració de la cinquena i la setena, fet que, com subratlla Masó, acaba condicionant el sentit unitari del conjunt.

El 1952 Homs va arranjar sis nades per a veu i piano i va adaptar el segon moviment del tercer quartet de corda donant lloc a *l'Adagi per a cordes*. Per encàrrec de l'Associació d'Amics de Gaudí, va compondre les *Sintonies en Homenatge a Gaudí* destinades a il·lustrar musicalment una sèrie d'emissions sobre la vida i l'obra de l'arquitecte a Radio Barcelona; una música incidental que més enllà de complir el seu propòsit no mostra una rellevància en el catàleg d'Homs.



## V. Un compositor independent (1939-1952)

Centrant-nos en la música vocal, el 1949 Homs havia compost *Rima* per a veu i piano sobre un poema d'Antonio Zubiurre (Haro, 1916). La cançó aprofita la musicalitat romàntica del poema en castellà per retornar a l'escriptura arravatada que hem vist en la primera sonata per a piano. Aquests van ser els anys en què l'escriptura instrumental del compositor va estar més propera a la tradició romàntica. Fidel a aquesta idea, el piano dibuixa aquí un moviment tumultuós en figuracions ràpides que evoca les onades del mar desfermat al qual fa referència el poema mentre que la melodia, malgrat posseir un fort caràcter cromàtic, resulta perfectament comprensible en la tonalitat de *do# menor*.



Imatge 43. *Rima* (1949). Compassos 17-20.

La gran obra vocal del període és, però, el cicle de cançons *Cementiri de Sinera* compost el 1952 sobre textos d'Espriu. La penetració de la música en la densa atmosfera dels poemes és aquí molt superior a qualsevol cançó escrita amb anterioritat i representa un punt d'arribada en la música d'Homs. El lirisme d'*Ocells perduts*, basat en la lleugeresa i bellesa d'unes melodies acompanyades amb piano, queda aquí superat per un teixit en què la veu i l'acompanyament discorren de manera entrelaçada. La línia melòdica cedeix una part de la seva autonomia musical i queda supeditada al sentit del text mentre que l'acompanyament passa a subratllar els aspectes dramàtics del poema.

V. Un compositor independent (1939-1952)

I - (4)  $\text{♩} = 88$

Els meus ulls ja no sa-ben si-nò cont-ra-  
-plar di-es i sols per-duts. Com sen-to ra-dar ve-lls tor-t'

Imatge 44. *Cementiri de Sinera* (1952). Primera cançó. Iníci.

9. VI - (20)  
 $\text{♩} = 66$

Ar-sos i grè-voè a la fre-dor o-cul-ta de tra-mun-  
-ta-na. Hi-vern del mar: sol'

*poco rit. - - a tempo*

Imatge 45. *Cementiri de Sinera*. Sisena cançó. Iníci.

Tot el cicle gira al voltant de l'òrbita de la nota *fa* en un tractament tècnic tonal/modal similar al que hem estudiat en els poemes de Carner compostos durant els anys trenta. En el cicle trobem processos modals cromatitzats amb notes estranyes (com podem observar a la imatge núm. 44, corresponent a la cançó que obre el cicle), cançons obertament tonals (com la segona) i fins i tot, en la sisena cançó, un experiment amb els dotze sons consistent en l'ús d'una

sèrie dodecatònica a l'inici i al final de la peça. La sèrie, no desenvolupada, es comporta com un patró temàtic i la seva inclusió està tractada hàbilment perquè s'integri perfectament en un context tonal (vegeu imatge núm. 45).

### **5.7. La tasca divulgativa**

Tenint en compte la seva proverbial discreció, la feina d'enginyer i el fet que va arribar a la maduresa personal en els mateixos anys en què la dictadura del general Franco apagava el llum de la cultura al país, resulta sorprenent comprovar la quantitat de conferències que va donar de manera desinteressada i el gran nombre d'articles que conservem d'Homs. Coneixent la seva aversió a la notorietat sembla que la seva motivació es basava principalment en un desig genuí de compartir allò que l'apassionava. En aquest sentit es pot dir que el compositor era un *amateur* en el millor i més ampli sentit de la paraula, algú que estimava allò que feia, per sobre de qualsevol altra consideració i desitjava fer partícips als altres dels seus coneixements. Aquesta tasca encara té més mèrit tenint en compte que ell mateix es considerava un mal orador. La presència d'un auditori el trasbalsava i no s'expressava amb la claredat que desitjava, fet que, sortosament per a les tasques de recerca, el va obligar a escriure totes les conferències que llegia en públic<sup>197</sup>.

La seva tasca divulgativa va començar a la revista *Joia* on l'any 1928 va publicar diversos articles sobre Stravinsky (el mes d'abril), Falla (a l'agost) i la música moderna italiana (el mes de setembre)<sup>198</sup>. També trobem articles seus els anys

---

<sup>197</sup> Aquest extrem, confirmat per la seva pròpia filla, queda a més corroborat en els textos de diverses conferències en les quals el compositor s'excusava (fins i tot això portava escrit) pel fet d'haver de llegir a causa del que ell atribuïa a les seves escasses dots de conferenciant. Vegeu, a tall d'exemple, "Noticias y valoración de la música actual", tres lliçons amb il·lustracions musicals impartides a la seu de Centro de Influencia Católica Femenina (CICF) a Barcelona, els dies 9, 11 i 13 de desembre de 1963, a Homs, P., *Joaquim Homs. Trayectoria...*, pp. 140-163.

<sup>198</sup> Vegeu, Homs, J., "Igor Strawinski: La Consagración de la Primavera i Petruška al Liceu. 'Els ocells' de Georges Auric", *Joia*, any I, núm. 2, abril de 1928, pp. 34-36; Homs, J., "Manuel de Falla", *Joia*, any I, núm. 6, agost de 1928, p. 124, i Homs, J., "La música moderna italiana / Alfred Casella", *Joia*, any I, núm. 7-8, setembre-octubre de 1928, p. 44. *Ibid.*, pp. 177-181.

1929 i 1930 a la revista *Vibracions* sobre Honegger (setembre de 1929), la *Simfonieta* d'Ernest Halffter (octubre de 1929) i Pahissa (febrer de 1930)<sup>199</sup>.

Aquestes primeres ressenyes que van des de 1928 fins a la guerra –quan quedaran totalment interrompudes durant dues dècades– són les que mostren la seva opinió de manera més franca. L'autor, jove encara i totalment immers en un ambient proper a les avantguardes d'aquell moment, es posicionava i reflexionava obertament sobre aspectes estètics prenent partit. Especialment interessants són les seves ressenyes del concerts del Festival de la S.I.M.C. de 1936, a les quals ens hem referit en capítols anteriors, on mostrava ja la seva admiració per uns compositors i prenia distància respecte d'uns altres com Oscar Esplà o Joaquín Turina; uns autors que, com remarca Miquel Desclot, serien els privilegiats pel règim dictatorial que el va condemnar a ell, com a molts d'altres, a l'ostracisme<sup>200</sup>.

Passat, però, el tràngol de la primera postguerra, i acabada la segona guerra mundial, una part de la societat civil intentava recuperar el pols en un ambient hostil a la cultura lliure. Com recordava el propi Homs, el principal esforç d'aproximació als corrents musicals en aquells anys d'aïllament cultural no recaigué en els organismes oficials sinó en diverses iniciatives privades<sup>201</sup>. Especial menció mereixen els concerts que l'enginyer melòman Josep Bartomeu va organitzar, entre 1948 i 1958, a la seva residència de Pedralbes, El Jardí dels Tarongers, on l'any 1955 va debutar Montserrat Caballé. En aquells cicles s'hi programaven òperes d'accés gratuït en un entorn extremadament acurat. En els concerts, oberts a repertori de totes les èpoques, s'hi va poder també sentir música de compositors com Schönberg o Satie, pràcticament desapareguts de les programacions. En aquells anys es van produir els primers moviments

---

<sup>199</sup>Vegeu, Homs, J., "Arthur Honegger. La música i el gran públic", *Vibracions*, any I, núm. 3, setembre de 1929, pp. 9-11; Homs, J., "La "Simfonieta" de Ernest Halffter", *Vibracions*, any I, núm. 4, octubre de 1929, p. 5, i Homs, J., "Jaume Pahissa", *Vibracions*, any II, núm. 8, febrer de 1930, pp. 5-6. *Ibid.*, pp. 181-185.

<sup>200</sup> Vegeu, Desclot, M., "El centenario de un compositor", a Homs, P., *Joaquim Homs. Trayectoria...*, p. 18.

<sup>201</sup> Vegeu Homs, J., "El Club 49 i la 'Música oberta'" *Revista Musical Catalana*, núm. 65, març de 1990, pp. 20-21. *Ibid.* pp. 51-56.

## V. Un compositor independent (1939-1952)

d'avantguarda com Dau al Set, creat el 1948 al voltant de la revista del mateix nom i que s'inspirava en l'obra de Max Ernst, Paul Klee i Joan Miró. El moviment va aplegar personalitats com Joan Brossa, el filòsof Arnau Puig, i els pintors Modest Cuixart, Joan Ponç, Antoni Tàpies i Joan Josep Tharrats.

Com a conseqüència de la necessitat de llibertat, el 1947 havia nascut també el Cercle Manuel de Falla, format per un grup de músics i intèrprets interessats per la creació i la interpretació musical més avançada. Sota el paraigua de l'Institut Francès de Barcelona i coordinats inicialment pel compositor francès resident a Barcelona Paul Guinard, un nucli inicial format per Blancafort, Àngel Cerdà, Juan Eduardo Cirlot, Joan Comellas i Manuel Valls va iniciar l'activitat del Cercle amb la pretensió de donar a conèixer les noves tendències que estaven desenvolupant-se al món. Com remarca Miquel Alsina, "el primer que destaca del conjunt de tot el grup és l'absència de filiació a cap escola, ni seguiment homogeni de cap estètica o estil musical concret. També s'ha negat de forma generalitzada que el Cercle fes mai cap manifest, ni partís de cap supòsit programàtic previ que no fos el deler per la novetat musical i la inquietud per activar l'estancament d'una vida musical apàtica"<sup>202</sup>. Les sessions del Cercle consistien en l'audició comentada d'obres dels propis compositors en reunions periòdiques setmanals (a les quals hi assistien ocasionalment Mompou, Blancafort o Toldrà), i la realització de concerts en les quals s'inclouïen també sovint les obres dels propis membres.

Els membres del Cercle Manuel de Falla no eren, però, els únics que se sentien preocupats per la falta de referències culturals. Sixt Illescas explicava que l'any 1946 o potser 1947 en Prats i ell mateix es van adonar que la joventut d'aleshores no coneixia ni Picasso, ni Miró, ni res del que a ells els interessava i

---

<sup>202</sup> Vegeu Alsina, M., *El Cercle Manuel de Falla de Barcelona (1947-c. 1957): l'obra musical i el seu context*. Diputació de Lleida: Institut d'Estudis Ilerdencs, 2007, p. 33. Aviñoa en fa, però, una lectura menys idealista de la realitat del cercle i explica que "com que inexplicablement Homs no formava part del Cercle Manuel de Falla, no aparegué en cap dels concerts que l'entitat programà al llarg dels nou anys escassos que va durar, perquè per més que pretenia una certa obertura cap a les noves tendències musicals, la iniciativa no deixava de ser una de tantes que al llarg del segle XX van actuar com a sindicats de defensa dels propis membres del col·lectiu". Aviñoa, X., "Joaquim Homs i la fortuna crítica", *Música d'Ara*, núm. 7, Barcelona: Associació Catalana de Compositors, 2004, p. 26.

## V. Un compositor independent (1939-1952)

van decidir que calia fer alguna cosa<sup>203</sup>. Aquesta idea inicial va esdevenir el punt de partida d'una iniciativa que va resultar fonamental en la difusió de la música contemporània en plena dictadura. Així, alguns membres del desaparegut ADLAN –Sebastià Gasch, Joaquim Gomis, Sixt Illescas, Joan Prats, Eudald Serra, Maria Teresa Bermejo i Rafael Santos i Torroella– van crear el 28 d'abril de 1949 el Club Cobalto 49, o Club 49, amb la intenció de dinamitzar el desolat ambient artístic de la ciutat i donar a conèixer les obres de joves pintors i escultors d'avantguarda.

Aprofitant aquest nou camp de joc, hereu de la filosofia de l'ADLAN original, Maristany, va proposar a Prats de realitzar, amb la col·laboració d'Homs, una imatge panoràmica de la música del moment<sup>204</sup>. Aquesta iniciativa pretenia en certa manera incidir fins allà a on fos possible en un ambient cultural certament desolador. La percepció que tenia Maristany sobre el context en què s'havien de desenvolupar els esdeveniments que estem tractant, és digna de ser reproduïda íntegrament com a testimoni d'un estat d'ànim:

“Tothom sap, però quin és el panorama de la nostra vida musical: el senyor que, pel preu de la seva butaca, només vol música mastegada; la senyora que, després de veure els trapezistes al circ, vol sentir les acrobàcies del violinista de fama mundial; l'empresari que s'arruïna si no fa tocar Chopin; el melòman que 'desconfia' de la música contemporània, no es deixa enredar i somriu irònicament en sentir el nom d'Alban Berg; el crític que es tanca dintre una caixa de cabdals amb el tresor dels Nibelungs i que, en olorar el més mínim pas d'Stravinsky o del mateix Debussy, engega una descàrrega elèctrica; o l'altre crític que, més *bon vivant* que l'anterior, paladeja l'obra de Bela Bartók bevent un conyac al bar de sota la sala de concert, i escriu la crítica amb el llapis que li deixa el cambrer.”<sup>205</sup>

---

<sup>203</sup> Vegeu, Bonet, P. i Peran, M., *Club 49, reobrir el joc, 1941-1971*. Barcelona: Generalitat de Catalunya, 2000, p. 11.

<sup>204</sup> La disponibilitat de Prats va ser decisiva en aquells anys per mantenir viva la flama cultural fent de pont amb noves iniciatives com *Dau al Set* i les conferències del Club 49. Com constata Arnau Puig, “Prats, juntament amb Foix, fou una mena de cordó umbilical que ens unia amb un passat recentíssim però que aleshores era terriblement remot”. Vegeu Sinoble, A., “Dau al set i les avantguardes anteriors a la guerra civil”, *Nadala 2011. Dau al Set. La segona avantguarda*. Fundació Lluís Carulla. Barcelona, any 45, 2011, pp. 10-21.

<sup>205</sup> Maristany, C., “Introducció al cicle d'audicions de música contemporània”, a Homs, J., *Antologia de la música contemporània...*, p. 26.

## V. Un compositor independent (1939-1952)

La idea inicial de realitzar una panoràmica en deu sessions basades en discs microsòlids va anar expandint-se a mesura que es disposava de més enregistraments i augmentaven les possibilitats d'accedir-hi, gràcies sobretot a la col·lecció de Pere Casadevall, qui tenia un negoci de material elèctric. Així, les deu sessions inicials es van convertir en vint-i-una. El cicle durà des del gener de 1952 fins al maig de 1962 programant-se quaranta-tres obres de divuit autors en vint-i-vuit sessions pensades per oferir a un públic no especialitzat una panoràmica rigorosa i el més completa possible de la música que en aquell moment representava les tendències més avançades a nivell internacional.

Al cap de poc temps d'haver-se iniciat les sessions, en Maristany va haver-ho de deixar per problemes de salut i Homs, que inicialment actuava en qualitat d'assessor, va passar a ocupar-se també dels comentaris a les audicions. Com remarca Aviñoa, les sessions es van convertir en veritables lliçons d'estètica contemporània i constituïen "una tasca titànica que només la fe i la tenacitat d'homes com Homs podien dur a terme"<sup>206</sup>. La gran diferència entre aquestes sessions i d'altres iniciatives, que cal considerar igualment com a positives, rau en la imbricació de la música tractada amb una tradició que els protagonistes havien viscut en primera persona abans de la guerra: havien vist dirigir Stravinsky, havien tractat Gerhard i conegut de primera mà les teories de Schönberg, i alguns dels implicats havien tractat el propi Schönberg així com Bartók o Krenek durant els anys trenta. La perspectiva que oferien, per tant, aquestes audicions als joves músics posava, en certa manera, llum sobre el camí que, fent molts revolts, havia conduït a Darmstadt.

El cicle d'audicions va mostrar una coherència inqüestionable a causa del fort component ideològic que l'animà: "Una antologia eclèctica és una antologia on hi ha una mica de tot. En la nostra hem procurat, simplement, que sigui justa. És a dir, si hem eliminat algun sant que no és de la nostra devoció, és perquè no el creïem tan sant com sembla."<sup>207</sup> Stravinsky, Bartók i els components de la

---

<sup>206</sup> Aviñoa, X., "Joaquim Homs i la fortuna crítica", *Música d'Ara*, núm. 7, Barcelona: Associació Catalana de Compositors, 2004, p. 27.

<sup>207</sup> Maristany, C., "Introducció al cicle d'audicions de música contemporània", a Homs, J., *Antologia de la música contemporània...*, p. 27.

## V. Un compositor independent (1939-1952)

Segona Escola de Viena, incloent Krenek i Gerhard, es repartiren la major part del protagonisme. Ara bé, que la selecció respongués a un criteri ideològic –i aquí rau també una altra de les virtuts del cicle– no va suposar cap tipus de sectarisme. Així s’hi van poder escoltar compositors d’altres tendències tractats amb el màxim respecte i rigor com Satie, Hindemith, Alfredo Casella, Honegger, Falla, Maurice Ravel o Heitor Villa-Lobos. A partir però de 1955, en un encomiable intent per posar l’audiència al corrent del que estava passant al món, van incloure en els cicles els principals representants de les avantguardes com Karlheinz Stockhausen o Luigi Nono, compositors americans com John Cage, Edgar Varèse o Charles Ives i fins i tot es va dedicar una sessió a la música xinesa i javanesa.

És de destacar que, tot i que hagués tingut cabuda perfectament en el que els promotors entenien que era el seu camp de treball, Homs en cap cas no va intentar utilitzar les audicions del Club 49 com a plataforma per donar a conèixer la seva obra, ja que aquesta no era una iniciativa destinada a la promoció dels compositors del país<sup>208</sup>.

L’aïllament del país i la dificultat d’accedir a una informació fiable provocaven que la majoria dels compositors inclosos en el cicle fossin autèntics desconeguts del públic general. Gerhard però era un cas a part ja que el règim usava els seus recursos per restringir-ne la programació i desvirtuar la seva obra, programant-la de manera equívoca:

“en los escasos conciertos en que su música pudo escucharse durante la dictadura se desvirtúa la naturaleza real del estilo de Gerhard ya que, o bien se interpretan exclusiva y muy escasamente el tipo de pieza que Gerhard compone para su supervivencia en el exilio y que no rompen con el ideario estético del franquismo [...] o se programan piezas antiguas de su catálogo que distaban mucho de su estilo en el momento de la interpretación [...] por otra parte su música fue programada en estas condiciones casi exclusivamente en Cataluña,

---

<sup>208</sup> A la presentació de les audicions comentades del Club 49 Maristany afirmava que “no hem volgut entendre per contemporània tota la música que *s’escriu*, que es *compon* en el nostre temps, sinó tant sols la música que és veritablement *pròpia* del nostre temps, la que respon a problemes, tècnics o espirituals, que s’han plantejat per primera vegada a la nostra època; la música que, en un mot, representa la nostra activitat musical”. *Ibíd.*, p. 21.



## V. Un compositor independent (1939-1952)

mientras que en el resto del país el desconocimiento de este compositor era casi absoluto.”<sup>209</sup>

Una altra estratègia del règim consistia a tractar el compositor de Valls com un compositor estranger. Així, malgrat que la secció espanyola de la S.I.M.C. es va reactivar el 1947 gràcies a la seva intervenció, Esplà en va qüestionar el seu dret a formar-ne part per qüestions de nacionalitat. Gerhard, qui sempre s’havia considerat català, se’n va sentir d’una jugada com aquesta i va contestar per carta al compositor alacantí:

*“Querido Esplá:*

*[...] Francamente, de individuo a individuo, de músico helvético-tarraconense a músico hispano-alicantino ¿qué demonios le importa a V. mi pasaporte? Hasta ahora nadie, fuera de la policía (¡y el Consejo Central de la Música!) se ha interesado jamás por ese documento, nadie en absoluto, en relación conmigo como artista [...] Evidentemente hay dos escuelas, dos modos de pensar enteramente incompatibles con relación a esta cuestión de la nacionalidad. El mío es el siguiente: no veo diferencia alguna, en absoluto, entre el ‘discriminar’ a alguien por razones de nacionalidad o por motivos de raza o de color. Moralmente estimo que la actitud que ello implica es idéntica. En cuanto al hecho que se me imputa de haber renunciado yo (renegado dice su carta) a la nacionalidad española durante la guerra civil, es perfectamente falso. Mal podría yo renunciar a la nacionalidad española cuando nunca la he poseído [...] Que yo sepa no hay en los estatutos de la S.I.M.C. artículo alguno que prohíba a las secciones admitir como miembros con plenitud de derechos a compositores residentes (y a fortiori nacidos en el país de residencia) [...] No puede dejar de ver, imagino, que en el juicio de personas imparciales, ese repentino ataque de nacionalismo exclusivista tiene un singular defecto de timing, viene con retraso de casi un par de décadas [...] lo que no me parece que la protesta de sus compañeros pueda alterar es el hecho de que yo, como discípulo que fui de Pedrell por espacio de seis años, pertenezco a la escuela con los nombres que V. sabe y confieso que me enorgullezco de pertenecer a ella [...]”<sup>210</sup>*

En aquest context tan hostil, Homs sempre va fer tot el que estava en la seva mà per recordar i valorar la figura de Gerhard. A part de dedicar-li quatre sessions senceres al Club 49, va escriure nombrosos articles valorant la seva figura i no

---

<sup>209</sup> Sánchez de Andrés, L., *Pasión, desarraigo y literatura...*, p. 16.

<sup>210</sup> Gerhard, R., carta a Esplà, datada a Cambridge el 14 d’abril de 1947. *Ibíd.* pp. 181-182.

## V. Un compositor independent (1939-1952)

oblidava mai esmentar-lo en les entrevistes que li feien sobre la seva pròpia evolució. Si algú va mantenir viu el record del músic de Valls en un entorn d'oblit i de negació sistematitzat va ser el nostre compositor, com així ho remarca Àngel Medina:

“la ceguera del ambiente musical dominante no disminuía por posturas críticas y reivindicativas como la de Homs, pero hoy sabemos que, sin ellas, la revaluación de la figura de Gerhard hubiese tardado más en llegar. Homs desde esa limitada atalaya de libertad que fue el Club 49, supo entroncar con una historia y con una memoria que eran recientes pero que el resultado de la Guerra Civil pretendía alejar, difuminar o, simplemente, eliminar.”<sup>211</sup>

La culminació d'aquesta tasca de divulgació va arribar amb l'elaboració de la primera biografia de Gerhard publicada inicialment en castellà l'any 1987 per la Universidad de Oviedo<sup>212</sup> i posteriorment editada en la versió original en català el 1991 per la Biblioteca de Catalunya<sup>213</sup>.

Tot i que les conferències del Club 49 i la biografia de Gerhard –a la qual el compositor s'hi acostumava a referir mig en broma com la seva “tesi de doctorat”– van representar la part més visible i notable de la seva activitat divulgativa, la tasca del compositor es va estendre també a d'altres camps, sobretot durant la primera meitat de la dècada dels seixanta i fins la mort de la seva esposa. Així, en aquest període trobem nombrosos articles i dissertacions sobre assumptes purament tècnics i consideracions teòriques, reflexionant sobre qüestions històriques referents a l'evolució de les avantguardes, sobre el pes dels diversos elements constitutius del discurs musical (hem de remarcar aquí que en plena febre avantgardista el compositor va publicar l'any 1965 l'article “La crisi de la melodia dins la música contemporània”<sup>214</sup> on fonamentà teòricament algunes reserves sobre el rumb que estava prenent la creació musical) i sobre l'obra dels seus compositors preferits com Bartók, Schönberg i

---

<sup>211</sup> Vegeu, Medina, A., “Homs el discípulo agradecido”, a *Música d'Ara*, núm. 7., opuscle d'Homentage a Joaquim Homs. Barcelona: Associació Catalana de Compositors, 2004, p. 49.

<sup>212</sup> Homs, J., *Robert Gerhard y su obra*, Oviedo: Universidad de Oviedo, 1987.

<sup>213</sup> Homs, J., *Robert Gerhard i la seva obra*, Barcelona: Biblioteca de Catalunya, 1991.

<sup>214</sup> Homs, J., “La crisi de la melodia dins la música contemporània”, *Serra d'or*, vol 1, núm. 1, gener de 1966, pp. 35-36.

## V. Un compositor independent (1939-1952)

Gerhard. Tanmateix, immediatament després de la mort de la seva esposa, aquesta activitat va quedar interrompuda –amb l'excepció d'alguns articles publicats amb motiu de la mort de Gerhard– i no es va reprendre fins els anys vuitanta.

## **VI. El camí cap al dodecatonisme**

### **6.1. Els antecedents del dodecatonisme en l'obra de joventut**

Una mirada retrospectiva sobre els capítols anteriors revela que, en Homs, els antecedents del dodecatonisme no es troben en el concepte *série*, sinó en un concepte d'escriptura cromàtica, que, vinculat al tractament horitzontal del material, va derivar paulatinament cap a una necessitat d'organització. Els exemples de contrapunt imitatiu en els anys trenta són gairebé tants com obres instrumentals va compondre. I en l'ús que va fer de la imitació s'hi aprecia un progressiu increment dels nivells de complexitat que, coexistint amb el cromàtisme del material, també feia camí cap a l'adopció del mètode dodecatònic.

Segons Gerhard, la gènesi del mètode només pot ser compresa posant l'atenció en dos punts bàsics. El primer és l'assumpció del caràcter únic que posseeix una sèrie determinada d'interval·ls i el segon –encara més important– és la capacitat de l'estructura canònica per, tractant-se d'una entitat purament melòdica, implicar el seu propi acompanyament: “Taken together and generalized, the two points add up to the following notion: *a fixed series of intervals (independent of metre and rhythm) as an abstract form of musical thought implying its own complete system of accompaniment.*”<sup>215</sup>

Ja hem pogut observar que el contrapunt imitatiu va esdevenir un element central de la tècnica d'Homs a partir de la seva trobada amb el de Valls, reflectint-se en la seva obra des del primer moment. Per citar només alguns exemples d'aquest tractament canònic en la música anterior a 1953 podem recordar l'inici del *Duo per a clarinet i clarinet baix* (1931) mostrat a la imatge núm. 46, l'inici del *Duo per a flauta i clarinet* (1936), la *Sonata per a oboè i clarinet baix* (1942), la primera de les *Sis peces per a dos violins* (1950) o el *fugato* del primer moviment del *Quintet de vent núm. 1* (1940).

El tractament imitatiu també es va fer extensiu a la música composta en un marc tonal/modal com és el cas de les *Variacions sobre una melodia popular catalana*

---

<sup>215</sup> Gerhard, R., “On composition with twelve notes (1954)”, a Bowen, M. (Ed.), *Gerhard on music. Selected writings*, Aldershot: Ashgate, 2000, p.116.

## VI. El camí cap al dodecatonisme

(1943) o en els arranjaments de música popular dels quals ja ens hem ocupat. Aquest fet, que potser per a Homs no constituïa un punt d'interès quan considerava retrospectivament la seva evolució, explica alguns aspectes del seu estil final, en el qual tractava el material segons unes estructures atonals però conservant sempre una certa eufonia característica del seu estil. Una eufonia, que alguns autors han vinculat al seu tarannà mediterrani, però que es derivava d'un tractament sensible del material sonor gràcies al domini que havia adquirit amb totes les obres tonals/modals i arranjaments que havia realitzat a l'inici de la seva carrera.

The image shows a musical score for two instruments: Clarinet in Si (treble clef) and Clarinet Baix en Si (bass clef). The score begins at measure 104. The upper staff contains a melodic line with various intervals and dynamics, while the lower staff provides a harmonic accompaniment. The piece ends with the markings 'Adagissimo' and 'In refreno'.

Imatge 46. *Duo per a clarinet i clarinet baix* (1931). Inici.

És evident que l'altre element esmentat per Gerhard, el caràcter unitari de la sèrie, només cobra sentit una vegada ens hem situat en un context altament cromàtic, fora dels límits de la tonalitat tradicional. En el cas d'Homs ja hem vist que —a causa del tractament extremadament cromàtic del material en les estructures mínimes d'articulació del discurs (com són els acords i els enllaços melòdics) i a la coexistència d'aquests recursos amb addicions de quartes, insinuacions momentànies de bitonalitat o acords alterats— no són poques les obres difícilment analitzables en termes purament tonals.

Així, tot i que resultaria abusiu considerar tota la música composta en el període 1930-1949 com un pas previ a l'adopció del mètode dodecatònic, resulta evident

## VI. El camí cap al dodecatonisme

que, vistes retrospectivament, en aquest panorama destaquen una sèrie d'obres que mostren aspectes ja encarats cap a una futura adopció del mètode. Fixem-nos, si no, en el *Preludi per a violoncel* compost el 1931, on el compositor usa amb llibertat, com ja ho havia fet en els *Nou apunts per a piano* de 1925, tota la gama cromàtica (vegeu imatge núm.47).



Imatge 47. *Preludi per a violoncel* (1932). Inici.

Un altre exemple d'ús de tota la gama amb un tractament imitatiu és el ja esmentat *Duo per a flauta i clarinet* de 1936. Com podem veure a la imatge núm. 48, en els primers catorze compassos de l'obra, exposats per la flauta sola, Homs completa tota la gama cromàtica en la darrera nota just abans de l'entrada del clarinet.

Moderato (M.M. ♩ = 56)

FLAUTA

CLARINET SI b

Imatge 48. *Duo per a flauta i clarinet* (1936). Inici.

## VI. El camí cap al dodecatonisme

D'altra banda, en els dos primers quartets de corda compostos el 1937 i el 1949 trobem elements de disgregació tonal com són els acords alterats (marcats a la imatge núm. 49) o les melodies extremadament cromàtiques que, ocasionalment, produeixen cúmuls on apareixen totes les notes de l'escala (marcades a les imatges núm. 50 i 51).

Imatge 49. *Quartet de corda núm. 1* (1938). 1r. moviment. Inici.

Imatge 50. *Quartet de corda núm. 1*. 1r. moviment. Compassos 5-8.

Imatge 51. *Quartet de corda núm. 2* (1949). 1r. moviment. Compassos 18-24

Són obres en les quals, com remarca Taverna-Bech, el llenguatge, entre atonal i dodecatònic mostra coherència i sentit unitari malgrat no mantenir l'ordenació característica del dodecatonisme, establint-se "un curiós nexce amb les idees de Schönberg"<sup>216</sup>. Ja hem vist exemples similars en el *Quintet de vent* núm.1 on, en ocasions, trobem desplegada tota la gama cromàtica dins d'un sol compàs (vegeu imatge núm. 21).

Uns anys més tard, el compositor va organitzar el total cromàtic en seqüències de tons de les quals va fer *a posteriori* un relat serial. Aquest és el cas de la *Sonata per a violí* (1941), de la qual ens ocupem en el pròxim apartat, o la sisena cançó de *Cementiri de Sinera* (1952) en la qual, com podem veure a la imatge núm. 52, apareix una sèrie sense desenvolupar.



Imatge 52. *Cementiri de Sinera* (1952). "Arços i grèvol".

Totes aquestes aproximacions coexisteixen amb assajos purament dodecatònics com els de les *Set peces per a piano* (1951) o el tercer moviment de la *Toccata per a piano* (1948), escrita sobre una sèrie exposada en els primers compassos, en les seves disposicions directa i invertida amb les seves respectives retrogradacions, que ja hem estudiat al capítol anterior (vegeu imatge núm. 35).

Un cas similar el trobem en el *Trio per a flauta, violí i clarinet baix* (1953), la darrera obra abans d'iniciar el que el compositor considerava el seu període dodecatònic. Es tracta d'una obra rellevant en el catàleg d'Homs que alterna passatges dodecatònics amb d'altres en escriptura lliure. A Gerhard li va agradar tant que va proposar a Homs d'afegir un tercer moviment als dos que la formaven

<sup>216</sup> Taverna Bech, F., "A l'entorn de la música instrumental i de cambra de Joaquim Homs", notes al CD *Recordant Joaquim Homs*. Ars Harmònica AH 158, 2005, p. 2.



## VI. El camí cap al dodecatonisme

inicialment per incloure-la en un programa de la BBC que es va acabar realitzant el desembre de 1954<sup>217</sup>. Com podem veure a la imatge núm. 54, l'obra comença amb una inspirada melodia a càrrec de la flauta<sup>218</sup> seguida d'un desenvolupament imitatiu que eclosionarà en un procés dodecatònic al compàs 20 quan apareix la sèrie generatriu.



Imatge 54. *Trio per a flauta, violí i clarinet baix* (1953). Inici.

El compositor combina al llarg de l'obra una doble estratègia, usant la sèrie com a element cohesionador en els passatges episòdics però deixant-la al marge en els passatges temàtics. Així, el conflicte entre dodecatonisme i tematisme és salvat en aquesta ocasió usant una tècnica mixta en la qual la sèrie esdevé un punt d'arribada i no un moment previ a l'acte compositiu. Aquesta tècnica serà usada de nou per Homs tres dècades més tard, després d'un llarg període d'experimentació, donant lloc a algunes de les seves obres més emblemàtiques.

Observant totes aquestes temptatives, resulta obvi que, per més que l'adopció del mètode dodecatònic es produís com a conseqüència d'una conversa amb Gerhard (que referirem més endavant), els condicionants tècnics estaven ja disposats des de molts anys enrere. També es pot comprovar amb aquests exemples que, per més que ell descrigués el pas definitiu com una decisió complexa, portava dècades explorant la línia divisòria entre l'atonalisme lliure i el mètode dodecatònic.

<sup>217</sup> Vegeu, Homs, J., *Robert Gerhard...*, p. 90.

<sup>218</sup> Els procediments tècnics usats en aquesta petita melodia, que coincideixen també amb els usats en diverses obres com en el *Quartet de corda núm. 2*, són molts propers als usats en la *Sonata per a violí* de 1941 que analitzarem pròximament i que Homs considerava serials en base a la reutilització de traços motívics com a elements constructius.

## **6.2. El serialisme prematur d'Homs. Una qüestió terminològica**

### **6.2.1. El problema terminològic**

Com hem vist, a Homs li agradava subratllar que en etapes molt primerenques de la seva producció ja havia experimentat amb tota la gama cromàtica per passar ben aviat a la utilització del tractament serial gràcies al fet que en els seus inicis ja tenia assimilada la música wagneriana i la impressionista<sup>219</sup>. En el pla analític hem pogut comprovar que l'experimentació amb el total cromàtic de les primeres obres es va estendre en diverses direccions i que tan sols en el pas dels quaranta als cinquanta va prendre la forma del mètode schönberguà. En referència a les seves obres de finals dels anys trenta Homs feia tanmateix la següent afirmació:

“A fin de suplir el poder constructivo y unificador de la tonalidad en mis composiciones posteriores de más larga duración, utilicé especialmente la manipulación de series de notas basadas en los temas fundamentales de las obras como elementos constitutivos de su estructura y todos los recursos contrapuntísticos clásicos, especialmente la imitación en sentido retrógrado y sus respectivas inversiones.”<sup>220</sup>

Contravenint Homs, Casanovas considera que les coses no són exactament així:

“[...] no hi ha dubte que la recepció de qualsevol dogmàtica schönberguiana resultarà cronològicament impossible per ara, per més que Homs afirmi haver-hi inserit ja referències premonitòries dels dotze sons. En tot cas el que sí que és cert és que seria inútil cercar-hi un tractament serial que encara es farà esperar.”<sup>221</sup>

Si l'origen de la contradicció estigués en la falta de precisió d'Homs per establir en quin moment exacte comença a comptar les seves composicions de més llarga durada, el problema quedaria solucionat amb facilitat. La qüestió és que, encara en el mateix text, Homs proposa com a demostració del seu dodecatonisme la seva *Sonata per a violí*:

---

<sup>219</sup> Vegeu, Homs, J., “Notas biográficas y características de mi evolución musical”, conferència pronunciada a la seu de JJMM d'Espanya, Barcelona, 1961, a Homs, P., *Joaquim Homs. Trayectoria...*, pp. 23-34.

<sup>220</sup> *Ibid.*, p. 31.

<sup>221</sup> Casanovas, J., i Llanas, A., *Joaquim Homs...*, p. 9.

## VI. El camí cap al dodecatonisme

“El empleo libre de series de doce tonos era bastante frecuente en mis obras de los años 1936 al 1953, y como ejemplo pueden percibirse repetidamente en los tres primeros movimientos de mi *Sonata para violín solo*, compuesta en 1941.”<sup>222</sup>

En realitat els procediments tècnics usats en la *Sonata per a violí* de 1941 són molt similars als usats en moltes d'altres obres com el *Trio per a flauta, violí i clarinet baix* o els dos primers quartets de corda que el compositor considerava serials a causa de la reutilització de traços motívics com a elements constructius. La sonata, però, no pot ser considerada en cap cas una obra dodecatònica sinó que, com podem comprovar, amb l'expressió “empleo libre de series doce tonos”, Homs no s'està referint ni al mètode dodecatònic ni a cap ordenació serial sinó a l'ús integral de l'escala cromàtica estructurada en base a motius melòdics.

A la vista de tot l'exposat fins ara i abans de continuar amb l'argumentació, resulta evident que ens hem d'ocupar d'un problema terminològic ja que, com estem veient en les darreres pàgines, termes aparentment unívocs, com *dodecatonisme*, *ordenació serial* i *serialisme*, contenen una polisèmia causada per la desviació que presenta la norma d'ús respecte dels seus significats literals<sup>223</sup>.

Renunciem a transcriure aquí una definició enciclopèdica del terme dodecatonisme donant per assumit el consens generalitzat que en el món musical vincula aquest terme al mètode serial ideat per Schönberg amb totes les precisions que ell mateix hi va preveure així com les nombroses adaptacions que els seus seguidors en van fer *a posteriori*. Queda tanmateix fora del control d'aquest concepte la idea genèrica de l'ús dels dotze tons, ja que aquesta pot incloure (o no) una ordenació serial associada a l'ús de tota l'escala cromàtica. La traducció directa del terme alemany *Zwölftonmusik* (literalment, música composta amb dotze tons) usat per definir el concepte original schönberguà, resulta massa

---

<sup>222</sup> Homs, J., “Notas biográficas y características de mi evolución musical” (1961), a Homs, P., *Joaquim Homs. Trayectoria...*, p. 31.

<sup>223</sup> De fet, seguint l'emmirallament en les disciplines científiques que dominava el pensament artístic en aquells anys, Krenek fa notar que el dodecatonisme es podria considerar com un cas limitat de serialisme de la mateixa manera que la teoria newtoniana representa una expressió limitada de la teoria de la relativitat. Vegeu Krenek, E., “Extents and Limits of Serial Techniques”, *The Musical Quarterly*, vol. 46, núm. 2, Oxford University Press, 1960, p. 211, versió en línia, consultada el 26 de febrer de 2015 a <http://www.jstor.org/stable/740372>

genèric en la nostra llengua on reservem el terme *dodecatonisme* exclusivament per al mètode de Schönberg.

Sobre aquest problema terminològic, que també es dona en llengua anglesa, el *New Grove Dictionary of music and Musicians* adverteix en l'entrada referent al serialisme amb dotze notes: "In 12 serialism (sometimes referred to as 'dodecaphony', a term which is ambiguous in that it can refer to non-serial atonal music) the series is an ordering of the 12 notes of the equal-tempered chromatic scale (i.e. the 12 pitch classes) so that each appears once."<sup>224</sup>

A la pràctica, això significa que quan es parla de l'ús dels dotze tons en una composició, es pot estar fent referència al sistema ideat per Schönberg, a una altra mena d'ordenació serial, a un ús especialment ampli de la tonalitat expandida o simplement a un atonalisme lliure sense esquema organitzatiu preestablert. Encara més espinos semblava el terme *serial* ja que la definició del *New Grove* per a *serialism*, equivalent de *serialisme*, és "a method of composition in which a fixed permutation, or series, of elements is referential [...] Most commonly the elements arranged in the series are the 12 notes of the equal-tempered scale"<sup>225</sup>. És a dir, que el *New Grove* pren la precaució d'avisar al lector que no tot dodecatonisme es correspon amb al mètode schönberguà però atorga, en certa manera, carta de naturalesa a l'acostumada confusió entre serialisme i dodecatonisme que, com veurem, ha causat uns quants malentesos sobre els processos compositius d'Homs, especialment pel que fa a les obres anteriors a 1953<sup>226</sup>. Deixem, però, momentàniament la qüestió terminològica en aquest punt per reprendre-la en l'apartat següent una vegada haguem observat amb deteniment el funcionament de la *Sonata per violí* i la lectura que en va fer Homs.

---

<sup>224</sup> Griffiths, P., "Serialism", *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. 23, Oxford University Press, 2001, p.116. El subratllat és nostre.

<sup>225</sup> *Ibid.*

<sup>226</sup> Tot això per no parlar de l'ús de sèries contenint un nombre de notes diferent de dotze, possibilitat que va ser usada en diferents ocasions pel mateix Schönberg com en la segona de les *Cinc peces per a piano* op. 23 on usa una sèrie de nou notes, o en el tercer moviment de la *Serenata* op. 24 on usa una sèrie de catorze notes.

### 6.2.2. Serialisme i derivació motívica en la *Sonata per a violí* (1941)

Són diverses les circumstàncies que fan de la *Sonata per a violí* una peça clau en l'hermenèutica de l'obra de joventut d'Homs. En primer lloc el propi compositor la cita en diverses ocasions com a peça representativa d'un període. En segon lloc disposem d'algunes anotacions de l'autor en les quals valora aspectes compositius i constructius de l'obra, fet que ens permet confrontar una font primària amb una de secundària en un camp perfectament acotat. Finalment el format per al qual està escrita, violí sol, obliga el compositor a una concisió harmònica i a una concentració en les línies que posa al descobert amb especial claredat alguns dels processos als quals ens acabem de referir.

En un petit article sobre aquesta sonata, Homs explica que la melodia i el contrapunt juguen un paper preponderant actuant "com a fil conductor i unificador de sèries de notes derivades de les principals figures temàtiques amb les respectives inversions i reflexos. L'harmonia és el resultat de la superposició i l'encreuament de les veus en les parts contrapuntístiques o bé l'aspecte vertical de les sèries més o menys fragmentades"<sup>227</sup>.

Amb l'objectiu de facilitar el seguiment de l'argumentació, hem enquadrat en rectangles i marcat amb la lletra A a la imatge núm. 55 els elements constructius derivats de series generadores, mentre que els elements que Homs anomena *figures temàtiques* els hem marcat amb la lletra B i encerclats en el·lipses. La diferència entre els uns i els altres rau en el fet que, malgrat mantenir una coherència discursiva entre ells, els elements B no mantenen un ordre intervàlic que sí que trobem en els elements A. És per aquesta raó que podem donar tractament de sèries als elements A, però no als B<sup>228</sup>. Tanmateix, a nivell

---

<sup>227</sup> Comentaris autocrítics del compositor sobre l'obra. Vegeu Homs, P., *Joaquim Homs. Trayectoria...*, p. 234.

<sup>228</sup> És a dir, que les notes que formen els elements A, es comporten a la pràctica com tons assimilables a les *classes d'altura* d'una sèrie (*pitch classes*). Aquestes classes d'altura, representades per una nota en l'escriptura de la sèrie, es mantenen en l'obra per a cada octava, com també mantenen les seves posicions relatives en cada transport. Per a més informació, vegeu Whittall, A., *The Cambridge introduction to Serialism*, New York: Cambridge University Press, 2008, p. 3.

## VI. El camí cap al dodecatonisme

processual, ambdós elements assumeixen un paper constructiu i temàtic similar. La diferència és que la coherència intervàlica que s'aprecia en les diferents aparicions de l'element A (la seqüència *si-la-sol-do-sib-lab-mib-do*) li atorga una força constructiva afegida respecte a l'element B.

The image shows the beginning of the first movement of the Sonata for Solo Violin (1941). The score is in 2/4 time and marked 'Moderato'. It features two main melodic elements, B and A, which are repeated and varied throughout the first five staves. Element B is circled in black, and element A is boxed in black. The dynamics range from piano (p) to fortissimo (ff).

Imatge 55. *Sonata per a violí sol* (1941). 1r. moviment. Inici.

The image shows the beginning of the third movement of the Sonata for Solo Violin (1941). The score is in 3/4 time and marked 'Adagio'. It features a melodic line with triplets and a fermata. The dynamics range from piano (p) to fortissimo (ff).

Imatge 56. *Sonata per a violí sol* (1941). 3r. moviment. Inici.

De fet, la sèrie en la qual pensa Homs és tan sols *si-la-sol* i considera la resta de la seqüència que estem tractant com una transposició o transport: “En el fons, vist *a posteriori*, tot el llenguatge musical de l’obra es deriva de dues cèl·lules o matrius fonamentals: una successió de tres notes (*si-la-sol*) i una altra de quatre (*si-sol-la-dol#*).”<sup>229</sup> Podem observar aquesta segona seqüència a la imatge núm. 56, corresponent a l’inici del tercer moviment.

Veiem doncs, que les paraules d’Homs ens porten a un problema d’indefinició terminològica ja que, en l’intent de cercar sèries, anem a parar a unes seqüències d’entre tres i nou notes que es comporten com motius dotats de funcions retòric/constructives. Aquesta ambigüïtat dificulta l’exactitud analítica ja que no es tracta tan sols d’un problema terminològic, sinó també de precisió conceptual. Whittall es fa ressò de la problemàtica associada a l’anàlisi d’obres derivades de seqüències de menys de dotze notes i ens recorda que, precisament per evitar aquest malentès, diversos teòrics han establert una diferència entre *grup*, *col·lecció*, *mode* i *sèrie* (*set*, *collection*, *mode* i *series*)<sup>230</sup>.

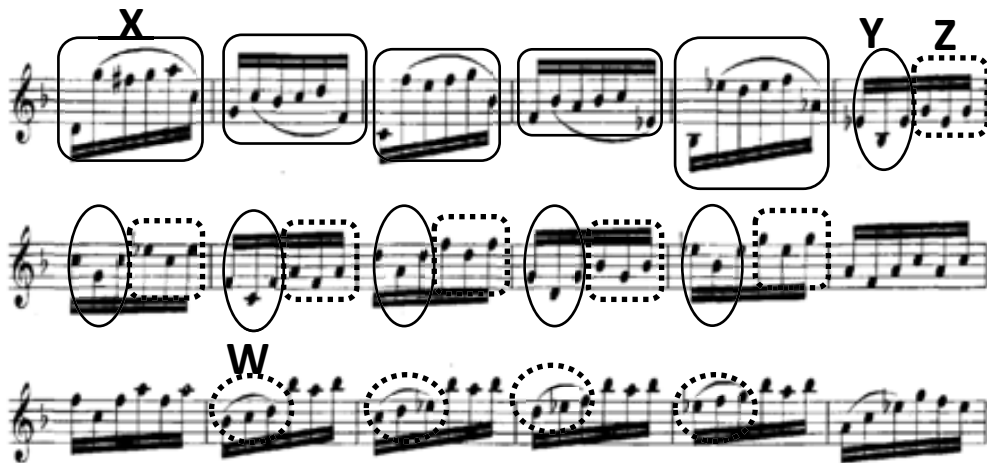
Per demostrar la laxitud que pot presentar el terme *sèrie* usat en sentit literal en contextos en què les seqüències de notes no són usades de manera sistemàtica podem, a tall d’exemple, analitzar en uns termes anàlegs als que utilitza Homs en la seva sonata, un fragment pertanyent al quart moviment de la *Sonata* BWV 1001 de Bach.

Seguint la lògica que proposa Homs veiem que, si acceptem el terme *sèrie* per al motiu B de la seva sonata, hauríem d’acceptar com a sèrie el motiu X la sonata de Bach mostrat a la imatge núm. 57, el qual, segons aquest discurs passaria a ser considerat una sèrie de sis classes d’altura que l’autor transporta a diferents distàncies. En conseqüència, considerariem també com a sèrie el motiu Y, consideració que resultaria perfectament coherent amb la definició que el *New Grove* ofereix del terme *sèrie*: “An ordered succession of elements to be used as basic material in a composition”.

---

<sup>229</sup> Comentaris autocrítics del compositor. Vegeu Homs, P., *Joaquim Homs. Trayectoria...*, p. 234.

<sup>230</sup> Whittall, A., *op. cit.*, p. 8.



Imatge 57. Bach. *Sonata* BWV 1001. “Presto”. Compassos 12-29.

A part del parany que significa la poca adequació històrica, estilística i contextual de l'anàlisi serial aplicat a una música escrita més de dos segles abans de l'aparició del concepte de serialisme, ens trobem amb el problema que aquesta mena d'anàlisi per a una sonata de Bach tan sols pot ser usat de forma parcial. Resulta evident que perquè aquesta lectura resulti viable hem hagut de triar un passatge en el qual la lògica tonal no faci variar les relacions intervàliques dins de la successió de notes. Això és el que ens permet considerar com a sèries els elements X o Y, però no els elements W o Z.

Però aquest és exactament el mateix problema que ens trobem en la sonata d'Homs. Si ens fixem en els elements B marcats dins d'el·lipses, veurem que l'únic que es correspon exactament amb el B original del primer compàs és el marcat com a B'. Els altres dos representen derivacions no exactes d'aquest element. Pel que fa a l'element A, es pot observar que existeix una seqüència de set notes que respecten les relacions intervàliques, però que no arriben a completar el motiu tal i com es percep auditivament.

Arribats a aquest punt resulta pertinent recordar que durant el segle XX trobem abundants exemples d'anàlisis d'obres del passat realitzades per compositors moderns en uns termes que tendeixen a establir ponts entre les tradicions passades i la seva realitat present. Així, Nattiez destaca l'anàlisi que fa Boulez de *l'Étude pour les quartets* de Debussy en què el músic avantguardista s'acaba reconeixent a ell mateix en l'obra de l'autor de *La mer*, l'anàlisi que fa Berg del



*Träumerei* de Schumann en termes de derivacions d'un sol interval de quarta o l'anàlisi *quasi serial* del *Dichterliebe* realitzat per Henri Pousseur<sup>231</sup> tot i que encara ens pot semblar més remarcable l'anàlisi en termes tonals que fa Reti de la primera sonata per a piano de Boulez<sup>232</sup>.

Whittall reconeix com un fet generalitzat entre els analistes la tendència a analitzar les obres de la primera dècada del segle XX, com la *Sonata núm. 7* de Skr'abin, en uns termes que extrapolen les seves característiques de tematisme tonal a una lectura motívica serial<sup>233</sup>. En aquesta mateixa línia, ens inclinem a pensar que el comentari que fa Homs sobre la seva obra suposa un d'aquells camins que tan sols poden ser recorreguts en un sentit. Encara que Homs hagués tingut en compte factors de coherència intervàlica per atorgar una potència constructiva específica a uns motius determinats, considerar aquesta tècnica com a *serial* en el context en què l'ha situat Homs, ens obligaria a qualificar de *serial* una part important de la música composta en els darrers quatre-cents anys. Resulta evident que no és possible fer abstracció de la gran evolució que va patir el terme *serialisme* a meitat del segle XX i que, consegüentment, per poder considerar com a serial una obra al segle XXI, és necessari, a més de la presència de seqüències de notes, un tractament sistematitzat d'aquestes seqüències segons una metodologia concreta. “¿Qué es la serie?”, es pregunta Boulez:

[...] La serie es –de manera muy general– el germen de la creación de una jerarquía fundada sobre unas propiedades psico-fisiológicas acústicas, dotada de una selectividad más o menos grande, con vistas a organizar un conjunto FINITO de posibilidades creativas vinculadas entre sí por afinidades predominantes con relación a un carácter dado; este conjunto de probabilidades se deduce de una serie inicial a través de un engendramiento FUNCIONAL, [...] Esta condición es necesaria, pues el conjunto de las posibilidades es *finito* desde el momento mismo en que observa una *jerarquización* dirigida; es suficiente puesto que excluye *todas* la otra posibilidades [...] Esta noción de interacción se

<sup>231</sup> Nattiez, J.-J., *Music and discourse*, Princeton: Princeton University Press, 1990, p. 184.

<sup>232</sup> Vegeu, Reti, R., “Pantonalidad y forma”, *Tonalidad, atonalidad y pantonalidad*, Madrid: Rialp, 1965, pp. 137-151.

<sup>233</sup> Whittall, A., *The Cambridge introduction to Serialism*, New York: Cambridge University Press, 2008, p. 9.

## VI. El camí cap al dodecatonisme

aplica a todos los componentes del dato sonoro bruto: altura, duración, intensidad, timbre.”<sup>234</sup>

És cert que, si bé podem trobar el terme *série* usat durant la primera meitat del segle XX (quan el terme *serialisme* encara no havia guanyat l'estatus que el futur li tenia reservat), la paraula responia en aquells anys a un sentit totalment diferent del que posseeix avui dia. Així veiem que l'any 1923 Hermann Grabner dedicava un apartat de la seva *Teoría General de la música* a les *noves sèries* referint-se a l'ús d'escapes modals, pentatòniques i també a les sèries dodecatòniques<sup>235</sup>. I Whittall engloba sota el paraigua del terme *serialisme* qualsevol forma que usi seqüències fixades de notes o altres paràmetres en la composició d'una obra tot i que considera l'“inventor” del serialisme a Schönberg; excloent, per tant, de la definició, qualsevol aproximació anterior a aquesta metodologia<sup>236</sup>. Tanmateix, segons Grant el terme *serielle Musik*, ja en el seu sentit modern, va ser adoptat per Stockhausen amb l'objectiu de diferenciar la seva música (i la dels seus coetanis), de la música dodecatònica. El terme era usat inicialment en la seva forma francesa, *seriel*, a causa que era l'idioma de molts dels seus col·legues<sup>237</sup> i, encara més probablement, perquè les primeres edicions dels “vademècums” serialistes de René Leibowitz es publicaren en francès<sup>238</sup>.

Resulta evident que, d'una manera o altra, Homs estava al corrent d'aquesta accepció generalitzada del terme quan va concedir l'entrevista a Barce l'any 1972 i, si hem de creure a Nattiez, la relectura que fa de la seva pròpia obra en uns termes que en aquell moment resultaven –si més no– equívocs, està lluny de constituir un cas aïllat: “[...] composers draw past works towards the future in

---

<sup>234</sup> Boulez, P., *Pensar la música hoy*, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de la Región de Murcia. Colección de Arquitectura, 2009, pp. 58-59.

<sup>235</sup> Grabner, H., *Teoría general de la música*, Madrid: Akal, 2001, pp. 90-93.

<sup>236</sup> Whittall, A., *The Cambridge introduction to Serialism*, New York: Cambridge University Press, 2008, pp. 8-9.

<sup>237</sup> Grant, M. J., *Serial Music, Serial Aesthetics*, New York: Cambridge University Press, 2001, p. 5.

<sup>238</sup> Vegeu, Leibowitz, R., *Introduction à la musique de douze sons: les Variations pour orchestre op. 31, d'Arnold Schoenberg*, Paris: L'Arche, 1949 i *Qu'est-ce que la musique de douze sons? le concerto pour neuf instruments, op. 24, d'Anton Webern*, Liège: Editions Dynamo, 1948.

## VI. El camí cap al dodecatonisme

reading them in terms of their present, their analyses are testimonies, bearing upon an engaged hearing of works by contemporary artist –a document, in other words, for the musicologist, in the study of musical perception.”<sup>239</sup>

---

<sup>239</sup> Nattiez, J.-J., *Music and discourse*, Princeton: Princeton University Press, 1990, p. 185.

## **VII. Homs davant el canvi de paradigma** **(1953-1959)**

### **7.1. La nova situació**

El maig de 1953 els Gerhard van passar uns dies a Calella de Palafrugell on van rebre la visita d'Homs i la seva esposa. Gerhard va posar el seu amic al corrent de les seves darreres reflexions sobre el replantejament que s'estava produint a nivell general en el panorama creatiu. El músic de Valls havia arribat a la conclusió que s'estava donant un canvi de rumb i, com explica el propi Homs, estava reconsiderant la seva posició "a la llum de les noves heterodòxies serials que es produïen a Europa i a Amèrica i fins i tot les negligides anticipacions de Hauer i Hába"<sup>240</sup>.

Com a conseqüència d'aquestes reflexions la producció de Gerhard s'havia alentit durant els anys immediatament anteriors a la trobada i el resultat va ser un grup d'obres –com el *Capriccio per a flauta* (1949), el *Tres impromptus per a piano* (1950), el *Concertino per a piano i cordes* (1951) i la *Simfonia* núm. 1 (1952-1953)– que compartien una sèrie de característiques. Aquests trets comuns, que serien desenvolupats en els anys següents, van ser sintetitzats per Homs en aquests punts:

“1<sup>a</sup> Segmentació de la sèrie de dotze sons en grups de tres o quatre notes i possibilitats de fer ús de permutacions entre els tons que componen cada grup

2<sup>a</sup> Reintegrar el concepte d'escala en l'ordre serial, escala composta per les notes de cada hexacord disposades en les posicions més pròximes.

3<sup>a</sup> No utilitzar les sèries en funcions temàtiques sinó com a codi combinatori.”<sup>241</sup>

Les reflexions de Gerhard es donaven en un moment en què, a nivell general, es creuaven diverses línies d'influència en la creació artística. Per un costat, la

---

<sup>240</sup> Vegeu, Homs, J., *Robert Gerhard...*, p.75.

<sup>241</sup> *Ibid.*, p. 76.

internacionalització dels corrents de pensament que s'havien produït durant el primer quart de segle com a conseqüència dels desplaçaments d'artistes pel conflicte bèl·lic, havia permès integrar la societat musical nord-americana als debats que s'havien originat mig segle abans al cor d'Europa. Mentrestant, i per un altre costat, una nova generació d'artistes nascuts després de la primera guerra mundial reclamava el seu lloc, posicionant-se en front del seu referent més immediat, encarnat en la figura de Schönberg.

Ambdues qüestions estaven, però, relacionades. Com remarca Whittall, la falta d'informació inicial (conseqüència de la negativa de Schönberg a ensenyar les bases del dodecatonisme durant els seus primers anys de residència al nou continent) va condicionar la recepció i interpretació del mètode a Estats Units<sup>242</sup>. De fet, el que és considerat com el primer llibre de text sobre dodecatonisme en anglès va ser escrit per Krenek, qui havia arribat a Amèrica el 1938 establint-se com a professor al Vasar College. El seu llibre *Studies in Counterpoint: Based on the Twelve-Tone Technique*, pretén ser una explicació i legitimació del mètode schonberguà al mateix temps que una base tècnica sobre el seu ús<sup>243</sup>.

El dodecatonisme, però, no va assolir la categoria de tradició fins que no se'l va identificar, com remarca Grant, com un element de reacció contra la música (neo) clàssica que s'havia donat en els anys immediatament posteriors a la segona guerra mundial. I va ser aquesta associació i interès renovat pel dodecatonisme el que va establir les bases per a la reacció serial que es va alçar contra la tradició en els anys següents<sup>244</sup>.

---

<sup>242</sup> Vegeu, Whittall, A., "American Counterpoints: I", *The Cambridge introduction to Serialism*, New York: Cambridge University Press, 2008, pp. 117-134.

<sup>243</sup> Krenek, E., *Studies in Counterpoint: Based on the Twelve-Tone Technique*, New York: G. Schirmer. Inc., 1940. D'aquest llibre es va publicar l'any 1965 una versió en espanyol que reunia a més un altre llibre del mateix autor: *Sebstdarstellung*, Zurich: 1948. Aquesta traducció espanyola va ser publicada amb el títol *E. Krenek, Autobiografía y estudios*, Madrid: Rialp, 1965. Vegeu, Catalan, T., i Fernandez Vidal, C., *Música no tonal. Las propuestas de Julien Falk y Ernst Krenek*, València: Universitat de València, 2012, p. 105.

<sup>244</sup> Vegeu, Grant, M. J., "European culture in the post-war years", *Serial Music, Serial Aesthetics*, New York: Cambridge University Press, 2001, pp. 11-38.

Pel que fa a Europa, és ben coneguda la incidència que els cursos de Darmstadt celebrats a partir de l'any 1946 van tenir en la visió i relectura del dodecatonisme durant els anys cinquanta i seixanta. Malgrat que els noms de Boulez i Stockhausen són habitualment els més identificats amb els mítics cursos de la ciutat alemanya, va ser l'estrena de les *Variazioni canoniche* de Luigi Nono, sobre sèries de l'op. 41 de Schönberg, les que, com remarca Christopher Fox, van simbolitzar el 1950 l'arribada d'una nova direcció en la composició musical. Això es degué, segons Fox, al fet que aquesta obra suposava una aliança amb el serialisme al mateix temps que rebutjava definitivament altres opcions (com el neoclassicisme o l'atonalisme lliure) com a possibilitats reals de desenvolupament<sup>245</sup>.

Les variacions de Nono havien estat precedides per una altra obra referència, el *Mode de valeurs et d'intensités*, composta l'any 1949 per Olivier Messiaen, basada en una serialització d'alçades i dinàmiques que no eren tractades com elements de desenvolupament lineal. Boulez, el gran agitador d'aquest període, apreciava en l'actitud de Messiaen així com en la de Leibowitz –qui defensava l'ús del dodecatonisme en un context circumscrit a les formes i textures tradicionals– un seguidisme de la doctrina de Schönberg que havia de ser definitivament superada. Així, com a resposta a aquesta proposta que negligia el tractament estructural a gran escala, entre 1951 i 1952 Boulez va utilitzar les tres sèries que servien de base a l'obra de Messiaen per vertebrar de manera sistematitzada les seves *Structures I* per a dos pianos, creant àrees extenses de material sonor.

Aquest debat tan extrem s'explica segon Grant per la polarització política que havia provocat a principis dels anys cinquanta el ressorgiment del conservadorisme i que trobava en el camp de les arts i especialment de la música un terreny on expressar-se:

---

<sup>245</sup> Vegeu, Fox, Ch., "Luigi Nono and the Darmstadt School: Form and Meaning in the Early Works (1950-1959)" *Luigi Nono: Fragments and Silence, a Contemporary Music Review*, vol. 18, part 2. Ed. Stephen Davismoon Christopher, 1999, p. 111. Citat a Whittall, A., "American Counterpoints: I", *The Cambridge introduction to Serialism*, New York: Cambridge University Press, 2008, p. 164.

## VII. Homs davant el canvi de paradigma (1953-1959)

“conservatism and revolution are not merely political ideas, they also occur in artistic movements; to see such movements as wholly isolated from the wider political spectrum because they do not talk its specific language is surely a mistake. The conservatism against which serialism pitted itself in the 1950s may have been musical in nature, but cannot have been wholly uninfluenced by external events.”<sup>246</sup>

Tornant a Homs, no deixa de ser revelador que, referint-se a la trobada amb Gerhard, esmenti precisament la necessitat de revisar el llegat de Hauer<sup>247</sup>. De fet Robin Maconie apunta que el canvi radical en el tractament del material de Stockhausen a partir de 1951 es devia al redescobriment dels principis exposats per Hauer qui, havent estudiat acuradament no només la seva pròpia música atonal, sinó també la de Schönberg i Webern, havia descobert un principi objectiu vertebrador en absència del sistema tonal tradicional que, segons ell, responia a una llei eterna i universal: la rotació contínua dels dotze tons<sup>248</sup>. Malgrat les evidents similituds amb el mètode Schönberg, l'ús que va fer Hauer del principi de rotació mostrava algunes característiques diferenciades que van cridar l'atenció de Herbert Eimert, mentor de Stockhausen i autor de l'*Atonale Musiklehre* publicat el 1924. Així, Stockhausen, qui compartia al seu torn amb Boulez el rebuig per la submissió de Schönberg a la tradició romàntica, va usar segons Maconie un procés de distribució serial, inspirat en els mètodes de Hauer, per compondre el 1951 *Kreuzspiel* i *Formel*. A la primera, les unitats temporals estructurals o mòduls, tenen una duració predeterminada i a la segona les duracions són variables en funció d'un procés d'addició serial<sup>249</sup>. Aquestes obres representaven la punta de llança d'un procés en el qual, com remarca Grant, el focus d'interès es desplaçava de l'objecte a la seva forma. I, com en l'obra de Mondrian (referent del grup d'artistes que en aquells anys tendien a

---

<sup>246</sup> Grant, M. J., *Serial Music, Serial Aesthetics*, New York: Cambridge University Press, 2001, p. 22.

<sup>247</sup> A Josef Matthias Hauer devem la primera formulació teòrica de la composició amb dotze tons: *Vom Wesen des Musikalischen* publicat el 1920 i revisat el 1924 sota el títol *Lehrbuch der Zwölftontechnik: Vom Wesen des Musikalischen*.

<sup>248</sup> Maconie, R., *Other Planets, The music of Karlheinz Stockhausen*. Lanham, MA: Scarecrow Press, 2005, p. 23. Citat per Whitthall, A., *The Cambridge introduction to Serialism...*, p. 181.

<sup>249</sup> *Ibid.*

moure's des de la natura cap a l'espiritualitat i la intel·lectualitat a través de l'abstracció), les relacions esdevenien el centre de la qüestió<sup>250</sup>.

Paradoxalment, la negació i superació del dodecatonisme per una part de la nova generació de compositors va provocar un replantejament de la qüestió a nivell general que va acabar estimulants no pocs músics a abraçar el mètode durant la dècada dels cinquanta, com Roger Sessions, Aaron Copland o el propi Stravinsky qui, impulsat per Robert Craft i després d'un període d'adaptació, va compondre *Threni*, la seva primera obra plenament dodecatònica, entre 1957 i 1958.

## **7.2. L'adopció definitiva del mètode dodecatònic**

Tot el procés descrit a l'apartat anterior havia estat observat de lluny per Homs qui, en aquests anys, maldava junt amb Maristany i Casadevall per accedir a la informació i els enregistraments des d'una Barcelona allunyada del món després de la guerra civil. Per això mateix, la recerca necessària per dur a terme les conferències del Club 49 va ser extremadament positiva per al nostre compositor qui ja posseïa en aquells moments el bagatge necessari per processar totes les informacions que li arribaven.

Hem de tenir en compte que Homs havia estat des de la seva infantesa el que avui anomenem un consumidor de música i que durant els anys vint i trenta havia seguit amb avidesa els avenços de les avantguardes, encarnades en aquells anys en Schönberg i Stravinsky. Partint d'aquesta base, l'experiència que va suposar reprendre el pols de l'activitat cultural en un ambient on es debatia amb personatges com Maristany o Miró, es va reflectir, com remarca Charles, en l'evolució del seu llenguatge musical<sup>251</sup>. Per tant, quan Gerhard li comunica la seva intenció de reorientar el seu llenguatge, el nostre compositor ja està al corrent dels antecedents històrics de les noves propostes així com de la seva fonamentació teòrica. Aquest és un punt certament rellevant en el cas d'Homs qui per raó de la seva edat, (era vint-i-cinc anys més gran que els seus

---

<sup>250</sup> Vegeu, Grant, M. J., "European culture in the post-war years", *Serial Music, Serial Aesthetics*, New York: Cambridge University Press, 2001, pp. 11-38.

<sup>251</sup> Vegeu la introducció a l'epígraf dedicat a Homs a Charles, A., *Dodecafonismo y serialismo en España*, Valencia: Rivera, 2005, pp. 130-132.



## VII. Homs davant el canvi de paradigma (1953-1959)

companys de generació<sup>252</sup>) no tenia la necessitat, ni les ganes de “cremar etapes”, per usar la controvertida i contestada expressió de Marco<sup>253</sup>. Així, més enllà de quin fos el detonant final que va propiciar el pas definitiu, la decisió que va prendre Homs l'any 1953 mostra una coherència amb la seva evolució fins aquell moment i no és possible, per tant, considerar-lo en el grup de creadors que segons Aviñoa es va trobar “en la disjuntiva de fer la música de sempre o apuntar-se, sense saber molt bé per què als nous corrents, passant, naturalment, per Darmstadt”<sup>254</sup>.

Tanmateix, en aquella trobada a Calella de 1953 Gerhard no li va parlar tan sols d'adoptar el dodecatonisme sinó de fer-ne una relectura, considerant els camins oberts per les avantguardes i valorant la possibilitat d'estendre la serialització a l'escala temporal i fins i tot als factors estructurals de l'obra<sup>255</sup>.

Homs va quedar totalment desconcertat davant el nou entusiasme de Gerhard pel dodecatonisme, així com pels factors associats que comportava aquesta decisió: “Malgrat la brevetat del nostre encontre, em deixà un rastre molt profund. Recordo com si fos ara que tot passejant en nit de lluna plena per l'olorós camí vorejat de pins que va seguint el sinuós perfil de la costa prop del mar m'anà

---

<sup>252</sup> Com que Homs no tenia vinculació estètica amb els seus companys de generació, com podien ser Josep M. Ruera (1900-1988), Carles Surinyach (1915-1997) i especialment Xavier Montsalvatge (1912-2002), el seu nom es va vincular amb molta més freqüència als de Josep M<sup>a</sup>. Mestres Quadreny, Josep Soler, Joan Guinjoan i Xavier Benguerel, donant lloc al que en algun moment es va anomenar Grup dels Cinc, quan en realitat Homs havia nascut un quart de segle abans que Mestres Quadreny, el més gran dels restants compositors esmentats, nascut el 1929. Vegeu, Aviñoa, X., “Joaquim Homs i la fortuna crítica”, *Música d'Ara*, núm. 7, Barcelona: Associació Catalana de Compositors, 2004, p. 27.

<sup>253</sup> Vegeu, Marco, T., “La eclosión dodecafónica”, *Música española de vanguardia*. Madrid: Guadarrama, 1970, pp. 41-57. Com diem, aquesta expressió del compositor madrileny ha estat contestada per diversos autors. Vegeu p.e. Charles, A., *Dodecafonismo y serialismo en España*, Valencia: Rivera, 2005, p. 77, i Casablanca, B., “Dodecafonismo y Serialismo en España (algunas reflexiones generales)”, a Casares, E., Fernández de la Cuesta, I. i López-Caló, J., (Eds.), *España en la música de Occidente*. Actas del Congreso Internacional celebrat a Salamanca, del 29 d'octubre al 5 de novembre de 1985, Vol. II. Madrid: INAEM; pp. 413-432.

<sup>254</sup> Vegeu, Aviñoa, X., “Joaquim Homs i la fortuna crítica”, *Música d'Ara*, núm. 7, Barcelona: Associació Catalana de Compositors, 2004, p. 30.

<sup>255</sup> Vegeu, Homs, J., “V. 1949-1953. (Cambridge)”, *Robert Gerhard...*, pp. 75-88.

explicant les idees que l'havien impulsat a seguir la nova orientació que havia iniciat els darrers anys.<sup>256</sup>

Tot aquest procés el va agafar desprevingut, en un moment en què els dubtes que ell mateix admetia tenir sobre el camí a seguir s'havien traduït en una crisi estilística que s'havia reflectit en les partitures de finals dels anys quaranta. I és que a principis de la dècada dels cinquanta el nostre compositor ja se sentia segur de la seva capacitat i no semblava voler seguir pel mateix camí. Resulta simptomàtic que les nades i cançons populars desapareguin sobtadament del seu catàleg –en trobem quaranta-vuit fins l'any 1952– i que no reapareguin fins l'any 1981. Aquest sobtat desinterès per la música popular i els arranjaments suggereix una reordenació de les seves ambicions com a compositor, una necessitat de crear obres originals cada vegada més ambiciosos estèticament.

Tanmateix, ell, que havia realitzat diverses temptatives d'atonalisme lliure (començant pels *Nou apunts per a piano* de 1921), havia experimentat en primera persona la necessitat d'organitzar la fluència del pensament si volia desenvolupar un discurs coherent. “Quan tot és possible, res no sembla necessari”, és una de les frases que més trobem repetida en els seus escrits i declaracions<sup>257</sup>. I el dodecatonisme no deixava de representar una sortida a aquesta situació ja que, com subratlla Krenek, la seva força deriva del conflicte entre la voluntat espontània del compositor i els límits que proposa el mètode. Aquesta oposició troba el seu paral·lelisme en la relació dialèctica que s'estableix entre la preordinació del material i la llibertat creadora; una tensió que ve a substituir els límits que tradicionalment imposaven a la llibertat discursiva les formes tradicionals de les quals Homs no s'acabava de deslliurar<sup>258</sup>.

Paradoxalment, malgrat haver donat força passos que menaven de manera lògica en aquesta direcció, sembla que el compositor no havia valorat mai la possibilitat d'assumir un mètode que identificava amb l'expressionisme

---

<sup>256</sup> *Ibid.*, p. 81.

<sup>257</sup> Aquesta frase, que Homs usava sovint, podria ser en realitat de Gerhard. Tot i que no ho diu explícitament, el context en què la usa a la seva biografia de Gerhard així sembla suggerir-ho. Vegeu Homs, J., *Robert Gerhard...*, p. 142.

<sup>258</sup> Citat a Grant, M. J., *Serial Music, Serial Aesthetics*, New York: Cambridge University Press, 2001, p. 81.

## VII. Homs davant el canvi de paradigma (1953-1959)

schonberguïà i que no li semblava adaptable al seu temperament. Això explica el desconcert que li va produir la trobada amb Gerhard; un desconcert que el va deixar aturat i meditatiu fins que el músic de Valls, assabentat de la circumstància, li va enviar una carta, amb data 6 d'octubre de 1953, fent-li saber que estava desolat per l'inesperat efecte negatiu que havia tingut la seva darrera trobada. Després de valorar la situació i fer algunes reflexions, la carta donava l'empenta definitiva a Homs per llençar-se endavant:

*“Com deia Schönberg. L'artista original només aprèn de si mateix, no dels altres, per més que ho sembli. En quant al camí a seguir, pots estar en dubte? Només n'hi ha un: endavant. Ja saps prou que no val la pena de fer coses que siguin 'safe' [...] Doncs, un copet a Rocinante, les 'arriendes' fluixetes i ja pots estar segur que et menarà de dret cap al conflicte. [...] Si m'apretes et diré que tant és que en surtis victoriós o amb una costella trencada. El que compta és la conducta en acció, el codi de conducta que revela.”<sup>259</sup>*

Homs va finalment abraçar el mètode com qui es llença al mar, potser perquè després d'anys de temptatives prèvies, necessitava decidir-se per una opció estètica i resoldre els problemes de caire tècnic que estaven limitant la seva progressió. Aquesta decisió va situar el compositor en un camí artístic que arribaria a la plenitud a través de la comprensió profunda de les implicacions del mètode, tot i que no va estalviar-se haver de defensar-se (en ocasions amb irritació continguda) de les mateixes acusacions que s'havien fet a Schönberg: “Me tachan de compositor cerebral [...] cuando dentro de los límites estrictos que me he asignado, en la gama de doce tonos con que escribo, me siento a mis anchas para decir cuanto apetezco.”<sup>260</sup>

Sigui com sigui, després de diferents graus d'aproximació, Homs va escriure l'any 1954 la seva primera obra plenament dodecatònica, la *Polifonia per a cordes*. A diferència del reeixit intent que havia suposat el “Finale” de la *Toccatta* (1948), l'adequació del tractament serial a la fesomia de la composició sembla aquí menys natural, com si el compositor hagués adequat una certa tècnica compositiva a una idea musical concebuda segons una lògica corresponent a un

---

<sup>259</sup> La carta, dipositada al fons Joaquim Homs de la Biblioteca Nacional de Catalunya, també està reproduïda parcialment a Homs, J., *Robert Gerhard...*, pp. 89-90.

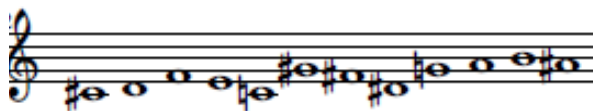
<sup>260</sup> Vegeu, Sempronio, “Mtro. Homs, Ing.”, *Diario de Barcelona*, 21 de març de 1957, p. 4, a Homs, P., *Joaquim Homs. Trayectoria...*, p. 83.

altre format. El mateix Homs era conscient d'aquesta circumstància i el 1961 ho reconeixia en una conferència:

“En las primeras composiciones escritas en dicho período de cinco años [1954-1959] existen todavía bastantes semejanzas con procedimientos formales clásicos, especialmente por la utilización de temas, simetrías e imitaciones contrapuntísticas. En las sucesivas he ido abandonando dichas correspondencias, porque a medida que se desarrollan nuestras facultades de comprensión rápida de la música cada vez es mayor nuestra exigencia de variedad y nuestro deseo de huir de lugares comunes y explorar sendas nuevas.”<sup>261</sup>

Certament, com podem comprovar a partir de les imatges núm. 58 a 63, les variacions rítmiques i motiviques que donen lloc a les diferents exposicions de la sèrie, així com la cura del compositor a mantenir-la agrupada en cada exposició, atorga a l'obra un cert aire d'assaig de la mecànica del propi mètode i de les possibilitats derivades de la combinatòria. Aquí no s'aprecia l'evident grau d'adequació que mostrava la sèrie en la fesomia del “Finale” de la *Tocatta* en aportar la seva estructura d'acords tríades al ritme ternari de la peça. Contràriament, les variacions rítmiques i melòdiques semblen succeir-se amb una certa independència de la matriu de tensions intervàliques presents a la sèrie generatriu, usada ara més com un model de perfil melòdic/combinatori en rotació contínua que com un dipòsit de material proveïdor de relacions intervàliques i/o motiviques amb voluntat generativa. Aquest factor provoca que, com el propi compositor reconeixia, malgrat tractar-se d'una obra tècnicament dodecatònica, faci l'efecte d'estar concebuda segons uns motlles formals i estructurals (neo) clàssics.

Imatge 58. Sèrie de la *Polifonia per a cordes* (1954).



<sup>261</sup> Homs, J., “Notas biográficas y características de mi evolución musical”, conferencia pronunciada a la seu de JJMM d’Espanya, Barcelona, el gener de 1961. *Ibid.*, pp. 33-34.

VII. Homs davant el canvi de paradigma (1953-1959)

Moderato ♩ = 120

Violin I  
Violin II  
Viola  
Violoncel  
Contrabaix

The image shows the beginning of a musical score for 'Polifonia per a cordes'. It features five staves: Violin I, Violin II, Viola, Violoncel, and Contrabaix. The tempo is marked 'Moderato' with a quarter note equal to 120 beats per minute. A large black bracket is drawn across the Violin II, Viola, and Violoncel staves, indicating a polyphonic section. The music consists of several measures of complex, overlapping melodic lines.

Imatge 59. *Polifonia per a cordes*. Inici.

27 Più Animato

Violin I  
Violin II  
Viola  
Violoncel  
Contrabaix

R

O

33 Più mosso

The image shows three systems of musical notation for 'Polifonia per a cordes', covering measures 25 to 36. The first system starts at measure 27, marked 'Più Animato'. It features five staves with complex, overlapping melodic lines. A large black bracket is drawn across the Violin II, Viola, and Violoncel staves. Two boxes labeled 'R' and 'O' are placed over specific notes in the Violin II and Viola staves, respectively. The second system continues the polyphonic texture. The third system starts at measure 33, marked 'Più mosso', and shows a change in the texture with more sustained notes and a slower tempo.

Imatge 60. *Polifonia per a cordes*. Compassos 25-36.

VII. Homs davant el canvi de paradigma (1953-1959)

76 Scherzando  
Andante



Violin I (v.l.), Violin II (v.ii.), Viola (v.a.), Violoncello (v.c.), and Contrabasso (Cb.) parts. The score shows a complex polyphonic texture with overlapping melodic lines and rhythmic patterns across five staves.

Imatge 61. *Polifonia per a cordes*. Compassos 76-80.



Violin I (v.l.), Violin II (v.ii.), Viola (v.a.), Violoncello (v.c.), and Contrabasso (Cb.) parts. The score continues the polyphonic texture with intricate melodic and rhythmic interplay between the string instruments.

Imatge 62. *Polifonia per a cordes*. Compassos 96-100.



Violin I (v.l.), Violin II (v.ii.), Viola (v.a.), Violoncello (v.c.), and Contrabasso (Cb.) parts. The score shows a dense polyphonic texture with complex rhythmic patterns and overlapping melodic lines.

Imatge 63. *Polifonia per a cordes*. Compassos 126-131.

Tot i que no es pot parlar d'una ordenació serial característica extrapolable a tota la seva producció, sí que podrem comprovar en els capítols següents que el compositor va experimentar en determinats períodes de la seva vida amb diverses variables, com les simetries intervàliques de l'etapa weberniana, les disposicions acordals consonants, o la disposició escalar de cada un dels hexacords per separat. I també podrem comprovar que, amb el pas dels anys, va acabar dominant la tècnica dodecatònica fins assolir-ne un grau de domini que li permetia integrar amb naturalitat fins i tot peces no dodecatòniques, compostes dècades enrere, en un discurs generat per una sèrie.

A la vista de tot això, resulta evident que la *Polifonia per a cordes* estava encara lluny del tractament discursiu que acabaria esdevenint característic de la seva obra de maduresa. De fet, aquest tractament tan evident de les exposicions successives de la sèrie suportades per recursos externs a la seva pròpia naturalesa no es repetirà més en l'obra d'Homs qui, en la següent obra que va compondre, va començar a experimentar en una direcció molt més definida.

### **7.3. Un gest expressiu indeterminat. Berg com a antecedent**

El tractament serial de la *Polifonia per a cordes* va evolucionar ràpidament cap a formes més elaborades. Així, el *Trio per a flauta, oboè i clarinet baix*, compost també el 1954, mostra una factura molt més acabada, basada en un tractament més elaborat del desenvolupament motívic. Aquesta obra, considerada com a referencial pel propi compositor, va ser estrenada a Estocolm el vuit de juny de 1956 en el marc del festival de la S.I.M.C.

L'obra encara, evidencia, però una necessitat de vertebrar el discurs segons una concepció tradicional, en continuïtat amb l'etapa neoclàssica. Aquesta necessitat es materialitza en una estructura interna vertebrada per seccions organitzades a partir de frases i períodes perfectament definits separats per pauses que afecten a tots els instruments simultàniament. Malgrat aquesta estructuració, retrobem aquí el desenvolupament basat en nuclis melòdics que havíem observat en *Sonata per a violí* de 1941. La diferència és que, en aquesta ocasió, la coherència entre motius queda regulada (ara sí) per una sèrie vertebradora.

A diferència, però, del que passava en la *Polifonia per a cordes*, la sèrie queda aquí integrada en un discurs basat en la derivació motívica. Com podem veure a

## VII. Homs davant el canvi de paradigma (1953-1959)

la imatge núm. 64, a l'inici de l'obra es produeix un procés generador en el qual les dues cèl·lules del primer compàs expressades pel clarinet baix i l'oboè respectivament, actuen com un gen evolutiu a desenvolupar en els compassos següents. Així el desenvolupament melòdic de la cèl·lula A, enquadrada a la imatge, es produeix com a conseqüència de les successives mutacions per addició de notes a que és sotmesa. En contrapartida podem observar a la mateixa imatge que l'element melòdic acèfal de tres notes que finalitza en una síncopa no evoluciona rítmicament, establint així una tensió amb l'evolució discursiva de l'element A.

The image shows a musical score for the beginning of a Trio section. The title is "TRIO per flauta, oboe i clarinet baix". The tempo is marked "I. ANDANTINO" with a quarter note equal to 63. The score is in 2/4 time. The first system shows the initial melodic cell 'A' in the bass clarinet and oboe parts. The second system shows the development of cell 'A' in the flute part, with a circled three-note motif in the oboe part. The score includes dynamic markings like "dol", "p", "sf", and "a tempo".

Imatge 64. *Trio per a flauta, oboè i clarinet baix* (1954). Inici.

Aquesta tècnica de derivació motívica hereta del contrapunt imitatiu (que Homs tant havia practicat dues dècades abans) la repetició mimètica dels trets definitoris d'una cèl·lula determinada. La diferència és que, a través d'una imitació no literal, el motiu va patint mutacions i pot establir relacions dialèctiques amb d'altres nuclis melòdics o amb diverses formes derivades del propi motiu. Aquest tractament generatiu recupera el vessant tècnic de la retòrica com a procés constructiu que havia arribat al seu zenit a la primera meitat del segle



XVIII i que el parèntesi de les grans estructures durant el període romàntic havia desplaçat com a element subsidiari de la forma. A partir, doncs, d'un nombre molt limitat d'elements resulta possible elaborar un discurs susceptible de desenvolupar-se en múltiples direccions com si d'un creixement orgànic es tractés ja que, com deia Homs, "todos los elementos sonoros que se van sucediendo son derivaciones de elementos implícitos en los mismos, que actúan en cierto modo como los genes en el desarrollo de los organismos vivos"<sup>262</sup>.

Efectivament, si prescindint de consideracions teòriques, escoltem atentament aquests compassos inicials del trio, no sentirem, ni cèl·lules, ni un procés generatiu, sinó una melodia que es desplega de manera lògica entre els tres instruments que participen en l'obra, donant lloc a un discurs en el qual els mitjans es dissolen en una lògica superior. Charles ho sintetitza de la següent manera: "moltes vegades una sola línia melòdica d'Homs conté el germen de tot un discurs complet, i això no és una casualitat sinó una cosa volguda que evita les interferències que poden destorbar la seva comprensió."<sup>263</sup> I Barce, no només ho destaca, sinó que considera aquest aspecte com una característica general de la música d'Homs:

"Los elementos melódicos –entendiendo por tales las unidades lineales de sentido cadencial autónomo y comprensibles como entidades tal y como las entiende la psicología de la forma y las describe Eherenfels– son una constante constructiva y expresiva a lo largo de la producción de Homs. Una gran parte de ella es pura melodía, reforzada frecuentemente por un melodismo vertical o contrapunto de igual intención secuencial."<sup>264</sup>

Certament, com diu Barce, Homs va ser sobretot un compositor de melodies. Ja des dels primers *Nou apunts* per a piano de 1925 es va manifestar el seu pensament essencialment horitzontal i mai no va estar excessivament allunyat d'aquesta manera de fer música. Fins i tot durant la dècada dels seixanta quan el moviment avantguardista i la negació dels valors tradicionals prenia més força a

---

<sup>262</sup> Vegeu, Barce, R., "Joaquín Homs, lección de música", *La Calle*, núm. 108, abril de 1980, pp. 50-51. *Ibid.*, p. 94.

<sup>263</sup> Charles, A., "La màgica simplicitat", *Revista Musical Catalana*, núm. 206, desembre de 2006, pp. 32-33. *Ibid.*, p. 124.

<sup>264</sup> Barce, R., "Música actual. Cinco compositores catalanes contemporáneos III. Joaquín Homs", *Imagen y Sonido*, núm. 7, maig de 1972, pp. 71-76. *Ibid.*, p. 275.

Catalunya, Homs va decidir publicar un article a *Serra d'Or* on reivindicava el poder perdut de la melodia<sup>265</sup>.

A meitat de la dècada dels cinquanta Homs se sentia ja còmode amb el mètode dodecatònic i va començar a experimentar en diverses direccions cercant, dins del nou marc que s'havia autoimposat, la llibertat expressiva que havia assolit en dècades anteriors. Serà, però, amb la *Sonata per a piano núm. 2*, escrita el 1955, i estructurada en tres moviments –“Introducció”, “Derivacions” i “Finale”– que el compositor assenyalarà, com remarca Masó, el seu rumb definitiu. A diferència de la primera sonata de l'any 1945, on encara s'apreciava una voluntat de continuïtat amb la forma tradicional, el terme *sonata* queda aquí redimit del seu significat tècnic/estructural per recobrar la seva accepció purament etimològica, de música per ser *sonada* o *tocada*.

Homs mostra en aquesta obra una indiferència per les convencions formals que es reflecteix en la desproporció de durades entre moviments i en la concisió d'escriptura del primer moviment. Així, mentre la “Introducció”, de poc més d'un minut i mig de duració, sembla més un preludi que un moviment inicial de sonata, els altres dos moviments duren cinc minuts i mig, i quatre minuts respectivament<sup>266</sup>. Trobem, d'altra banda, en aquesta obra, una concentració del gest que anticipa el que serà la seva etapa weberniana, quan la influència del compositor austríac es deixarà sentir de manera més evident en alguns aspectes essencials de la tècnica del nostre compositor<sup>267</sup>.

---

<sup>265</sup> Vegeu, Homs, J., “La crisi de la melodia dins la música contemporània”, *Serra d'Or*, vol 1, núm. 1, gener de 1966, pp. 35-36.

<sup>266</sup> Les duracions dels moviments de la sonata es corresponen amb els de la versió proposada a l'enregistrament *Joaquim Homs. Piano Music*, Jordi Masó (piano)/Miquel Villalba (piano a 4 mans). MARCO POLO 8.225294, Naxos Rights International Ltd., 2004.

<sup>267</sup> Tot i que ens n'ocuparem amb detall en el proper capítol, no podem deixar de recordar aquí que el propi Homs relacionava la seva decisió final d'adoptar el mètode dodecatònic amb l'audició de la música de Webern. Homs havia escoltat algunes obres de l'austríac en els concerts que aquest va dirigir a Barcelona el 1932. Més tard va explicar però que a partir de 1952 en va poder conèixer tota la producció quan les va programar al Club 49 a partir de 1952. Vegeu, “Encuesta Anton Webern”, a *Ritmo* núm. 545, juliol-agost de 1984, pp. 13-14.

## VII. Homs davant el canvi de paradigma (1953-1959)

Imatge 65 Sonata per a piano núm.2 (1955). Inici.

El discurs es desplega en aquesta segona sonata de la mateixa manera a como ho fa en el *Trio per a flauta, oboè i clarinet baix*, a partir del desenvolupament d'unes cèl·lules motiviques de marcada personalitat rítmico/melòdica. Tal i com podem observar a la imatge núm. 65, la figuració inicial formada per un motiu acèfal de cinc notes dóna lloc a diverses derivacions (enquadrades a la imatge). I similarmet al que hem vist en el trio, aquestes noves cèl·lules són sotmeses a diverses mutacions fins arribar a un canvi rítmic (encerclat) que, mantenint el perfil melòdic del motiu, n'estilitza la forma i abandona l'*staccatto* per passar a una articulació lligada que li atorga una direccionalitat més decidida.

Gerhard va felicitar Homs per la troballa del terme *derivacions* triat com a títol del segon moviment, ja que, segons ell, descrivia "molt més adequadament l'actitud mental pròpia de la tècnica serial que el de 'variacions', que en certa manera implica indefugiblement 'repetició'"<sup>268</sup>. A jutjar, però, pel desenvolupament del moviment en qüestió, el terme *derivacions* no fa necessàriament referència a la mena de desenvolupament orgànic del qual ens estem ocupant, sinó a la successió de possibilitats que es deriven d'una sèrie dodecatònica tractada com

<sup>268</sup> Vegeu, Homs, J., *Robert Gerhard...*, p. 91.

a matriu sense desenvolupar. És a dir, que les derivacions esmentades al títol són derivacions de la sèrie, no dels elements discursius.

Tot i això, és fàcilment identificable en la música que Homs va compondre en aquests anys un concepte generatiu fortament vinculat a la variació evolutiva schönberguiana que Adorno, igual a com ho feia Homs, comparava de forma metafòrica amb l'impuls irregular i orgànic del creixement d'un organisme viu: "esta música debe su origen a un impulso por así decir vegetal, aunque precisamente su irregularidad se asimila a formas orgánicas, en ninguna parte es una totalidad."<sup>269</sup>

Les possibilitats generatives inherents a aquesta concepció havien estat ja àmpliament desenvolupades amb anterioritat per Berg qui, com remarca Adorno, era qui les havia portat més lluny en una direcció determinada: "Si bien [Berg] tomó de Schönberg la técnica del 'desarrollo por variación', la dirigió inconscientemente hacia la dirección opuesta. Producir el máximo de figuras a partir de un mínimo de elementos"<sup>270</sup>. En el cas d'Homs aquesta manera de procedir va acabar esdevenint un tret estilístic característic del seu estil de maduresa. Tant és així que Barce el cita com a element definitori amb el nom de *dialèctica progressiva*: "el material presentado va generando nuevo material, a veces de manera imprevisible siguiendo incitaciones que se aparecen al compositor siguiendo su trabajo (lo que él llama 'estado de ánimo aleatorio'), y otras veces de manera previsible (tematismo, es decir: uso funcional, constructivo, de los núcleos melódicos)."<sup>271</sup>

---

<sup>269</sup> Adorno, Th. W., *Filosofía de la nueva música*, Madrid: Akal, 2009, p. 44. Certament, però, tota aquesta línia de pensament havia estat ja formulada amb anterioritat per Webern, qui, com veurem en capítols posteriors, prenia com a referència la concepció de Johann Wolfgang von Goethe segons la qual es poden trobar lleis i significats: "[...] tot és el mateix: arrel, tija i flor. I igual es pot dir de les vèrtebres del cos humà segons la concepció de Goethe. L'home té una sèrie de vertebres i totes són ahora semblants i diferents entre elles. La planta –la vèrtebra– original. I la idea de Goethe és que es podrien anar descobrint plantes fins a l'infinit." Webern, A., *El camí cap a la nova música*, Barcelona: Antoni Bosch (Ed.), 1982, p. 60.

<sup>270</sup> Adorno, Th.W., *Alban Berg. El maestro de la transición ínfima*, Madrid: Alianza 1990, p. 47.

<sup>271</sup> Barce, R., "Música actual. Cinco compositores catalanes contemporáneos III. Joaquín Homs", *Imagen y Sonido* núm. 7, maig de 1972, pp. 71-76, a Homs, P., *Joaquim Homs. Trayectoria...*, p. 276.

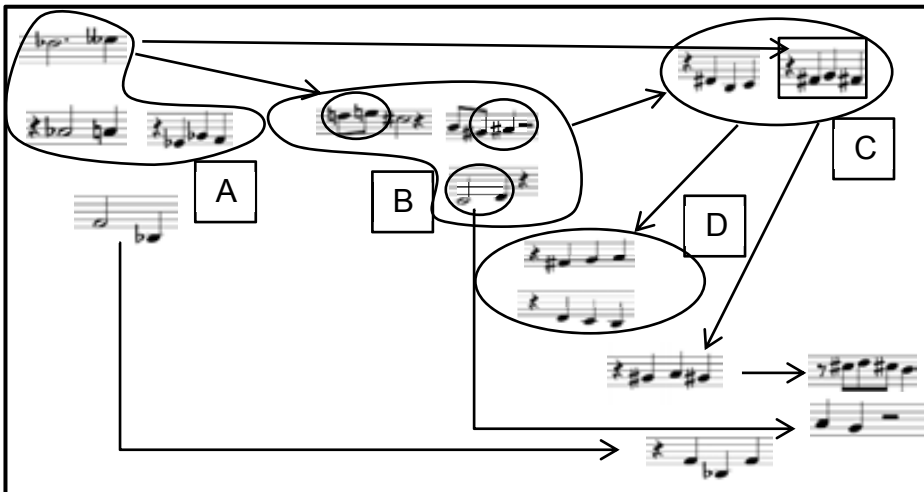
## VII. Homs davant el canvi de paradigma (1953-1959)

The image shows a musical score for 'Derivacions' from Sonata per a piano núm. 2 (1955). The score is written for piano and consists of three systems of music. The first system has two staves (treble and bass clef) and is marked 'in rilievo' and 'sf'. The second system also has two staves and is marked 'pp'. The third system has two staves and is marked 'pp'. Five specific musical phrases are circled and labeled with letters A through E. Label A is in the first measure of the first system, B in the second, C in the fourth, D in the fifth measure of the second system, and E in the first measure of the third system.

Imatge 66. *Sonata per a piano núm. 2* (1955). “Derivacions”. Iníci.

Si ens fixem en els primers compassos de les “Derivacions” de la sonata que ens ocupa (imatge núm. 66), observem que la veu superior dibuixa una segona menor ascendent immediatament contestada per la mà esquerra, marcada amb la lletra A. Aquest gest ascendent es converteix en un gest ascendent de segona major al segon compàs (sotmès a disminució rítmica) marcat amb la lletra B. Al quart compàs hem marcat amb la lletra C una derivació per addició del motiu inicial.

A la imatge núm. 67 podem observar el desplegament de la primera cèl·lula A i les seves transformacions mutant la distància de semitò per la d'un to sencer i posterior transformació en l'element C. En l'esquema apareix també el desplegament d'aquest element C que, per transformació, dona lloc als dos gestos de tres notes formats per un to i un semitò (D) així com a la cèl·lula inicial de la segona *derivació* de la partitura (E).



Imatge 67. Derivacions motiviques a partir de nucli inicial a la *Sonata per a piano núm. 2 per a piano*.

Aquest impuls expressiu que dóna lloc a la proliferació de figures contribueix, tal i com subratlla Kaiero referint-se a Berg, a organitzar l'obra *des de baix* per comptes de fer-ho *des de dalt* (tot i que també podríem parlar d'una organització *de dins cap enfora* en oposició a una organització de *l'exterior cap a l'interior*). A la vista, però, de l'exemple precedent i manllevant la terminologia d'aquesta autora, podem dir que Homs (de la mateixa manera que Berg) partia d'un gest expressiu de naturalesa indeterminada, dins d'un procés de formalització, obert i imprevisible que, com subratlla Kaiero, mai no arriba a clausurar-se totalment<sup>272</sup>. No podem oblidar que Homs considerava obertament l'atzar (que segons ell entrava en la composició en forma d'influències i idees imprevistes) com un element destacable del procés creatiu i privilegiava les formes lliures sobre les estructures formals arquetípiques.

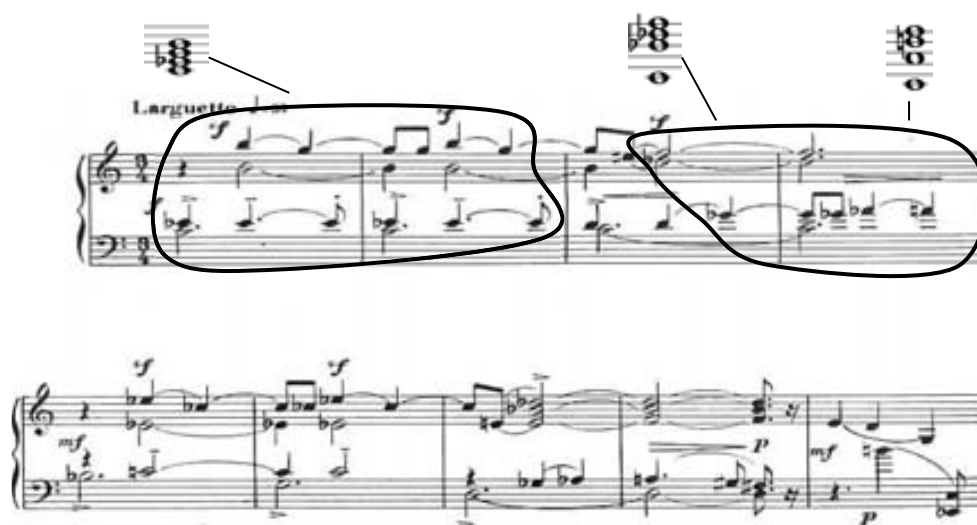
En els *Tres impromptus per a piano* (1955) que, com remarca Masó, podrien haver estat concebuts després de conèixer els *Tres impromptus* de Gerhard compostos el 1950<sup>273</sup>, Homs insisteix de nou en unes estructures formals lliures

<sup>272</sup> Vegeu, Kaiero A., "Berg: la vertiente expresiva e informal", *Creación musical e ideologías: la estética de la postmodernidad frente a la estética moderna*, Tesis doctoral, UAB. Facultat de Filosofia i Lletres, Departament d'Art, 2007, pp. 124-133.

<sup>273</sup> Vegeu, Masó, J., "Una aproximación al piano de Joaquim Homs", a Homs, P., *Joaquim Homs. Trayectoria...*, p. 305.

## VII. Homs davant el canvi de paradigma (1953-1959)

que, a més d'evocar el fragment romàntic, en manlleven la terminologia. Aquests tres primers *impromptus* van ser compostos i editats de forma unitària, tot i que en anys posteriors Homs va decidir ampliar-ne el nombre fins a un total de set. Resulta destacable que, justament en el moment en què estava adoptant el mètode dodecatònic i després d'una declaració d'intencions com la *Sonata núm. 2*, Homs compongués un inici com el del primer *Impromptu* en el qual les repeticions de notes de la sèrie són usades per cercar combinacions harmòniques consonants que avancen ja les sonoritats que seran freqüents a partir dels anys setanta (vegeu imatge núm. 68).



Imatge 68. *Impromptu I per a piano*. (1955). Inici.

Tot l'*impromptu* gira al voltant de l'interval *do-mib* en una atmosfera lluminosa més propera al tractament integrat de la dissonància de Mompou que a la saturació cromàtica de Schönberg. Malgrat mostrar un caràcter molt més cromàtic que el primer, el segon *impromptu* respira un aire desenfadat molt proper als valsos per a piano que el compositor havia escrit durant la dècada dels anys trenta. El tercer moviment, pel contrari, posseeix un caràcter meditatiu basat en una escriptura molt concentrada fortament contrastant amb els anteriors. Els *Impromptus IV i V*, de 1958 i 1959 respectivament, estan compostos sobre una mateixa sèrie. Si el quart *impromptu* dóna continuïtat a l'atmosfera meditativa del tercer (compost tres anys abans), en el cinquè el melodisme d'Homs es desplega, ple de lirisme, creant ambients que gairebé recorden els mestres del piano romàntic.

L'altra obra pianística significativa d'aquests anys són les *Tres invencions sobre un acord* escrites el 1958, en les quals el compositor realitza un experiment similar al que havia realitzat Ricard Lamote de Grignon amb els seus *Preludis al amigo ausente* l'any 1935. El mètode compositiu consisteix en aquest cas a limitar el nombre de tons que conformaran l'escala usada durant la composició. A diferència, però, de Lamote de Grignon, que va canviar d'escala en cada preludi, Homs va compondre les tres invencions sobre els set tons que conformen un únic acord inicial, del qual queden exclosos els tons *do*, *mib*, *fa#*, *la* i *lab* (vegeu imatge núm. 69).



Imatge 69. *Tres invencions sobre un acord* (1958). Inici.

La diferència metodològica entre els impromptus i les invencions no es tradueix, però, en una distància estètica substancial i el compositor explora en aquesta nova obra les possibilitats del so com a vibració física, observant l'acord base des de diverses perspectives i explorant-ne les possibilitats expressives. Aquesta mirada, inusual en Homs, va portar Taverna-Bech a afirmar que en aquesta obra "la armonía y la polifonía parecen dominadas por una esotérica actitud contemplativa en la cual lo puramente humano cede ante una idea de cierta naturaleza cosmológica"<sup>274</sup>.

Sigui com sigui, aquestes invencions comparteixen amb els impromptus una escriptura instrumentalment més brillant de la que un oient desprevingut pot haver-se fet de la figura d'Homs, l'estereotip de la qual es va formar a partir de les obres més pausades i reflexives dels darrers anys de la seva vida. És de

<sup>274</sup> Taverna-Bech, F., "Aproximación a la música de Joaquim Homs", setembre de 2000, notes a l'enregistrament *Joaquim Homs: Piano Music*, vol. 2, Marco Polo 8.225236, HNH International Ltd., 2002.



destacar en aquest sentit la imaginació i seguretat amb què el compositor desenvolupa les possibilitats de l'escala heptàfona de referència en les dues primeres invencions.

Un parell d'anys abans, el 1956, Homs havia escrit una de les obres cabdals del seu catàleg, el *Via Crucis per a recitant, quartet de corda i tambor*, sobre textos de Maristany, probablement l'obra més expressionista de les compostes fins al moment. Amb aquest sextet Homs inaugurava un període, de més o menys una dècada, en què la seva música assoliria el grau més alt d'abstracció. L'única raó que explica el menor grau de difusió d'aquesta obra en relació a d'altres és, sens dubte, el fet que estigui concebuda per ser interpretada a l'església, circumstància que, unida a la seva inusual plantilla, fa que la seva programació presenti més dificultats de programació de les habituals.

En una comunicació presentada l'any 1965 al II Congrés Litúrgic de Montserrat, Homs dóna algunes claus sobre les funcions de la música la litúrgia i, citant a Simone Weil, explica l'estat mental a cercar: "l'atenció consisteix a suspendre el pensament, a deixar-lo disponible, buit i penetrable a l'objecte, tot mantenint en la seva proximitat, però en un nivell inferior i sense contacte amb ell, els diversos coneixements adquirits que forçosament hagi d'utilitzar."<sup>275</sup>

Tenint present aquest objectiu, en aquesta obra estructurada en quinze episodis, el recitador introdueix en cada moviment el text que serà posteriorment desenvolupat musicalment pel quartet. Els comentaris musicals a cada estació pretenen concentrar l'oient en la meditació i intensificar els suggeriments que el text suscita. La funció del tambor és, sobretot, la de servir de separació entre les estances –tan sols s'incorpora al conjunt en els episodis X i XI– i constitueix una referència a les processons de Setmana Santa en les quals es revivia l'experiència popular de la Passió<sup>276</sup>. Tota l'obra deriva de la següent sèrie exposada en els primers compassos:

---

<sup>275</sup> Homs, J., "Notes sobre la funció de la música en la litúrgia". Comunicació presentada al II Congrés litúrgic de Montserrat (5-10 de juliol de 1965), vol. IV, Secció de Música. Crònica del Congrés, Suplement documental, Monestir de Montserrat, 1967, pp. 74-75, a Homs, P., *Joaquim Homs. Trayectoria...*, p. 164.

<sup>276</sup> Vegeu, Homs, J., Comentaris autocrítics sobre el *Via Crucis per a recitant, quartet de corda i tambor*. *Ibid.*, p. 236.



## VII. Homs davant el canvi de paradigma (1953-1959)

Imatge 74. *Via Crucis per a recitant, quartet de corda i tambor. Estança XIV. Compassos 33-38.*

Així com el tractament del tambor és una referència al caràcter popular de les processons, Homs va voler remarcar el caràcter litúrgic de l'obra incloent, a manera de diàleg entre els diferents instruments, una melodia evocadora del cant gregorià en la darrera estació (vegeu imatge núm. 74). Les referències al cant gregorià, de les quals ja ens hem ocupat en capítols anteriors, les retrobarem amb molta freqüència en els darrers anys de la vida del compositor a causa de la fascinació que sentia per les seves qualitats expressives:

"Desde el punto de vista técnico me admira en el canto gregoriano la continua sensación de imprevistos que provoca su desarrollo y la inevitabilidad que produce en el recuerdo, todo ello obtenido simplemente por el juego de tensiones y distensiones de una sola línea melódica, por la forma de fluir y de oscilar entre las notas de una escala de sonidos. Me gusta también porque logra provocar la emoción del oyente con los más simples medios [...] Por todas estas circunstancias técnicas y humanas tiene un valor y una aplicación incomparables en la oración."<sup>277</sup>

Com podrem, però, comprovar, Homs no sempre va usar el cant d'una manera tan explícita com ho fa en la darrera estació del *Via Crucis*, on aquest es comporta com una referència litúrgica, sinó que també el va assimilar a les formes modals de cant popular. Sigui com sigui, però, modalitat, cant pla i dodecatonisme són els elements que van esdevenir línies guia dels seu univers sonor.

<sup>277</sup> Paraules pronunciades durant una entrevista concedida l'any 1976, no referenciada per l'autora, però incloses en una nota al peu a Homs, P., *Joaquim Homs. Trayectoria...*, p. 165.

## VII. Homs davant el canvi de paradigma (1953-1959)

En la següent obra que va compondre, el *Quartet de corda núm. 4* (1956), Homs va donar continuïtat a la línia compositiva del *Via Crucis*. La funció de la sèrie és també aquí unificadora amb la sola excepció del segon moviment on excepcionalment assoleix un paper temàtic, fet realment inusual en aquests anys, quan Homs, per principis, tendia a evitar aquest recurs. A part de les qüestions purament tècniques, les dues obres responen a un mateix concepte de tractament instrumental i comparteixen un to general d'introspecció. Al llarg de la peça, els instruments dialoguen entre ells seguint un procés imitatiu basat en motius formats per poques notes que, com podem comprovar a la imatge núm. 75, atorguen a la música una qualitat, per moments, quasi verbal.

The image shows the beginning of the first movement, 'I - Moderato', of the String Quartet No. 4. The tempo is marked 'I - Moderato' and the time signature is 6/8. The score is for four instruments: Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass. The key signature has one sharp (F#). The music begins with a series of notes that are imitative in nature, as mentioned in the text. Dynamics include *pp*, *p*, *f*, and *sf*. There are also markings for *pizz* and *arco*.

Imatge 75. *Quartet de corda núm. 4*. (1956). Inici.

The image shows the beginning of the third movement, 'III - Larghetto', of the String Quartet No. 4. The tempo is marked 'III - Larghetto' and the time signature is 3/4. The score is for four instruments: Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass. The key signature has one sharp (F#). The music begins with a series of notes that are imitative in nature. Dynamics include *p* and *cantabile*. There is a marking for *f* at the end of the first measure.

Imatge 76. *Quartet de corda núm. 4* (1956). "III-Larghetto". Inici.

## VII. Homs davant el canvi de paradigma (1953-1959)



Imatge 77. *Quartet de corda núm. 4*. “III.Larghetto”. Compassos 77-81.



Imatge 78. Sèrie del *Quartet de corda núm. 4* (1956).

En les obres d'aquests anys és notòria, d'altra banda, la progressiva reiteració d'una sèrie de motius, reutilitzats en diferents contexts que acabaran esdevenint amb els anys una mena de signatures musicals que el compositor va disseminar al llarg de la seva producció. Tot i que ens ocuparem amb més detall d'aquests motius en un capítol posterior, per la proximitat entre les dues obres és de remarcar aquí la reutilització de motius entre el *Via Crucis* i el *Quartet de corda núm. 4*. Així, a la imatge núm. 76 podem observar que l'acompanyament de la inspirada melodia derivada de les cèl·lules que conformen la sèrie generadora del quartet està format per un motiu de notes repetides clarament emparentat amb els assenyalats en el *Via Crucis* i que al llarg del moviment mutarà fins a transformar-se en una seqüència de quatre corxeres repetides que al seu torn dóna lloc a un altre gest característic del compositor consistent en quatre semicorxeres en segones o terceres dissoltes, que estudiarem en capítols posteriors (imatge núm. 77).

En aquests mateixos anys. Homs va tornar a compondre música coral, com el *Gradual per a cor mixt* de 1956, que ja hem comentat capítols enrere, i les *Tres*

*estances per a cor* sobre poemes de Carles Riba compostes l'any 1957<sup>278</sup>. En aquestes tres estances el compositor es basa en una estructuració serial que, si bé no arriba a ser suficient com per considerar l'obra com a dodecatònica, almenys permet encabir-la dins de l'òrbita tècnica del mètode schönberguà.

Com podem veure a la imatge núm. 79, l'*Estança 8* (en realitat, la tercera de les *Tres estances*) parteix d'una sèrie de referència que posseeix evidents ressonàncies tonals (assenyalada a la imatge) i que és exposada en els tres primers compassos de l'obra. La sèrie no és, tanmateix, usada sistemàticament en la vertebració de l'obra sinó que es comporta, com en les obres anteriors, com un dipòsit proveïdor de motius susceptibles de desenvolupament.

Imatge 79. *Estança 8*. Inici.

A la vista dels punts de contacte que hem observat en aquest darrer apartat entre el pensament d'Homs i el de Berg, resulta, si més no, curiós constatar que ambdós compartien diversos trets personals i intel·lectuals com la timidesa, una proverbial discreció i una receptivitat cap a l'obra de Proust que resulta

<sup>278</sup> Malgrat que la composició original data del 1957, l'autor va fer una revisió de les *Estances 8 i 36* el 1983, i de l'*Estança 27* el 1989.

simptomàtica en dos caràcters artístics que van acabar convertint en estil una peculiar forma de rebre la tradició del segle XIX<sup>279</sup>.

A través de les conferències pronunciades al Club 49 sabem que, quan Homs va adoptar el dodecatonisme, coneixia perfectament la música de Berg i tenia un criteri format sobre les solucions tècniques que havien permès a l'austríac assolir uns límits expressius que ell admirava. Durant la conferència pronunciada el 12 de març de 1952, un any abans de compondre la seva primera obra totalment dodecatònica, explicava als assistents en referència a la *Suite Lírica*, els avantatges d'haver alternat constantment les parts dodecatòniques amb d'altres d'escriptura més lliure argumentant que això contribuïa a imprimir més varietat a l'obra i a enriquir-la amb efectes plàstics i expressius<sup>280</sup>.

Resulta evident que aquesta empatia que Homs sentia amb la música de Berg no es feia extensible a la de Schönberg, ja que considerava que la música del primer en relació amb la del segon posseïa "un to més emotiu i apassionat que posa molt en evidència l'enllaç que hi ha entre aquella i la música romàntica"<sup>281</sup>. Es desprèn d'aquest tracte diferenciat l'admiració que sentia Homs per algú que (igual que pretenia fer ell) havia orientat la seva energia cap a un concepte d'expressivitat que a mitjan del segle XX semblava que havia de perdre vigència.

Berg, igual que Homs en la seva maduresa, era reticent a qualsevol especulació intel·lectual en la qual no descobrís un rerefons sensible i que no servís a un propòsit expressiu. El mateix Adorno ho referia: "A veces también mi propio bagaje filosófico le parecía a Berg lo que él tachaba como un montón de 'insulseces'; [...] 'Insulso' era el nombre colectivo que Berg aplicaba a todo lo que no tenía un sabor sensible, y era una de sus palabra preferidas."<sup>282</sup>

Era possiblement aquesta falta d'interès per allò que no mostrés una clara voluntat sensible, o que la sotmetés a un jou excessivament pesant, el que el

---

<sup>279</sup> Vegeu Adorno, Th.W., *Alban Berg. El maestro de la transición ínfima*, Madrid: Alianza Editorial, 1990, p. 30.

<sup>280</sup> Homs, J., *Antología de la música contemporánea del 1900 al 1950*, Barcelona: Pòrtic, 2001, pp. 103-105.

<sup>281</sup> *Ibíd.*, p. 57.

<sup>282</sup> Adorno, Th.W., *op. cit.*, p. 39.

feia que Berg prengués distància respecte de les primeres obres dodecatòniques de Schönberg pel que ell jutjava que era una falta de contingut expressiu.

Com remarca Lisciani-Petrini, és revelador que Berg compongués vuitanta-dos lieder en nou anys a l'inici de la seva carrera<sup>283</sup>. Si bé Homs va quedar molt lluny d'una xifra tan excepcional, el cert és que la producció vocal ocupa un lloc molt destacat en la seva producció des dels primers anys. Va ser, però, en el moment en què Homs va superar l'etapa experimental inicial i es va decidir a adoptar el dodecatonisme quan es manifesten amb més claredat els paral·lelismes amb Berg, un referent ocult en la seva producció. S'ha de remarcar que ambdós van decidir assumir la paradoxa d'intentar canalitzar la seva imperiosa necessitat expressiva a través d'un mètode que suposava una caixa encara més estreta que el sistema tonal. Aquest fet va provocar que Homs hagués de reflexionar sobre la interpretació que havia de fer del mètode per adaptar-lo al seu llenguatge personal, camí que com explica Adorno, Berg havia fet en el seu moment:

“Cuando adoptó esta técnica, su interés primordial era fundirla con su propio tono sin que hubiera ruptura. Yo halagué su actitud y él se alegró y me dijo: ‘Ahí está precisamente el arte’. No le preocupaba el problema de si tal fusión era realmente posible o de si precisamente aquí la integración esconde un salto, o incluso si las consecuencias de la técnica dodecafónica no atentaban contra su propio concepto de ‘tono’. Con fiel insistencia, Berg, uno de los innovadores musicales más atrevidos del siglo XX, mantenía las exigencias del XIX, conservaba la continuidad incluso tras la ruptura.”<sup>284</sup>

Certament, Homs mai no va utilitzar sistemes de manipulació serial com els que usava Berg, a causa sobretot que no va abordar mai obres de l'envergadura de les compostes per aquest. Tot i això, les disposicions dels materials que cerquen les referències a centres tonals i a harmonies tradicionals són freqüents en la seva música, especialment en aquests primers anys d'adopció del mètode. Aquesta és una manera de fer que, com veurem, va molt més enllà de la qüestió purament tècnica i que arrela en una concepció de la música i l'art que no va abandonar mai del tot la perspectiva del romanticisme.

---

<sup>283</sup> Vegeu, Lisciani-Petrini, E., “Figuras del silencio: Schönberg, Berg, Webern”, *Tierra en blanco. Música y pensamiento a inicios del siglo XX*, Madrid: Akal, 1999, pp. 54-90.

<sup>284</sup> Adorno, Th.W., *op. cit.*, p. 27.



## **7.4. Les obres webernianes**

### **7.4.1. Dues obres referencials**

La trobada a Calella entre Homs i Gerhard l'any 1953 va coincidir, com subratlla Charles, amb el moment en què el culte a Webern i la sistematització de la serialització múltiple estava arribant al seu punt àlgid. Malgrat que, com ja hem vist en l'apartat anterior, la pulsio expressiva d'Homs tenia molt més a veure amb Berg que amb Webern, el nostre autor no va poder romandre indiferent a una influència que va marcar decisivament la música composta durant la segona meitat del segle XX.

Pel que fa a Homs, trobem algunes obres en les quals s'identifica amb claredat l'admiració que va sentir per Webern. Compostes especialment durant la segona meitat dels cinquanta, aquestes obres corresponen al moment en què la seva escriptura assoleix el grau més alt d'abstracció. No podem dir que aquesta abstracció (circumscribida a uns anys molt determinats) fos inconscient ni involuntària, ja que en aquesta època Homs feia una defensa del concepte d'expressivitat molt diferent del que adoptaria a partir dels anys setanta: "En les obres de Webern, com en els millor poemes de Stéphane Mallarmé i de Valéry, no s'hi troben mai aquelles aparences d'humanitat que commouen tan fàcilment les persones que confonen l'humà amb el comú [...] Es pot dir per exemple que representen una mena de relacions algebraiques de sons, comparades amb la majoria de les altres obres, que representen solucions particulars o simplement aritmètiques."<sup>285</sup>

En un article aparegut l'any 1966 a la revista *Serra d'Or* el compositor afirmava que la gran originalitat del músic austríac consistí en el fet que "partint del mateix punt [que Schönberg] i amb el seu afany característic de basar les seves composicions en el més mínim nombre d'elements musicals, arribà a produir un canvi complet en la fisonomia de la música en els aspectes estructurals i

---

<sup>285</sup> Homs, J., *Antologia de la música contemporània del 1900 al 1950*, Barcelona: Pòrtic, 2001, p. 241.

temporals”<sup>286</sup>. Homs atribuïa aquesta incidència en la percepció temporal de la música a la segmentació dels dotze sons en base a les transposicions o variacions d’un sol nucli intervàlic de dos o tres sons ja que, segons ell, “atesa la brevetat dels elements bàsics de la composició, la quantitat d’esdeveniments musicals que es poden succeir en un temps molt breu produeix en l’auditor la sensació d’haver viscut un espai de temps molt més dilatat”<sup>287</sup>.

Tot i la fascinació que sentia per aquesta concentració extrema, no va ser l’aspecte que Homs va reflectir en la seva música d’una manera més evident. Com podem veure, la influència de Webern es materialitzà a través de diferents aspectes tècnics manlevats del seu estil d’escriptura, com el puntillisme, l’ús del silenci amb voluntat expressiva/estructuradora i una particular organització de les sèries: “creo que en mi obra pueden rastrearse influencias de Webern en lo concerniente a lenguaje, a ciertas características del tratamiento serial, así como a la variación constante, todo ello enraizado con la de otros miembros de la Escuela de Viena (me refiero a Schoenberg y Berg). Ignoro cuál de ellos ha influido en mí mayormente, pero considero que la de Webern es clara, aunque yo haga un uso muy personal del legado de escritura que nos ha transmitido.”<sup>288</sup>

Segons el propi compositor, aquesta influència es deixava sentir especialment en la *Música per a arpa, flauta, oboè i clarinet baix* (1955), el cicle de cançons *Les Hores* (1955) la *Invenció per a cordes* i l’*Homenatge a Webern* (1959)<sup>289</sup>. A més d’aquestes, en aquest apartat hem agrupat algunes altres obres compostes durant aquests anys que mostren d’alguna manera l’influx del mestre austríac, sent molt conscients que aquest es pot reconèixer en obres incloses en d’altres

---

<sup>286</sup> Homs, J., “La crisi de la melodia dins la música contemporània”, *Serra d’Or*, vol 1, núm. 1, gener de 1966, pp. 35-36.

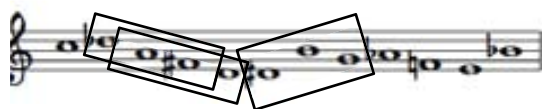
<sup>287</sup> *Ibid.*

<sup>288</sup> Vegeu, “Encuesta Anton Webern”, *Ritmo*, núm. 545, juliol-agost de 1984, pp. 13-14.

<sup>289</sup> Aquesta enumeració està referenciada en la “Encuesta Anton Webern”, apareguda a la revista *Ritmo* ja referenciada. En l’article, però, per comptes de l’*Homenatge a Webern* es fa referència a unes “*Variaciones sobre una sèrie de Webern* (inacabadas) del año 1959”. Tenint en compte que, com veurem més endavant, l’*Homenatge a Webern* (1959), perfectament acabat i estructurat en tres moviments, es basa en una sèrie que Webern va usar en una obra que va deixar inacabada a la seva mort, tot fa pensar que es tracta d’un error esdevingut en algun moment del procés de transcripció o síntesi de les paraules d’Homs.

capítols del present treball. L'objectiu d'aquest apartat no és, per tant, realitzar una catalogació exhaustiva i excloent sinó, més aviat, usar algunes obres representatives d'aquest període per il·lustrar la característica petjada del geni austríac en la música d'Homs.

La primera obra del catàleg d'Homs en la qual es deixa sentir aquesta reminiscència és la *Música per a arpa, flauta, oboè i clarinet baix* (1955). Parlem de reminiscència i no d'influència pròpiament perquè, tot i el seu aire webernià, l'anàlisi de l'obra no revela analogies profundes amb els mètodes del compositor austríac, sinó més aviat una afinitat d'intencions. Per començar, la sèrie no mostra cap de les característiques simetries webernianes i conté, en canvi, unes disposicions acordals de clares ressonàncies tonals (marcades a la imatge núm. 80) que ens situarien més aviat en l'òrbita del capítol precedent dedicat a Berg (vegeu imatge núm. 80).



Imatge 80. Sèrie de la *Música per a flauta, arpa, oboè i clarinet baix* (1955).

L'explotació d'aquestes possibilitats acordals, el tamisat color instrumental de la formació –suportada harmònicament per l'arpa– i el refinat sentit melòdic del compositor acaben donant lloc a una suau eufonia, conseqüència de la integració natural de les dissonàncies en un context atonal. Si hi ha alguna obra de l'autor que reflecteixi les intangibles qualitats de lluminositat i simplicitat expressiva que Charles atribueix al conjunt de la producció del nostre compositor, possiblement sigui aquesta, una de les joies de la seva producció<sup>290</sup>.

---

<sup>290</sup> Com remarca Charles, la música d'Homs “no conté el model expressiu germànic: ús grandiloqüent del contrapunt i dels processos de desenvolupament. La seva música no defuig dels matisos de la seva terra: el color, la llum, la simplicitat expressiva [...]”. Charles, A., “La màgica simplicitat”, *Revista Musical Catalana*, núm. 206, desembre de 2006, pp. 32-33, a Homs, P., *Joaquim Homs. Trayectoria...*, p. 124.

Tot i això, si l'obra no conté ni la disposició serial, ni l'ús rítmic, ni la tensió intervàlica característics de Webern, és pertinent preguntar-se d'on prové la sensació de familiaritat amb l'obra del mestre austríac reconeguda pel propi Homs. A nivell tècnic la resposta és que, tal i com podem veure a la imatge núm. 81, la disposició atomitzada del material sobre la partitura recorda vivament el característic puntillisme webernià en intervenir els instruments de forma seqüencial, teixint un discurs format per petits traços melòdics, en una textura d'extremada claredat. L'obra desenvolupa pausadament aquests petits nuclis melòdics a base de lleugeres variacions que, de manera imperceptible, despleguen una llarga frase que abraça tota la peça. Es tracta d'una sensació molt propera a la dualitat apreciada per La Monte Young entre la gran variació estructural (interna) i la textura estàtica (externa) resultant, que dóna lloc, en la música de Webern, a una superfície sonora amb pocs contrastos<sup>291</sup>.

Imatge 81. *Música per a flauta, arpa, oboè i clarinet baix*. Inici.

Encara durant l'any 1955, Homs va compondre –sobre textos d'Espriu– el cicle de cançons *Les hores* per a veu i conjunt instrumental. El tractament que fa del material es manté aquí a mig camí entre la disciplina serial i l'atonalisme lliure

<sup>291</sup> Vegeu, Solare, J. M., "El trio serial de La Monte Young", *Doce notas preliminares* núm. 17, estiu-tardor de 2006, pp. 112-142.

que ja havia usat vint anys enrere. Tot i això, la disposició de motius repetits en diverses disposicions, inversions i transposicions sembla indicar que Homs va utilitzar una sèrie referencial per unificar l'obra.

Es-col-to sem-pre el teu e-

-tern si-len-cí a la mun-ta-nya. Al-tres temps.

Imatge 82. *Les hores* (1959). “Memòria”. Inici.

D'altra banda, la repetició de notes en alguna cançó, com és el cas de “Nova claror”, arriba a ser tan insistent que destrueix auditivament qualsevol reminiscència de color dodecatònic, malgrat el cromatisme general de tot el cicle. El compositor va evitar explicitar de manera inequívoca la sèrie que va usar de referència. Conseqüentment, les raons que poden haver portat Homs a apreciar alguna influència de Webern en aquesta obra les hem de cercar en el seu caràcter expressionista, així com en la disposició atomitzada del material en alguna de les cançons com és el cas de “Memòria” mostrada a la imatge núm. 82.

#### 7.4.2. Les primeres formes binàries

Atès el desorbitat nombre de peces que trobem en el catàleg d'Homs amb els títols de *Dos moviments*, *Dues invencions*, *Dos soliloquis*, *Dos estudis*, *Dos poemes* o simplement *Díptic* (per no parlar de moltes altres obres que amb títols

diferents estan estructurades seguint un esquema binari) crida l'atenció que el compositor mai no fes esment de la seva predilecció per aquest esquema formal.

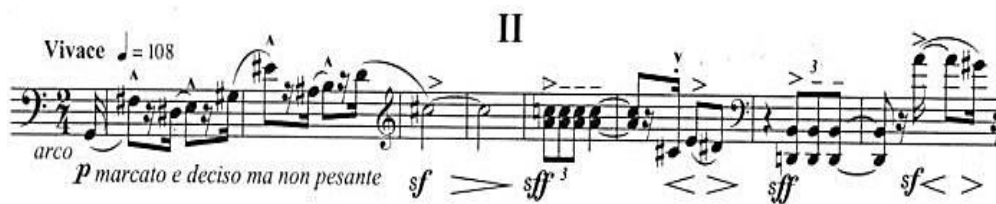
A la vista de la reiteració resulta, però, evident que, a partir de la dècada del cinquanta, el compositor va trobar en l'associació de dues peces breus interrelacionades una forma especialment adequada a la seves necessitats expressives. Després dels experiments neoclàssics dels anys quaranta, Homs havia iniciat un lent camí de retorn cap a la concisió de les seves primeres obres i estava adquirint ja una personalitat perfilada com a compositor. Conseqüentment, el format binari li permetia desenvolupar diversos aspectes d'una idea expressiva pròpia sense sotmetre el material motívic a l'estrès de grans esquemes formals en certa manera contradictoris amb la seva idea discursiva.

L'origen d'aquest esquema el trobem en tres obres compostes a finals dels anys cinquanta per a tres instruments solistes: els *Dos moviments per a violí sol*, compostos l'abril de 1957, els *Dos moviments per a violoncel*, compostos l'agost del mateix any i els *Dos moviments per a guitarra* compostos el 1959. En els tres casos el primer moviment porta la indicació de tempo *Moderato* i en els tres casos també el segon moviment porta una indicació més ràpida: *Allegro scherzando*, *Vivace*, i *Animato* respectivament.



Imatge 83. *Dos moviments per a violí sol* (1957). Inici.

## VII. Homs davant el canvi de paradigma (1953-1959)



Imatge 84. *Dos moviments per a violoncel* (1957). Segon moviment. Inici.



Imatge 85. *Dos moviments per a guitarra* (1959). Inici.

Més enllà de la seva forma bipartida basada en l'esquema lent/viu, podem observar a les imatges núm. 83, 84 i 85 que les tres obres mostren un evident parentiu a causa de la similitud de l'escriptura basada en el tractament contrapuntístic de petites cèl·lules melòdiques separades per grans distàncies intervàliques.

Similarment a les obres compostes anteriorment per a instrument de corda, tant els *Dos moviments per a violí* com els *Dos moviments per a violoncel* mostren una escriptura més segura i flexible que la seva música de cambra. Observant aquestes obres, i recordant la *Sonata per a violí* de 1941, resulta obvi que a causa de la seva formació com a violoncel·lista Homs se sentia especialment confiat quan havia d'escriure per als instruments de corda *a solo*; un format, on el coneixement dels recursos expressius i els límits instrumentals el feien treure el millor de si mateix.

Aquesta riquesa en l'escriptura instrumental fa dels *Dos moviments per a violí*, una obra especialment interessant de la seva producció. Com podem comprovar a la imatge núm. 83, resulta reveladora la flexibilitat amb què usa les repeticions





harmònica. Així, no podem parlar (perquè no es percep auditivament) ni d'una melodia absolutament definida ni d'una absència absoluta de melodia.

Schönberg es referia explícitament a aquest extrem per fonamentar teòricament l'ús de les sèries com a element generador: “en la composició amb dotze sons, de la mateixa manera que en la música tonal, –és a dir, en la música amb set sons–, l'harmonia no és més que una ‘inversió’ de la melodia, i, viceversa, la melodia és una ‘inversió’ de l'harmonia.”<sup>293</sup> Fidel al seu estil vehement, el mestre vienès emfatitzava aquesta idea amb l'ús de majúscules: “EL ESPACIO DE DOS O MÁS DIMENSIONES EN EL QUE SE REPRESENTAN LAS IDEAS MUSICALES ES UNA UNIDAD [...] en consecuencia, la idea musical, aunque esté constituida por melodía, ritmo y armonía, no es una cosa ni otra tomada aisladamente, sino las tres en conjunto.”<sup>294</sup> Si ens centrem en els *Dos moviments per a guitarra*, podem observar en la imatge núm. 85 que el desenvolupament dels primers compassos es basa en la tensió generada per intervals derivats de la setena i la novena disposats de tal manera que les seves funcions melòdiques i harmòniques tendeixen a quedar integrades dins d'aquest espai de tres dimensions al qual es refereix Schönberg.

Això es deu en gran mesura al fet que tota la sèrie es deriva d'una cèl·lula inicial de tres notes que conté un interval de segona menor i un altre de segona major (vegeu imatge núm. 88). El transport d'aquesta cèl·lula dóna lloc al primer hexacord que retrogradat i invertit dóna lloc al segon. Així doncs, tota la sèrie

---

<sup>293</sup> Entrevista de Gerhard a Schönberg: “Un gran músic a Barcelona”, a Homs, J., *Robert Gerhard...*, p. 211-215.

<sup>294</sup> Schönberg, A., *El estilo y la idea*, Madrid: Mundimúsica Ediciones, 2008, p. 106. Aquesta afirmació de Schönberg resulta comprensible si atenem a la facilitat amb la qual es compren el procés harmònic exposat en una seqüència d'arpegis encara que en cap moment s'arribin a sentir dues notes simultàniament (suposem per exemple que els arpegis estiguin executats per un instrument de vent). En aquests casos la melodia i l'harmonia esdevenen conceptes purament teòrics, ja que, estrictament parlant, no existeix ni l'una ni l'altra. És un fet que el continu musical es percep en el temps i que la memòria resulta imprescindible per relacionar i mantenir unificats en un sol esdeveniment tots els sons que conformen l'obra. Per tant, que els sons es presentin de manera successiva o de manera simultània pot resultar rellevant a nivell d'anàlisi processual, però, en el nivell de recepció, té menys incidència del que l'aparença pot fer suposar ja que, gràcies a la memòria, un fenomen diacrònic com és la música és, fins a cert punt, percebut de manera sincrònica durant la recepció.

queda estructurada en dos segments d'escala cromàtica dividits en clústers de segona major<sup>295</sup>.

Aquesta estructuració de la sèrie en base al mínim material possible on cada element es deriva d'un altre element preexistent és un concepte desenvolupat per Webern en el seu afany de cercar un ordenament que funcioni com un codi, a la manera de l'ADN, que contingui, de manera concentrada i sintètica, la informació genètica per al desenvolupament de l'obra, garantint-ne la coherència estructural amb un nombre molt reduït d'intervals. No va ser, però, fins la publicació dels seus esbossos el 1968 que no es va saber que l'origen d'aquest pensament serial es trobava en la fascinació de Webern pel quadrat Sator que serveix per il·lustrar l'estructuració de la sèrie del *Concert op. 24* (vegeu imatge núm. 87)<sup>296</sup>.



Imatge 87. *Quadrat Sator* i sèrie del *Concert op. 24*.

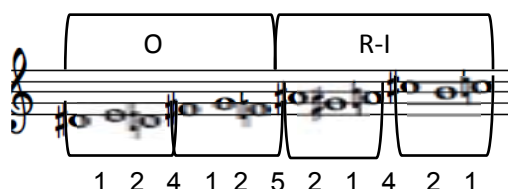
Tot i que, com podem veure a les imatges núm. 88 i 89, les identitats usades per Homs en la sèrie dels seus *Dos moviments per a guitarra* no arribin al nivell de complexitat que assoleixen en la de Webern –ja que en la sèrie d'Homs no es donen ni la retrogradació ni la inversió simple de cap dels seus elements mentre que la sèrie de l'op. 24 contempla totes les possibilitats de tractament de cada

<sup>295</sup> Aquesta disposició serial correspon al que, com ja hem vist, Homs reconeixia com una característica de la música composta per Gerhard durant la primera meitat de la dècada dels cinquanta: segmentació de la sèrie i recuperació del concepte d'escala en cada hexacord amb l'ús de notes properes.

<sup>296</sup> El quadrat Sator és visible en diverses troballes arqueològiques disseminades per Europa i el seu significat podria ser "Arepo (nom propi), el sembrador, manté amb destresa les rodes". Per més informació sobre la relació de Webern amb el palíndrom vegeu Cohen, D., "Anton Webern and the Magic Square", *Perspectives of New Music*, vol. 13, núm. 1, tardor-hivern de 1974, pp. 213-215, versió en línia consultada el 26 de febrer de 2015 a <http://www.jstor.org/stable/832375>

## VII. Homs davant el canvi de paradigma (1953-1959)

nucli– resulta evident que, quan Homs els va compondre, ja coneixia a fons les sèries de Webern i molt especialment la de l'op. 24. Així en la sèrie dels *Dos moviments per a guitarra* sí que s'hi observa una estructura de palíndrom, característica d'aquesta mena de plantejaments, en la qual el segon hexacord és la retrogradació inversa transportada del primer.



Imatge 88. Sèrie del *Dos moviments per a guitarra* d'Homs.

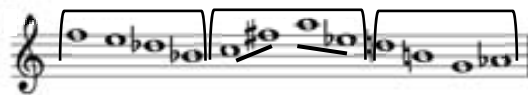


Imatge 89. Sèrie del *Concert* op. 24 de Webern.

A partir d'aquest ordenament, els intervals de segona major i menor que dominen la sèrie es tradueixen en l'obra en un entramat contrapuntístic basat en cèl·lules generadores formades per intervals de 2<sup>a</sup>, 7<sup>a</sup> i 9<sup>a</sup>. Com queda reflectit a la imatge núm. 85, a nivell discursiu resulta interessant ressaltar com a exemple dels procediments d'Homs, la “mutació” que es produeix al cinquè compàs quan, mantenint el patró rítmic de tres semicorxeres, es substitueix la continuïtat serial per la repetició d'una nota. A partir d'aquestes notes repetides es deriva un segon element que establirà un procés dialèctic amb les cèl·lules inicials donant lloc a un desenvolupament orgànic similar al qual ens hem referit ja en el cas de la segona sonata per a piano.

En aquests anys Homs encara va compondre dues obres més basades en una estructura binària: el *Sextet per a tríos de corda i vent* (que va ser transcrit l'any 1965 donant lloc a la *Polifonia per a onze instruments de vent*) i les *Dues invencions per a corda*. Els dos moviments del sextet es deriven de la sèrie mostrada a la imatge núm. 90 en la qual, com podem veure, el primer i el tercer tetracords estan separats per un tetracord central format per dos tritons.

VII. Homs davant el canvi de paradigma (1953-1959)



Imatge 90. Sèrie del *Sextet per a trios de corda i fusta* (1959).

Aquesta és una disposició serial era força freqüent en les obres de Gerhard d'aquest període en les quals, com el propi Homs remarca, trobem segments característics del cant popular formats per tons veïns seguits per intervals de tritò<sup>297</sup>.



Imatge 91 *Sextet per a trios de corda i vent* (1959) . Compassos 111-131.

Després d'una sèrie d'obres dominades pel puntillisme, la concisió i un tractament del silenci similar a l'usat per Webern, Homs opta en aquesta obra per un tractament instrumental més proper a l'escriptura clàssica, alternant –com podem observar en la imatge núm. 91– l'ús del conjunt amb el tractament per

<sup>297</sup> Vegeu, Homs, J., "V. 1949-1953. (Cambridge)", a *Robert Gerhard...*, pp. 75-88.

separat dels dos tríos. El mateix autor aclaria en uns comentaris explicatius, dipositats avui a l'arxiu familiar, que la unitat de l'obra es basava, per un costat, en el fet que els dos moviments de l'obra es derivaven de la mateixa sèrie, i per un altre, en el desenvolupament d'un sol traç melòdic exposat sota diverses formes. No hem de perdre de vista aquesta referència del propi autor al sentit melòdic, atès que, precisament, la melodia s'acabaria convertint al cap de pocs anys en un element central del seu pensament musical.

Les *Dues invencions per a cordes*, compostes el mateix 1959, segueixen una línia similar a la de les peces per a solistes dels darrers anys mostrant, com a tret destacat, la característica atomització dels materials que ja hem vist en d'altres obres anteriors. Malgrat que la morfologia general de la primera invenció evoqui l'estil de Webern, Homs força la disposició serial per usar combinacions de tons amb reminiscències vagament tonals. Ara bé, la segona invenció és en realitat una primera versió cambrística del que va acabar esdevenint el primer moviment de *Homenatge a Webern*, circumstància que sorprenentment no queda reflectida en cap estudi sobre el compositor, de tal manera que ambdues obres figuren en el catàleg com a composicions totalment independents. Com veurem, és molt probable que *Homenatge a Webern*, fos en realitat una extensió que va decidir fer Homs d'aquesta invenció després d'experimentar amb un tipus de sèrie.

#### **7.4.3. L'Homenatge a Webern. La culminació d'un període.**

El vèrtex de l'etapa weberniàna d'Homs arriba amb *Homenatge a Webern* per a orquestra simfònica compost l'any 1959. Tenint en compte la durada, complexitat i significació d'aquesta obra, resulta sorprenent el poc coneixement que se'n té avui dia, només explicable fins a cert punt pel fet que encara estigui pendent de ser estrenada. L'única referència que va més enllà de donar fe de la seva existència la proporciona Charles en el seu estudi sobre el dodecatonisme afirmant que: "En el *Homenaje a Webern* para orquesta escrito entre 1958-1959, aunque en su título alude al maestro alemán no emplea ningún tratamiento serial similar al de aquel, sino más bien lo contrario. Únicamente aparece cierto

VII. Homs davant el canvi de paradigma (1953-1959)

paralelismo de uso serial en el tercer movimiento.”<sup>298</sup> La sèrie que aquest autor referencia és la següent:

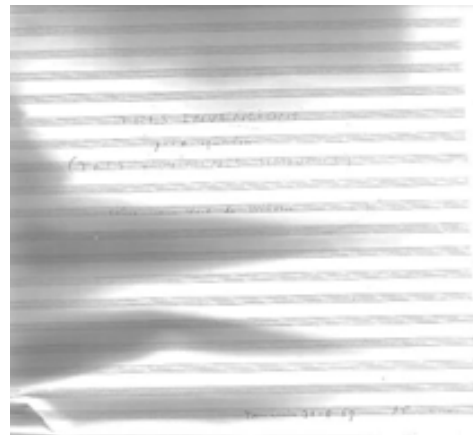


Imatge 92. Sèrie de l'*Homenatge a Webern* proposada per Charles.

A la vista de dues portades consecutives –una datada el 1958-1959 i la segona el 31/8/59– sembla possible que Homs es plantegés inicialment compondre una extensió de les *Dues invencions* en format simfònic i que canviés *a posteriori* la seva idea adoptant el títol definitiu i confirmant l'origen webernià de la sèrie generadora.

HOMENATGE A WEBERN  
~~In memoriam~~  
~~Anton Webern~~  
3 Moviments simfònics per a orquestra  
(s/una sèrie de Webern)  
2.2.2.2.-2.2.2.0.-Arpa.Pfte-2 Percs.  
Cordes  
1958-1959

~~TRES INVENCIONS~~  
~~per a orquestra~~  
(TRES MOVIMENTS SIMFÒNICS)  
Sobre una sèrie de Webern  
Tamariu? 31-8-59 25 min



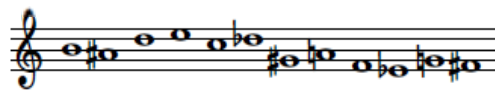
Imatge 93. Diverses portades de l'*Homenatge a Webern* (1959).

<sup>298</sup> Charles, A., *Dodecafonismo y serialismo en España*, Valencia: Rivera, 2005, p. 141.

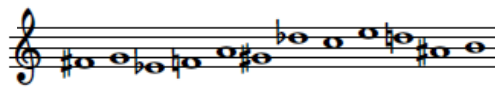
## VII. Homs davant el canvi de paradigma (1953-1959)

Una primera aproximació al text musical revela una sèrie estructurada en quatre grups de tres notes amb la qual Homs va compondre tota l'obra. Cada un dels tres moviments es basa en una disposició de la sèrie; així el primer moviment (versió simfònica de la segona *Invenció*) es deriva de la disposició fonamental. El segon moviment parteix de la retrogradació de la sèrie i el tercer moviment usa una disposició en mirall transportada que és precisament la que Charles identifica en el seu treball (vegeu imatges núm. 94 a, b i c).

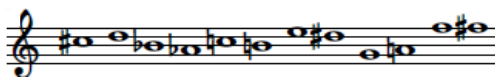
Imatge 94a. Sèrie 1r moviment.



Imatge 94b. Sèrie 2n moviment.



Imatge 94c. Sèrie 3r moviment.



Sorprenentment, la sèrie generadora –un palíndrom intervàlic separat per una quarta justa (14241514241)– no semblava coincidir amb cap de les usades per Webern, més enllà de mostrar evidents similituds constructives amb la sèrie del *Concert* op. 24 la qual (igual que la usada per Homs) es deriva d'un grup de tan sols tres tons sotmesos a retrogradació inversa, retrogradació simple i inversió simple transportats a diverses alçades fins a completar els dotze tons del total cromàtic. Com podem veure a la imatge núm. 95, aquesta disposició genera unes identitats globals entre tots els grups de tres tons que formen la sèrie ja que, es miri com es miri, en el moment en què aquesta és sotmesa a inversió, retrogradació o retrogradació inversa, sempre anem a parar a un nucli de dos intervals de segona menor i tercera major respectivament.

La sèrie usada per Homs està estructurada en quatre tríades agrupades per parelles de tal manera que la segona i la quarta són la retrogradació transportada de la primera i la tercera. Com que el primer grup de la sèrie d'Homs és, però, exactament el mateix que el del *Concert* op. 24, es dona el cas que la primera i la quarta cèl·lula de la sèrie d'Homs es corresponen exactament amb la primera i la segona de la sèrie de Webern respectivament.

## VII. Homs davant el canvi de paradigma (1953-1959)

Si bé aquestes similituds evidencien la factura weberniana de la sèrie d'Homs així com la seva proximitat a la del *Concert* op. 24, la falta d'una identitat inequívoca ens obligava a concloure que la sèrie que Homs havia usat en l'homenatge no era de Webern sinó 'inspirada' en una sèrie de Webern, solució possible però poc convincent.

Imatge 95. Webern. *Concert* op. 24 (1934)

Imatge 96. Homs, *Homenatge a Webern* (1959)

1 4 1 4 1 2 4 1 5 1 4

1 4 2 4 1 5 1 4 2 4 1

In

InR

R

In

La recerca va prendre un gir quan, gràcies a la providencial col·laboració de la família del compositor, es va poder rescatar de l'arxiu familiar una carta d'Homs a Gerhard amb data 21 d'agost de 1959 en què li comunicava el següent:

*"[...] darrerament he escrit 3 moviments simfònics per a orquestra sobre una sèrie de Webern (la que servia de base a la seva darrera obra inacabada). Un d'ells el vaig escriure originalment per a orquestra de corda i ara l'estic instrumentant de nou per completar els 3 moviments. 25 min. entre els tres. Em reservo uns dies de vacances pel mes d'octubre amb l'esperança de que es presenti l'oportunitat d'assistir a l'estrena de la teva Simfonia."*<sup>299</sup>

La descoberta d'aquesta carta centrava la recerca en la *Cantata* op. 32 que Webern va deixar inacabada a la seva mort. Pel fet de ser una obra incompleta, la sèrie generadora d'aquesta cantata acostuma a estar absent dels documents que estudien les sèries usades per Webern en les seves obres. El problema és que la sèrie que el compositor austríac tenia previst usar en aquesta obra, si bé mantenia l'estructura de palíndrom en dos hexacords segmentats en grups de

<sup>299</sup> Homs, J., carta a Gerhard datada el 21 d'agost de 1959. Dipositada al fons Joaquim Homs de la Biblioteca Nacional de Catalunya.



## VII. Homs davant el canvi de paradigma (1953-1959)

tres notes, tampoc no es corresponia amb la sèrie usada per Homs, molt més propera a la del *Concert op. 24* (vegeu imatge núm. 97).



Imatge 97. Sèrie de la *Cantata op. 32* de Webern.

La clau d'aquest petit misteri estava amagada en els esborranys preparatoris que va fer Webern quan estava projectant la seva op. 32 i entre els quals sí que apareixia finalment la sèrie usada per Homs en el seu homenatge. El manuscrit de Webern revela, però, que la disposició original de la sèrie no era la que va usar Homs en el primer moviment (la de la segona *Invenció*) sinó la seva forma retrògrada, és a dir la que el compositor usa en el segon moviment (vegeu imatge núm. 98).

Aquesta sèrie, sobre la qual va treballar Webern en el procés de composició de la seva *Cantata op. 32* abans d'arribar a la sèrie definitiva mostrada a la imatge núm. 98, no va ser tanmateix coneguda fins l'any 1968 quan es va editar el facsímil dels esborranys preparatoris de Webern. Recordem, però, que Homs va compondre l'obra l'any 1959. L'explicació d'aquesta incongruència està en un error comès per Robert Craft en la publicació dels llibrets que acompanyaven les gravacions de Webern publicades el 1957 en els quals, segons Hans Moldenhauer, Craft havia donat per bona una de les sèries primeres desestimades per Webern en el seu procés de planificació de l'op. 32<sup>300</sup>.

---

<sup>300</sup> Vegeu. Moldenhauer, H., "Webern's Projected op.32", *The Musical Times*, vol. 111, núm. 1530, agost de 1970, pp. 789-792, Musical Times Publications. Ltd., versió en línia consultada el 26 de febrer de 2015 a <http://www.jstor.org/stable/955300>. A la pàgina 790 d'aquest article es publica una reproducció del facsímil dels esborranys realitzats per l'autor austríac on es pot veure la sèrie manuscrita que Homs usaria en la composició de l'*Homenatge a Webern*.

## VII. Homs davant el canvi de paradigma (1953-1959)



Imatge 98. *Homenatge a Webern*. 2n. moviment. Inici.

Segons Mestres-Quadreny, Prats havia aconseguit els enregistraments discogràfics a través de Lluís Sert –en aquells anys resident a Nova York<sup>301</sup>– i amb tota probabilitat, aquesta va ser la font que el nostre compositor va poder consultar durant els anys cinquanta quan, junt amb Maristany i Casadevall, preparaven les conferències del Club 49 dedicades al mestre austríac. Aquest fet explica les similituds apreciades entre l'obra d'Homs i el *Concert* op. 24 ja que, segons Larry Todd, és probable que Webern intentés construir el 1945 una sèrie formada per unes identitats relacionades similars o fins i tot idèntiques a la de l'op. 24. Segons aquest autor la falta d'èxit del compositor en un primer moment per trobar la sèrie adequada l'hauria portat a experimentar amb diverses possibilitats abans de trobar una sèrie definitiva que acabaria desencadenant quinze anys més tard i a molts quilòmetres de distància tot el procés que estem explicant aquí<sup>302</sup>.

<sup>301</sup> Vegeu, Bonastre, F., i Cortès, F., *Història crítica de la música catalana*, Bellaterra: Universitat Autònoma de Barcelona, 2009, p. 483.

<sup>302</sup> Vegeu, Todd, R. L., "The Genesis of Webern's op. 32", *The Musical Quarterly*, vol. 66, núm. 4, Oxford University Press, octubre de 1980, pp. 581-591, versió en línia consultada el 26 de febrer de 2015 a <http://www.jstor.org/stable/741968>

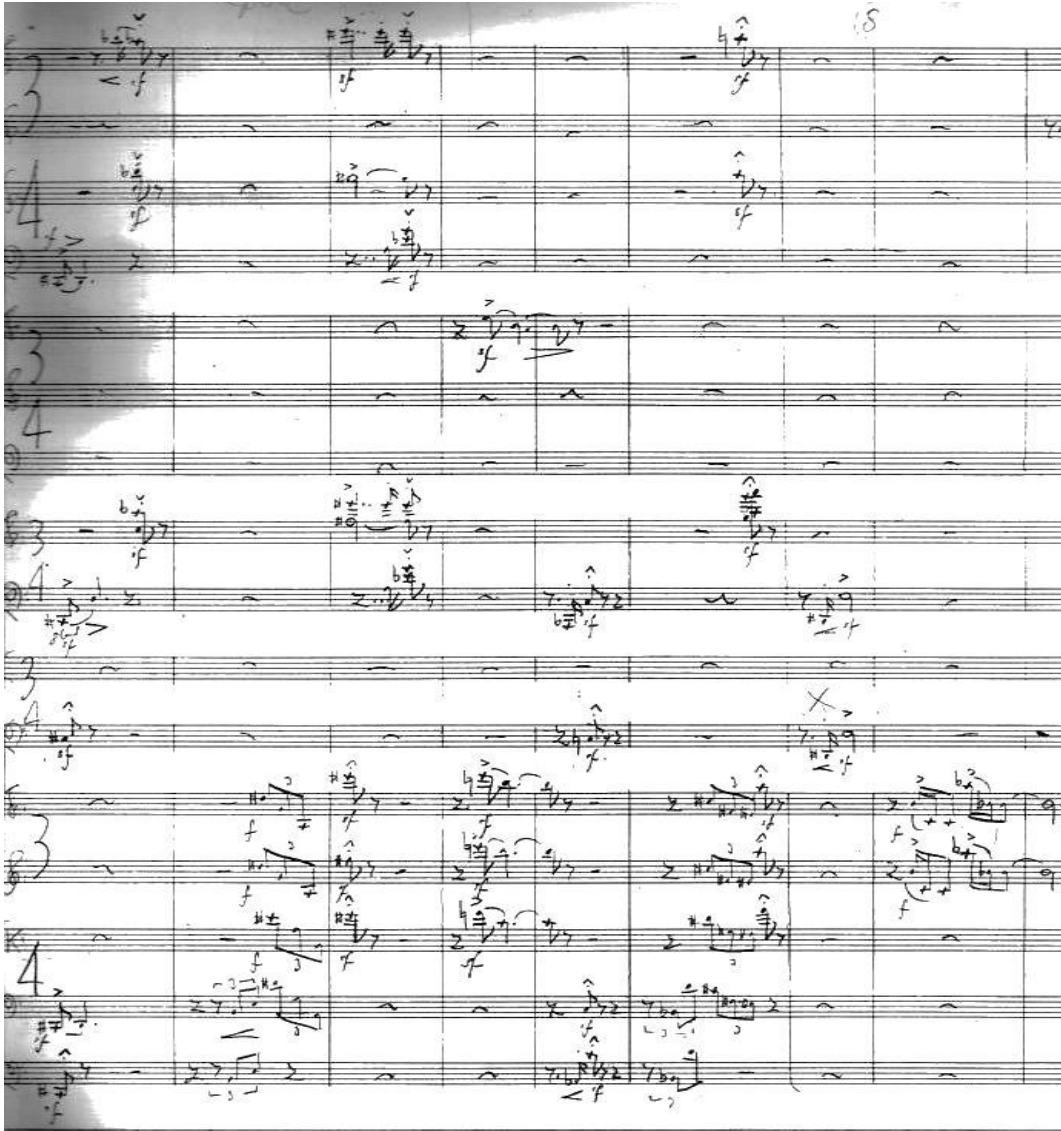
VII. Homs davant el canvi de paradigma (1953-1959)

Pel que fa a la música en si, el tractament instrumental d'Homs anticipa aquí el que serà una tònica de la seva escriptura orquestral, essencialment clàssica, però amb un escàs ús dels doblatges (vegeu imatges núm. 99 i 100).

The image displays a handwritten musical score for the first movement of 'Homenatge a Webern' by Joan Homs. The score is arranged in a traditional orchestral format with multiple staves. The top section includes staves for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fg.), and Horn (C). The middle section includes staves for Trumpet (T), Trombone (Trb.), and Percussion (P). The bottom section includes staves for Violin I (V1), Violin II (V2), Viola (A), Cello (C), and Double Bass (B). The score is marked with measure numbers 181 and 191. It features complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and various dynamic markings such as 'pp' and 'p'. The notation is dense and characteristic of mid-20th-century modernist composition.

Imatge 99. *Homenatge a Webern*. 1r. moviment. Compassos 177-193.

## VII. Homs davant el canvi de paradigma (1953-1959)



Imatge 100. *Homenatge a Webern*. 3r. moviment. Inici.

En el segon moviment, tanmateix, l'escriptura es torna més atomitzada i en alguns passatges el tractament dels recursos orquestrals arriba a ser gairebé puntillista utilitzant, en un evident homenatge a Webern, la tensió tímbrica com a argument discursiu (vegeu imatge núm. 101).

Si en les obres cambrístiques ja estudiades, com la *Música per a arpa, flauta, oboè i clarinet baix* s'apreciava una voluntat experimentadora amb els elements característics de l'escriptura weberniana –atomització de motius, ús expressiu del silenci, disposicions serials–, aquests elements passen aquí a integrar-se naturalment en una voluntat discursiva ja definida. El tractament del material,

## VII. Homs davant el canvi de paradigma (1953-1959)

partint de les disposicions inicials, usa freqüents permutacions de tons, convertint la sèrie en un plexe general de relacions intervàliques.

The image shows a handwritten musical score for the second movement of 'Homenatge a Webern' by Igor Stravinsky, measures 156-164. The score is written on 18 staves, labeled on the left as 2, 2, 2, 3, 4, 5, 6, A, P, 7, 8, 9, 10, V-I, V-II, A, C, and CB. The notation is dense and complex, featuring various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings such as 'ff' and 'p'. The bottom of the page contains the handwritten instruction 'meno e animato da poco a poco'.

Imatge 101. *Homenatge a Webern*. 2n. moviment. Compassos 156-164.

L'estructuració dels moviments segueix un patró similar al que acabarà sent característic del compositor en la dècada següent, basant l'equilibri de cada moviment en seccions contrastants enllaçades entre si per variacions de tensió. Es consolida d'altra banda (com ja hem vist en d'altres obres d'aquest període) la

## VII. Homs davant el canvi de paradigma (1953-1959)

utilització intensiva de les indicacions dinàmiques i agògiques destinades a fixar al màxim el sentit estricte de cada gest musical, tendència que s'accentuarà amb el pas del anys.

Es diria que amb l'*Homenatge a Webern*, compost el 1959, Homs acabava de pagar un deute i donava definitivament per satisfeta la necessitat que havia sentit a principis dels cinquanta d'experimentar amb les possibilitats que oferia el camí obert per Schönberg. Amb aquesta obra Homs va arribar al zenit del que es pot considerar com la seva primera etapa dodecatònica quan va experimentar amb les possibilitats del mètode explorant-ne els mecanismes interns prenent, però, referents externs. Com veurem en els propers capítols, a partir d'aquell moment, el seu llenguatge va començar a prendre un rumb definitiu que l'havia de menar cap al seu llenguatge de maduresa.

## **VIII. El pòsit de les avantguardes**

### **8.1. Una actitud receptiva i crítica**

A començament dels seixanta havia passat ja gairebé una dècada des de la publicació del conegut article de Boulez “Schönberg is dead” i es podien començar a valorar amb una mínima perspectiva les conseqüències de la proposta avantguardista<sup>303</sup>.

El canvi radical d'estructures proposat per les avantguardes en rebutjar qualsevol esquema preestablert havia suposat una revolució en el concepte d'expressivitat. A la pràctica això va provocar que la música de molts compositors pertanyents a aquest nou corrent de pensament obeís més a un impuls crític i filosòfic que a una intuïció sensible, suposant en molts casos la creació d'un nou marc referencial per a cada obra.

Posteriorment es va comprovar que aquesta lògica no estava destinada a esdevenir universal ni a ser duradora en el temps. L'allunyament de la dimensió expressiva junt amb la bel·licositat dialèctica dels compositors de l'escola de Darmstadt va provocar el distanciament d'alguns autors que en un principi havien seguit les seves evolucions amb una certa simpatia. Aquest és el cas de Gerhard qui, després de la curiositat inicial, va adoptar una actitud crítica cap al moviment representat per Darmstadt, com ho prova el següent fragment on explica la seva trobada amb uns estudiants durant un curs que va oferir a Dartington el 1957:

“Tenia [...] un grupet de xicots molt eixerits, tipus Darmstadt, alguns d'ells (veig que dic Darmstadt com si parlés de Cro-Magnon o Neanderthal), són exponents d'una altra civilització. Vaig analitzar les *Variacions op. 30* de Webern, i com que feia remarcar unes errades (d'impressió, de corrector o bé del mateix Webern) i sostenia que per a mi són *negligibles*, un dels joves em va mantenir la tesi que un ‘tall’, al seu entendre, *invalida el sistema* [...] La tesi del meu alumne implica: l'obra d'art és *el sistema*. La meua posició és al pol oposat. L'art suprem no és el de compondre sinó el de *tallar*.”<sup>304</sup>

---

<sup>303</sup> Boulez, P., “Schönberg is dead”, *The Score*, núm. 6, London: 1952, pp. 18-22.

<sup>304</sup> Homs, J., *Robert Gerhard...*, p. 98.

De les paraules de Gerhard es desprèn que el músic de Valls era conscient del perill que suposava confiar la creació a una planificació no sotmesa a un segon moment de control. El quid de la qüestió era doncs que, a major grau de planificació, més gran havia de ser l'esforç per evitar que aquest aspecte acabés apropiant-se de l'obra d'art<sup>305</sup>. Aquesta preocupació era compartida per molts creadors del moment:

“The point is that the notion of invariancy inherent by definition to the concept of the series, if applied to all parameters, leads to a uniformity of configurations that eliminates the last traces of unpredictability, or surprise. But unpredictability appears to be not only especially characteristic of so-called ‘atonal’ music, but desirable, or necessary, in any work of art.”<sup>306</sup>

L'anàlisi dels nivells d'articulació del discurs musical fet per Claude Lévi-Strauss, inspirada en els nivells de la doble articulació del llenguatge proposats pel lingüista Andrè Martinet, posava de manifest una contradicció del nou constructe. Segons Lévi-Strauss, la música, com el llenguatge, opera en dos nivells d'articulació; el primer seria cultural i s'hauria format a través de la tradició, de tal manera que el conjunt de normes (escrites o no) sobre el marc i els límits en què s'han de desenvolupar els successos sonors, constitueix una convenció acceptada per una comunitat. El segon nivell queda en canvi en mans dels compositors, els quals manipulen i forcen els elements del primer nivell, però no fins al punt de fer-lo irrecognoscible. La rellevància d'aquesta visió rau en el fet que és precisament en les tensions creades dins del marc d'aquest segon nivell on l'oient es pot identificar amb el procés narratiu-musical gràcies a unes expectatives creades en base a una lògica fonamentada en el primer nivell d'articulació. Com que aquestes expectatives no seran tanmateix satisfetes pel

---

<sup>305</sup> “[...] sembla obvi que la intensificació dels nostres controls metodològics ha d'exigir doncs, una major vitalització dels poder en el sentit oposat [...] són els atzars que l'envolten allò que ajuda a fer de tota obra creativa una veritable aventura de l'esperit.” *Ibid.*, p. 93.

<sup>306</sup> Krenek, E., “Extents and Limits of Serial Techniques”, *The Musical Quarterly*, vol. 46, núm. 2, Oxford University Press, 1960, p. 216, versió en línia, consultada el 26 de febrer de 2015 a <http://www.jstor.org/stable/740372>



camí mes curt ni més evident, la gestió del procés de resolució de tensions permet controlar les necessitats de l'oient provocant una resposta emocional<sup>307</sup>.

D'aquest raonament es desprèn que, per mantenir la comunicació, resulta indispensable que creador i receptor comparteixin un mateix codi inicial amb el qual els dos estiguin suficientment familiaritzats ja que, com remarca Leonard B. Meyer, com que l'expectativa de l'oient és en gran mesura producte de l'experiència estilística, la música pertanyent a un estil amb el qual no estem familiaritzats no posseeix un significat per a nosaltres. Conseqüentment, un estímul musical o un gest que no assenyali o creï expectatives d'un esdeveniment musical subsegüent o conseqüent no posseeix un significat<sup>308</sup>.

Certament, la consideració lingüística/comunicativa del fet musical entès des de la perspectiva plantejada per Lévi-Strauss no s'ajusta –per principis– a la proposta avantguardista ja que els compositors implicats en aquest moviment cercaven basar la lògica dels seus constructes sonors en les possibilitats de la matèria sonora no explorades anteriorment<sup>309</sup>. El risc, però, de comprometre la comprensibilitat si l'oient no podia aprehendre de manera intuïtiva i immediata el nou marc referencial proposat pel compositor era evident. Per conjurar aquest perill i salvar l'obstacle de la falta d'un marc referencial comú a tot el sistema musical, Boulez proposava més temps i repeticions de les que es podien necessitar per comprendre una obra escrita en un format conegut (tonal o modal, per posar un cas)<sup>310</sup>.

---

<sup>307</sup> Lévi.-Strauss, C., *Lo crudo y lo cocido*, México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1968, pp. 26-35.

<sup>308</sup> Meyer, L.B., *El estilo en la musica. Teoría musical, historia e ideología*. Madrid: Pirámide, 2000, p. 54.

<sup>309</sup> “Ir hasta el núcleo de la emoción, decía Debussy; yo diría: ir hasta el núcleo de la evidencia”. Boulez, P., *Pensar la música hoy*, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de la Región de Murcia. Colección de Arquitectura, 2009, p. 55.

<sup>310</sup> “There are fewer and fewer chances for the first encounter to ignite perception and comprehension. There can be a spontaneous connection with it, through the force of the message, the quality of the writing, the beauty of the sound, the readability of the cues, but deep understanding can only come from repeated hearings, from remaking the course of the work, this repetition taking the place of an accepted schema such as was practiced previously.” Foucault, M., Boulez P., i Rahn, J., “Contemporary Music and the Public”, *Perspectives of New Music*, vol. 24,

Tot i que Homs coincidia amb Boulez en la necessitat d'escoltar repetidament una obra per poder-ne captar totes les qualitats, el seu punt de partida era diferent ja que, fins i tot en els anys en què va assolir la màxima complexitat tècnica, els aspectes constructius mai no van deixar d'estar supeditats en la seva música a la narrativitat. Això no significa que Homs es mantingués refractari al canvi, sinó que valorava les diferents aportacions que proposava l'avantguarda en funció de la possibilitat d'integrar-les al seu propi univers expressiu. Així, malgrat que no es decidís mai a endinsar-se en el món de l'electroacústica on, donada la seva condició d'enginyer, hagués pogut gaudir d'un cert avantatge –almenys en els estadis inicials de l'experimentació amb els nous mitjans–, trobem en els seus escrits abundants opinions valorant positivament les possibilitats que obrien els avenços en la música electrònica i el tractament que se'n derivava per a la música concreta.

Diu molt, sobre l'actitud del compositor, la seva renúncia a treure avantatge de la seva condició d'enginyer en un moment en què, com remarca Krenek, la condició de científic i l'ostentació de coneixements en aquest camp s'havien convertit en una mena de símbol d'estatus<sup>311</sup>. Com podem comprovar, però, l'actitud d'Homs davant la situació que es va donar durant els anys cinquanta i seixanta va consistir a mantenir-se obert als nous moviments guardant una distància prudencial sense que això li impedisés experimentar amb elements sorgits dels moviments avantgardistes.

Podem parlar, per posar un cas evident, de la fecunda experimentació amb els clústers que va dominar la seva obra durant la segona meitat dels seixanta o del tractament de sonoritats indeterminades, a partir sobretot dels setanta. Aquesta experimentació no va suposar tanmateix una immersió total en els nous corrents ja que molts dels elements que una primera audició relaciona de manera immediata amb les tècniques avantgardistes formen part d'una lògica discursiva ancorada en la tradició. Aquesta circumstància ha provocat no pocs malentesos respecte a la seva posició ja que, com veurem en els capítols següents, l'aparent

---

núm. 1, 1985, pp. 6-12, versió en línia, consultada el 26 de febrer de setembre de 2015 a <http://www.jstor.org/stable/832749>

<sup>311</sup> Vegeu, Krenek, E., "A composer's influences", *Perspectives of new music*, vol. 3, núm.1, 1964, pp. 36-41, versió en línia, consultada el 26 de febrer de 2015 a <http://www.jstor.org/stable/832235>

proximitat d'algunes obres dels anys seixanta amb les sonoritats avantguardistes no respon a un posicionament real del compositor.

## **8.2. Serialització temporal i serialisme integral**

Sabem pel propi Homs que, l'any 1955, Gerhard li va explicar que havia escoltat *Le marteau sans maître* de Boulez, confiant-li la seva intenció d'estendre la serialització als paràmetres temporals en un procés anàleg al seguit en la serialització de les altures en el dodecatonisme<sup>312</sup>. També sabem que va ser per la insistència de Gerhard que va experimentar de manera restringida o que va intentar (literalment) “fer alguna cosa” amb la mètrica en algunes obres de principis dels seixanta però que, com ell diu, “era sujetarme demasiado y no seguí con ello”<sup>313</sup>. I finalment disposem de la referència a aquesta mena de serialització esmentada en el cinquè punt de l'entrevista concedida a Barce el 1972<sup>314</sup>.

Probablement com a conseqüència de la lectura d'aquest punt de l'entrevista, Valdés dedica en la seva tesi diversos apartats al serialisme integral, considerant l'etapa entre 1959 i 1972 com la de “uso progresivo del serialismo integral”<sup>315</sup> al qual afegeix un apartat posterior titulat “Presencias del serialismo integral”<sup>316</sup>.

---

<sup>312</sup> Vegeu, Homs, J., *Robert Gerhard...*, p. 91.

<sup>313</sup> Vegeu l'entrevista, Rincón, E., “Joaquín Homs, un camino largo y paciente”, *Scherzo*, núm. 39, setembre de 1989, pp. 85-87, a Homs, P., *Joaquim Homs. Trayectoria...*, p. 117.

<sup>314</sup> “Período serial, en el que la construcción es siempre atemática y el serialismo es aplicado a la métrica pero de manera restringida (1959-1963; obras características: *Invención para cuerdas, Música para siete instrumentos, Sexteto, Música para seis*.)” Barce, R., “Música actual. Cinco compositores catalanes contemporáneos III. Joaquín Homs”, *Imagen y Sonido*, núm. 107, maig de 1972, pp. 71-76. *Ibid.*, pp. 274-275.

<sup>315</sup> Valdés, I., *Joaquim Homs y su obra (1906-2003)*, Tesi Doctoral. Universidad de Oviedo, Departamento de Hª del Arte y Musicología, 2006, pp. 323-326.

<sup>316</sup> En suggerir, incomprensiblement, en aquest punt que *Presències* està composta segons la metodologia del serialisme integral, Valdés també entra en contradicció amb Charles qui, basant-se en nombroses anàlisis afirma que, a partir de la mort de la seva esposa el 1967, Homs “se aleja día a día del serialismo, aunque nunca lo abandonará de modo definitivo”<sup>316</sup>. Vegeu Valdés, op. cit., apartat 6.5.4.3. pp. 369-376 i Charles, A., *Dodecafonismo y serialismo en España*, Valencia: Rivera, 2005, p. 132.

Tenint en compte que, a part de negar haver escrit mai música d'avantguarda Homs va arribar a titllar el serialisme integral literalment d'"aberració"<sup>317</sup>, sembla obligat obrir un parèntesi per considerar els arguments que aporta Valdés, contrastar-los amb les obres i fonts secundàries i mirar d'aclarir si Homs va recórrer (o no) al serialisme integral durant els anys seixanta i en què consistia exactament el "serialismo aplicado a la métrica de manera restringida".

Ja hem comprovat que un terme aparentment unívoc com *dodecatonisme* presentava més problemes dels que l'ús habitual fa suposar. En la mateixa línia, tampoc no resulta senzill trobar una definició autoritzada que delimiti amb precisió el concepte de *serialisme integral*, tot i que hi ha un acord generalitzat a considerar-lo com un mètode compositiu que abastaria, a més lògicament de les altures, tots els paràmetres del procés musical com la duració dels fenòmens sonors individuals i les seves relacions mútues dins el marc temporal, el timbre, dinàmica i l'articulació<sup>318</sup>. De fet, però, com remarca Whittall, aquesta tendència va tenir un recorregut limitat tant a Amèrica com a Europa:

"Just as there have so far been few reasonably prominent figures in American music who can be claimed as keepers of the Barbitt flame [...] so in Europe the efforts of Boulez, Nono, Stockhausen and others to promote an integrated serial practice soon dissolved into more pragmatic adaptations and compromises, not necessarily rejecting all serial features but contextualising them differently."<sup>319</sup>

Lluny de tots els problemes que genera aquest argumentari Valdés afirma que Homs va usar el serialisme integral en les seves composicions basant-se en el següent:

---

<sup>317</sup> Homs usa aquesta expressió literal en una entrevista concedida a Cruz de Castro per a R. N. E. el 29 de juny de 1990.

<sup>318</sup> La definició de Krenek inclou el següent: "[...] the new idea of serialism encompasses all aspects (or "parameters") of the musical process, such as timbre, dynamics, articulation, and above all, time, i.e. duration of the individual sounding elements and their mutual relationships in time, subordinating all these aspects to premeditated serial statements." Vegeu, Krenek, E., "Extents and Limits of Serial Techniques", *The Musical Quarterly*, vol. 46, núm. 2, Oxford University Press, 1960, pp. 210-232, versió en línia, consultada el 26 de febrer de 2015 a <http://www.jstor.org/stable/740372>

<sup>319</sup> Whittall, A., *The Cambridge introduction to Serialism*, New York: Cambridge University Press, 2008, pp. 133-134.

## VIII. El pòsit de les avantguardes

“si estamos de acuerdo en establecer 1958 como el punto de inflexión para hacer referencia al momento en que Homs da el paso de lo dodecafónico a lo serial, habremos de asumir que entonces se ha extendiendo (sic) el concepto de la serie a otros elementos compositivos, [...] siempre dentro del marco de autonomía personal característica en el creador catalán.

Por tanto, dentro del período de uso progresivo del serialismo integral (1959-72), donde las líneas melódicas se tornan atemáticas en un mayor grado atenuando las asociaciones interválicas consonantes tanto horizontales como verticales, encajan perfectamente los últimos *impromptus* que compone Homs, en concreto los números V, VI y VII.”<sup>320</sup>

No hi ha error en la transcripció, ni s’ha omès cap argumentació prèvia explicant per què hauríem d’estar d’acord a establir l’any 1958, i no qualsevol altra data, per decidir –sense cap evidència– que Homs adopta el serialisme integral. I encara menys, per deduir a partir d’aquí que, un cop establert l’any, totes les obres seran des d’aquell moment serials. El mètode de Valdés consisteix en establir l’afirmació i argumentar sobre aquesta base.

A falta de cap evidència tècnica, podem almenys intentar resseguir com ha arribat Valdés a la data de 1958 a partir d’un altre paràgraf on cita Marco sense aportar-ne la referència:

“Podemos establecer 1958, coincidiendo con Marco, como el punto de inflexión para hacer referencia al momento en que Homs da el paso de lo dodecafónico a lo serial, extendiendo el concepto de la serie a otros elementos compositivos, como las alturas y la métrica y en menor medida la tímbrica.”<sup>321</sup>

Repassant l’extensa bibliografia de Marco dedicada a la música del segle XX trobem abundants referències a Homs on ocasionalment apareix alguna vaga al·lusió a la possibilitat de serialitzar paràmetres que no siguin les altures<sup>322</sup>, excepte quan s’ocupa de la *Música per a set* (1960) de la qual diu el següent:

---

<sup>320</sup> Valdés, I., *Joaquim Homs y su obra (1906-2003)*..., p. 369.

<sup>321</sup> *Ibid.*, p. 323.

<sup>322</sup> “[...] su etapa dodecafónica no es larga, pues, al contacto con las jóvenes vanguardias, evolucionará hacia un serialismo más generalizado y hacia posiciones propias a partir de él.” Marco, T., *Historia de la música española, siglo XX*, vol. 6, Madrid: Alianza Editorial, 1989, p. 202.

“[...] pieza en tres movimientos que entronca con la problemática de la serialización múltiple o serialización integral al llevar los principios seriales a los distintos elementos de la música y no exclusivamente a las alturas [...] Además, una atribución de valores temporales proporcionados a la interválica da automáticamente una rítmica derivada de la melódica con un sabor muy especial. El empleo estructural del silencio tiene en esta obra una gran importancia.”<sup>323</sup>

Tot i que Marco no diu que l'obra estigui composta segons el mètode del serialisme integral –com tampoc esmenta l'any 1958–, almenys ofereix una referència tangible que coincideix amb el sistema de serialització de duracions de les altures esmentat per Homs a l'entrevista de 1972 i que Gerhard explica detalladament a l'article “Functions of the series in twelve-note composition” de 1960<sup>324</sup>.

### **8.3. La funció formal/estructural de l'assignació de valors temporals a partir de la sèrie dodecatònica**

El nucli de la qüestió tractada a l'apartat anterior està en un sistema proposat per Gerhard que deriva l'assignació de valors temporals a partir del patró que suposa la sèrie dodecatònica. Si ho expressem de manera tan sintètica sembla que ens estem referint a alguna forma de serialisme integral, fet que resultaria desconcertant, atesa la mala opinió que tant Homs com Gerhard van mostrar per aquesta tècnica, com es desprèn de les paraules següents:

“El serialisme estava destinat a produir un dels academicismes més eixorcs, ja ho sentia en els ossos fa uns 14 anys, i no m'he equivocat [...] si Cage, Boulez o Stockhausen em llegiren\* no em van entendre. Van fer la mateixa errada, gairebé exactament, que havien fet en aplicar la idea 12-serial de Schönberg (idea exclusivament tonal) al ritme, és a dir al reialme temporal van aplicar la idea *literalment*, no traduïda, transposada, adaptada imaginativament a la dimensió temporal. D'aquí l'infantilisme del primer quadern de *Structures*, com a experiment; com a

---

<sup>323</sup> Marco, T., *Música española de vanguardia*, Madrid: Guadarrama, 1970, p. 29.

<sup>324</sup> Gerhard, R., “Functions of the series in twelve-note composition”. Bowen, M. (Ed.), *Gerhard on music. Selected writings*, Aldershot: Ashgate, 2000, pp. 157-173.

## VIII. El pòsit de les avantguardes

música *tout court* és molt millor, però ja sabem que amb imaginació un artista pot fer bones obres tot i creient en teories absurdes.”<sup>325</sup>

La qüestió és que, sota l'aparença d'un argumentari purament tècnic, el sistema proposat per Gerhard amaga una reflexió sobre els conceptes de forma i estructura. De la mateixa manera que els avantguardistes, Gerhard i Homs havien arribat a la necessitat de superar el concepte formal consagrat per les estructures arquetípiques tradicionals. En aquells moments resultava evident per a ells que, a causa de l'evolució del llenguatge i la suspensió de la tonalitat, les formes clàssiques s'havien convertit en una pura carcassa, un mer continent, on el compositor dipositava els seus materials.

Davant el discurs estructuralista de l'avantguarda, Gerhard proposava una alternativa formalista que emfatitzava la concepció dinàmica de l'obra musical per sobre del concepte estàtic/arquitectònic. La forma havia de ser segons Gerhard “a driving, shaping power which creates its own harmonious or clashing proportions ever anew in the very flow of origination”<sup>326</sup>. El compositor s'havia de posar conscientment en el lloc de l'oient i aproximar els conceptes de forma i estructura que, en renunciar als arquetips tradicionals, no tenien garantida una eficiència ja que, com ens recorda Carl Dahlhaus, mentre que l'estructura és un concepte tècnic connectat amb el procés de creació, la forma és un concepte estètic que fa referència al procés de recepció: “Structure is the aspect of the work directed at the composer, form that which is directed at the listener”<sup>327</sup>.

L'argument bàsic que uneix aquest concepte formal amb la derivació de valors temporals a partir d'una sèrie dodecatònica parteix del principi que una seqüència complexa de durades variables tan sols pot ser captada 'quantitativament' per comptes de la percepció 'qualitativa' que provocava l'ús rítmic no serialitzat. Això es deu al fet que l'oïda capta gairebé immediatament les proporcions derivades de les freqüències entre notes i les seves proporcions quan es toquen

---

<sup>325</sup> La cita correspon a unes paraules de Gerhard reflectides a Homs, J., *Robert Gerhard...*, p. 119. \* es refereix al seu article “Tonality in Twelve-tone music” publicat l'any 1952. Vegeu, Bowen, M. (Ed.), *Gerhard on music. Selected writings*, Aldershot: Ashgate, 2000, pp.116-128.

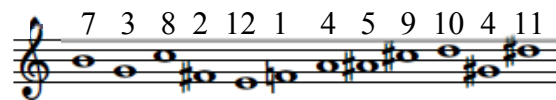
<sup>326</sup> *Ibid.*, p.168.

<sup>327</sup> Dahlhaus, C., *Schoenberg and the new music*, Cambridge: Cambridge University Press, 1999, pp. 236-237.

## VIII. El pòsit de les avantguardes

consecutivament mentre que resulta gairebé impossible establir i reconèixer proporcions temporals de l'ordre 9/10 o 15/16 fàcilment identificables com una proporció de to o de semitò respectivament<sup>328</sup>.

A partir d'aquesta premissa, Gerhard conclou que la idea d'usar les relacions temporals de manera idèntica a com s'usen les relacions intervàliques establint una relació directa entre elles és, literalment, una completa fal·làcia<sup>329</sup>. Vegem de manera resumida la proposta de Gerhard, usant d'exemple la mateixa sèrie que usa ell, mostrada a la imatge núm. 102.



Imatge102.

Metodològicament, el punt de partida del sistema consisteix a vincular una assignació numèrica a la relació intervàlica de cada una de les classes d'altura de la sèrie en relació a una altura determinada. En l'exemple usat aquí ho expressem amb el nombre de semitons que separen cada to de la sèrie respecte al que ocupa la cinquena posició (*mi*). Com podem veure a la imatge núm. 102, aquest procés dóna lloc a una sèrie formada per dotze nombres, considerant que l'altura referencial és expressada respecte a l'uníson amb el 0 o amb el 12 (si es tenen en compte les octaves superior o inferior).

Aquest procés ens permet obtenir una sèrie numèrica que queda expressada en la següent correlació: 7,3,8,2,12,1,5,6,9,10,4,11. Stockhausen havia usat amb anterioritat un sistema relativament similar fins aquest punt, establint una "escala cromàtica" de *tempi* en la seva obra *Gruppen*, per a tres orquestres. Tanmateix, l'assignació temporal que va fer aquest compositor es basava en el fet que la

---

<sup>328</sup> Utilitzem aquest exemple perquè és l'usat per Gerhard en el seu article. Tanmateix, no està de més recordar que, si bé el sistema pitagòric tan sols contempla un tipus de to (producte d'una relació de freqüències 9/8), el sistema de temperament just contempla, a més, un segon tipus de to (més curt) amb una relació 9/10. La relació 16/15 esmentada per Gerhard en referència al semitò és també la resultant del sistema de temperament just.

<sup>329</sup> Gerhard, R., "Functions of the series in twelve-note composition" a Bowen, M. (Ed.), *Gerhard on music. Selected writings*, Aldershot: Ashgate, 2000, p. 164.



## VIII. El pòsit de les avantguardes

progressió d'alçades dins de l'escala cromàtica no era aritmètica sinó logarítmica. Per tant '0' corresponia a corxera igual a 60, '1' a 63'6, '2' a 67'4 etc.<sup>330</sup>

A diferència d'Stockhausen, Gerhard no considerava la seqüència numèrica derivada de la sèrie d'altures com una sèrie, sinó tan sols com un patró: "Series, in my sense of the notion, represents a code for channelling and steering process. Pattern is the outcome of process, one result, this one particular result. I conclude, therefore, that this is not what we are looking for."<sup>331</sup>

Per evitar els límits que imposa considerar la sèrie numeral derivada de la sèrie d'altures com un patró fix, Gerhard estableix un sistema de relacions generals sense assignar figures determinades a cada un dels intervals. D'aquesta manera i començant pel grau més alt de generalització en direcció cap al nivells finals de concreció pot deixar per al moment mateix de la composició la decisió d'assignació de valors reals, tal i com es fa amb les altures de les notes en funció de la disposició triada de la sèrie, dels transports, de l'assignació de veus i de l'octava en què el compositor decideix situar-les. Aquest procediment li permet mantenir un grau molt elevat d'indeterminació que, precisament, va contra el determinisme del serialisme integral.

Si l'especificació més general que podem fer sobre una peça musical és la seva duració, la proposta de Gerhard consisteix a obtenir de la pròpia sèrie alguna mena de relació proporcional. En l'exemple que estem usant, proposa dividir la sèrie obtinguda en les dues meitats mostrades a la imatge núm. 103.



Imatge 103.

---

<sup>330</sup> Vegeu, Whittall, A., *The Cambridge introduction to Serialism*, New York: Cambridge University Press, 2008, p. 85.

<sup>331</sup> Gerhard, R., *op. cit.* p. 165.

Així, a partir de la suma de les relacions numèriques representatives de cada un dels dos hexacords per separat (7,3,8,2,12,1/5,6,9,10,4,11), s'arriba a la proporció 33/45 que pot ser simplificada com 11/15. Aquesta serà la proporció que regirà la composició a diferents nivells. La primera i més senzilla aplicació d'aquesta proporció és òbviament la que afecta a la divisió temporal de les seccions de l'obra. A part de la vertebració general, regida per la proporció obtinguda de la comparació dels hexacords, de la sèrie també es poden desprendre l'ordre i la quantitat de repeticions de cada seqüència de tons o classes d'altura així com la mètrica en el cas que el compositor decideixi assignar valors definits a cada número.

En aquesta darrera part, tanmateix, el compositor sintetitza extraordinàriament els processos que utilitza per aplicar aquesta proporció a nivells més concrets. No deixa de sobtar que Gerhard passi directament del patró obtingut de la sèrie a les proporcions mètriques i no dediqui més espai a l'assignació de valors rítmics que afecten directament a la morfologia. Així, la sensació és que es reserva tanta llibertat per usar aquest quocient en funció de les seves necessitats momentànies que tot el constructe teòric està concebut més com una eina –una font d'inspiració destinada a oferir possibilitats i solucions– que com un sistema vertebrador i limitador en si mateix.

De tot el que s'ha esmentat anteriorment, es desprèn que més que d'un sistema de serialització pròpiament dit, estem parlant d'un sistema de conversió de valors serials a proporcions temporals sense pretensions de convertir-se en una norma general. I, de fet, el mateix Gerhard explicava que es tractava tan sols de la seva pròpia manera personal de planificar l'obra en el moment de la composició.

### **8.4. El sistema de conversió temporal en l'obra d'Homs**

Malgrat que tota l'argumentació de l'apartat precedent es basa en diversos escrits de Gerhard, no hi ha dubte que aquest és exactament el sistema amb el qual va

## VIII. El pòsit de les avantguardes

experimentar Homs en diverses obres, com explicava en una entrevista concedida l'any 1990, impulsat pel seu mestre<sup>332</sup>.

En realitat, segons l'estructuració de Barce de 1972, les obres en què va usar aquest sistema són tan sols quatre i una d'elles, la *Invenció per a cordes* de 1959, va ser usada íntegrament en la *Música per a set* de 1960, de tal manera que estem parlant únicament de tres obres en un catàleg que en supera les dues centes.

Ja que l'obra referenciada per Marco és la *Música per a set*, iniciem la nostra aproximació a aquest mètode analitzant l'obra i els comentaris explicatius del mateix Homs, els quals faciliten enormement la tasca analítica sobre la partitura. De manera esquemàtica podem dir que el primer moviment, de 187 compassos, consta d'una primera secció formada per una exposició de 35 compassos en la qual es presenten les primeres transposicions de la sèrie original (mostrada a la imatge núm. 104) seguida d'una segona secció de caràcter *animato* on es presenten quatre transposicions més de la sèrie original (compassos 36 a 59). La totalitat de les possibles transposicions s'acompleix en arribar al compàs 77 i, segons el mateix autor, el clímax de l'obra es produeix entre els compassos 133 i 140. Si observem les proporcions, veurem que la divisió dels compassos emprats en l'exposició de totes les transposicions (77) entre els compassos de la primera secció (que arriba fins al compàs 59) és molt similar a la proporció entre el nombre total de compassos de l'obra i el moment de màxima tensió, a l'entorn de 13/10 ( $77/59 \approx 187/140$ ).

Imatge 104. Sèrie de la *Música per a set instruments* (1960).



D'altra banda, les marques de compassos en la partitura i les proporcions entre seccions mostren evidents indicis de relacions planificades. Lògicament podríem iniciar una ingent tasca combinatòria treballant sobre diverses possibilitats

<sup>332</sup> L'entrevista va ser concedida a el 29 de juny de 1990 a Carlos Cruz de Castro per a Radio Nacional de España.

## VIII. El pòsit de les avantguardes

(entengui's notes referencials combinades amb diversos criteris de segmentació de l'obra) per acabar formulant una hipòtesi sobre una possible sèrie numeral generatriu de les proporcions de l'obra. Tanmateix, aquesta sèrie no passaria de ser una possibilitat més o menys induïda, per no dir forçada, i en cap cas exclusiva, ja que, si ens posem a especular amb diferents seccions i subseccions, hem de considerar diversos factors que el compositor pot haver tingut en compte, com relacions totals/parcials de la mena de les que hem vist, però també relacions entre seccions veïnes (sempre descomponibles en segments al seu torn més petits o susceptibles de ser agrupats en seccions majors) per no parlar de diferents criteris de segmentació com transposicions serials, inversions, seccions discursives o zones cadencials. La realitat és que en cap cas no podríem tenir la certesa d'haver recorregut exactament el mateix camí que va seguir el compositor quan va compondre l'obra.

Vistes les contradiccions entre els diversos treballs dedicats al compositor i d'altres fonts secundàries, l'objectiu que ens fixem no consisteix tant en una reconstrucció exhaustiva de la metodologia compositiva per a cada cas, sinó la comprovació del sistema genèric usat per Homs, amb l'objectiu d'establir el seu grau de relació amb el serialisme integral. D'entre els mecanismes de què disposem, els més aclaridors resulten ser els comentaris a l'obra realitzats pel propi autor. En referència al segon moviment (que com ja hem dit és un arranjament per a set instruments de la *Invenció per a cordes* de 1959) i en mig de moltes altres consideracions sobre estructura i desenvolupament, Homs inclou la següent afirmació:

“En el período comprendido entre los compases 130 y 146 basados en un pedal de los bajos durante el cual se producen los momentos de mayor tensión del movimiento, la rítmica melódica está basada en la atribución de valores temporales a la serie fundamental de la obra proporcionados a los intervalos de cada nota respecto a otra de referencia.”<sup>333</sup>

I en referència al tercer moviment:

---

<sup>333</sup> Comentaris autocrítics, a Homs, P., *Joaquim Homs. Trayectoria...*, p. 239.

## VIII. El pòsit de les avantguardes

“Entre los compases 5 y 11, el primer violín expone una idea temática puntuada por pizzicatos de las cuerdas, cuyo desenvolvimiento rítmico se deriva de los valores métricos asignados a la serie de forma similar a la sección del segundo movimiento antes indicada.”<sup>334</sup>

És a dir que, segons el propi compositor, aquest sistema d'assignació de valors és usat en total en vint-i-dos compassos repartits en dos moviments en una obra de tres moviments (vegeu imatges núm. 105 i 106). No sembla doncs que, malgrat l'evident coincidència d'interessos per la qüestió formal amb les avantguardes, puguem estar parlant en cap cas de serialisme integral, especialment quan la tímbrica i la dinàmica queden totalment excloses d'aquest sistema. De fet el compositor explicava sobre la *Invenió per a cordes* que “a banda de l'ordenació intervàlica serial i la utilització en determinats períodes d'esquemes mètrics prefixats, la composició i maniobra de tots els elements que intervenen en l'obra és totalment lliure, sense més limitacions que les dictades per la tècnica, la imaginació i el gust personal que a cada instant ens inclinen a escollir la ruta a seguir entre múltiples possibilitats”<sup>335</sup>.

Imatge 105. *Música per a set*. Compassos 124-136.

<sup>334</sup> *Ibid.*

<sup>335</sup> Comentari publicat en el programa de mà corresponent a l'estrena al Palau de la Música Catalana, el dia 2 d'octubre de 1965 en el III Festival Internacional de Música.

## VIII. El pòsit de les avantguardes

Imatge 106. *Música per a set*. Compassos 137-147.

Un exemple similar el trobem en el *Quartet de corda núm. 6* (1966), planificat sobre una partició asimètrica obtinguda, amb tota probabilitat, a partir d'un sistema d'assignació de proporcions com el que estem estudiant:

“El primer tiempo (*Allegro Moderato*) se inicia con una breve introducción de nueve compases en la que irrumpen primero en fortísimo las ocho notas iniciales de la serie de doce sonidos en que se basa toda la composición seguida de una imitación en pianísimo sobre cuatro de ellas, completada finalmente con la segunda sección de seis notas de la serie. Esta disposición estructural binaria asimétrica, cuya primera parte es más breve y nutrida de sonidos que la segunda, constituye una matriz constructiva fundamental que no solo se presenta con frecuencia durante el movimiento en muy variadas disposiciones, sino que también informa la trayectoria general del mismo e incluso la del conjunto de la obra.”<sup>336</sup>

<sup>336</sup> Comentaris autocrítics, a Homs, P., *Joaquim Homs. Trayectoria...*, p. 240.

## VIII. El pòsit de les avantguardes

I- Allegro moderato  
♩ > 144

QUARTET N.º 6

Joaquim Homs

ff

*P poco meno mosso*

*P poco meno mosso*

*pp molto rall.*

*a tempo p semplice*

*a tempo*

*pp*

*p*

*p*

*p*

Imatge 107. *Quartet de corda n.º 6*. (1966). Inici.

Hem sintetitzat gràficament a la imatge núm. 107 la distribució de les classes d'altura de la sèrie que donen lloc a aquesta matriu asimètrica. Tot i això, com que Homs no concreta en el seu comentari a quins paràmetres extrapola la matriu asimètrica, ni sota quines regles aquesta preforma la trajectòria general del moviment, ens trobem de nou amb un problema d'inconcreció.

L'anàlisi de la partitura no revela de manera categòrica una major utilització sistemàtica dels primers tons continguts en la sèrie, ni tampoc una adjudicació de valors temporals superiors a aquestes classes d'altura que puguin fer pensar que Homs s'està referint amb el seu comentari a una preeminència dels vuit primers tons sobre els quatre darrers. Sí que és cert que trobem zones on el compositor desenvolupa amb més intensitat gestos melòdics amb els darrers quatre tons, però també és veritat que en d'altres zones realitza un desplegament molt més equitatiu del total serial (vegeu la imatge núm. 108). Així ens trobem de nou amb que l'anàlisi no revela una clara relació entre les proporcions que es poden extrapolar d'aquesta divisió de la sèrie i el conjunt de l'obra.

## VIII. El pòsit de les avantguardes

The image shows a handwritten musical score for a quartet. It consists of several staves of music. Two measures are circled in black. Arrows point from these circles to two small musical staves at the bottom, labeled 'R' and 'O'. The 'R' staff shows a sequence of notes, and the 'O' staff shows a different sequence of notes, likely representing the original and derived series respectively.

Imatge 108. *Quartet n. 6*. Compassos 58-62.

Això ens porta a pensar que, també en aquest cas, el compositor va fer adaptacions parcials del sistema proposat per Gerhard, com suggereix el fet que remarqui que la disposició asimètrica es presenta “amb freqüència” i no *sistemàticament*. Sembla, per tant, que confondre un sistema de derivació de proporcions temporals (aplicat tan sols ocasionalment) amb la serialització temporal sistematitzada, ens situa davant d’un problema similar al que hem trobat en analitzar el suposat serialisme dels anys quaranta: prendre com a sistemàtics processos que són en realitat metòdics.

No podem tancar aquest apartat sense recordar que la proposta de Gerhard descansava en la voluntat de preservar l’alt grau d’indeterminació de la sèrie d’alçades original quan d’aquesta se’n derivava una transposició temporal. Un grau d’indeterminació que, segons el músic de Valls, constituïa el nucli de la potencialitat fructífera de les sèries schönberguianes: “in my opinion, the thing that we’ve got to match in a time set is, precisely, the condition of indeterminacy which is the hub of the whole serial idea and by virtue of which the set becomes a



## VIII. El pòsit de les avantguardes

storehouse of potentiality for rhythmic invention instead of remaining just a pattern.”<sup>337</sup>

Aquesta línia de pensament era compartida per Homs i sembla evident que cap dels dos podria estar d'acord a equiparar aquest sistema de transposició de valors amb serialisme integral ja que, mentre Gerhard proposava aquest mètode com una alternativa a la serialització directa de les durades de les notes, Homs era prou clar en les seves valoracions sobre la serialització total: “[...] al asumir rango supremo y mando único lo cuantificable en detrimento de lo imponderable, la composición tiende a convertirse inevitablemente en una intrincada tarea de contabilidad y lógica de escasos resultados que forzosamente debían conducirla sin tardanza a un callejón sin salida.”<sup>338</sup>

---

<sup>337</sup> Gerhard, R., “Functions of the series in twelve-note composition”, a Bowen, M. (Ed.), *Gerhard on music. Selected writings*, Aldershot: Ashgate, 2000, pp. 166-167.

<sup>338</sup> Homs, J., “Reflexiones sobre la evolución de la música contemporánea”, Ponència presentada a la V Semana de la Nueva Música. Camarote Granados, Barcelona, 21-27 de febrer de 1975, a Homs, P., *Joaquim Homs. Trayectoria...*, p. 170.