



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

IX. La primera meitat dels seixanta (1960-1966)

9.1. Un canvi d'inèrcies

A partir de la segona meitat dels quaranta, l'activitat de diversos grups com Dau al Set i el Cercle Manuel de Falla havien aglutinat una sèrie de creadors –la majoria d'ells més joves que Homs– disposats a assumir una posició rupturista en base a l'experimentació i la col·laboració entre diverses disciplines artístiques. Recuperant la fusió wagneriana experimentada durant el modernisme, a partir dels anys cinquanta la creació musical d'avantguarda s'alineava amb les altres arts donant lloc a col·laboracions interdisciplinàries, com les que es van donar entre Mestres Quadreny, Brossa, Tàpies o Miró³³⁹. Malgrat tenir contactes amb alguns dels artistes involucrats en aquests moviments, Homs no va participar d'aquesta dinàmica, sinó que, mantenint-se en un àmbit essencialment musical, va preferir explorar diverses variables associades a l'aplicació del mètode dodecatònic.

Per dir-ho clar, Homs no va ser mai un avantguardista. No va ser-ho quan, amb la tornada de Gerhard a finals dels anys vint, les idees de Schönberg van generar un debat (en ocasions certament agre) en determinats cercles musicals catalans. Si Homs va participar en el debat ho va fer a nivell teòric, ja que, tot i experimentar amb el total cromàtic, en aquells anys una part substancial de la seva producció es va mantenir fidel al modalisme i la claredat noucentista.

Quan, més tard, a principis dels cinquanta, es va incorporar de la mà de Gerhard a l'ús del mètode, havien passat ja gairebé trenta anys des que Schönberg en formulés els principis; el constructe estètic i intel·lectual forjat al voltant de la idea inicial havia tingut temps de desenvolupar-se en diferents direccions, començava a donar símptomes de fatiga, i es veia sobrepasat per les avantguardes del moment, que en qüestionaven l'essència primera.

³³⁹ Vegeu, Cortès, F., "La música catalana dels segles XIX-XXI", a Bonastre, F., i Cortès, F., *Història crítica de la música catalana*, Bellaterra: Universitat Autònoma de Barcelona, 2009, pp. 485-488.

A causa d'aquest retard en l'adopció del mètode, més que entrar de manera activa en la discussió sobre les seves possibilitats (cosa d'altra banda difícil en un país on no hi havia gairebé debat artístic), Homs va incorporar-se a un tren en marxa que començava a canviar de via. El compositor es va trobar així atrapat entre dues dinàmiques: per un costat l'embranchida de les avantguardes el descavalcava estèticament de la modernitat i, per un altre, la cultura oficial del règim no li perdonava, ni la seva relació amb Gerhard, ni la seva renúncia a l'espanyolitat musical.

Així, l'any 1959, la secció espanyola de la S.I.M.C. presidida per Esplá –qui, com sabem, havia qüestionat el dret de Gerhard a formar-ne part– seleccionava tan sols quatre obres de les sis que li eren permeses per ser sotmeses al criteri del jurat internacional, el qual va acabar finalment desestimant les quatre.

Homs, que va veure rebutjada la seva *Música per a arpa, flauta, oboè i clarinet baix* (1955), va expressar la seva incomprensió pel fet que la secció espanyola n'hagués seleccionat tan sols quatre per comptes de les sis permeses, limitant així de manera evident les possibilitats de presència espanyola al festival internacional que s'havia de celebrar a Roma. Assabentat de les seves queixes, Esplá li va enviar per carta la següent explicació:

*“Es lamentable, claro está, que el Jurado Internacional, con una increíble estrechez de espíritu, no haya considerado dignas de los programas de la S.I.M.C. ninguna de las obras enviadas [...] Los españoles que no se dejan seducir por la quimera de un arte internacional, especie de esperanto musical bastante cómodo, llevan las de perder en la S.I.M.C. que parece no darse cuenta de que internacional y universal no significan lo mismo, ni de que el arte universal de todos los tiempos tiene sus raíces bien hundidas en un suelo nacional, sin necesidad de ser ‘nacionalista’.
Pienso ocuparme de ello en la próxima reunión de la S.I.M.C. en Roma.”³⁴⁰*

³⁴⁰ Esplá. O., carta amb data 13 de febrer de 1959. Dipositada a l'arxiu familiar.

Com que Homs li va contestar remarcant el fet, d'altra banda evident, que per excloure certs compositors, la secció espanyola era capaç d'enviar a la selecció del jurat internacional menys obres de les permeses, Esplá encara li va tornar a respondre recordant-li que el seu *Trio per a flauta, oboè i clarinet baix* havia estat seleccionat per la secció espanyola (i posteriorment pel jurat internacional) l'any 1956. El mestre alacantí apel·lava al mateix temps a la qualitat dels compositors triats –que Homs no havia posat en qüestió– i a la falta de criteri dels jurats internacionals:

“Su criterio sigue siendo el de un autor cuyo único interés es el de que figure su obra en los programas de la S.I.M.C. [...] Y tiene Vd. demasiado buen sentido para caer en la aberración de suponer que Gerhard, Bautista y Vd., representan tan absolutamente a la música española, que puede prescindirse de todos los demás nombres citados. También se le alcanzará que la Sección procure poner los medios de hacer justicia a nuestros mejores músicos, sin excluirle a Vd. Los jurados internacionales, no obstante su buena fe, no son nunca imparciales. Lo sé por experiencia. Y cada Sección conoce mejor que aquellos jurados la auténtica significación artística de la producción nacional. Por eso quiero hablar de ello en Roma.”³⁴¹

Probablement aquests van ser els anys en què la cobertura econòmica que li proporcionava la seva dedicació a l'enginyeria va ser més útil que mai per garantir-li una llibertat d'acció en mig de tantes dificultats. En aquest context, Homs va iniciar un procés de reflexió que el duria a un canvi de rumb, subtil al principi, i que acabaria anys més tard donant lloc a un llenguatge on totes les influències anteriors van quedar integrades. En una carta a Maristany datada el març 1963, Homs confessava al seu amic que no es trobava en situació d'esperit per poder posar música a les traduccions d'uns poemes alemanys medievals que aquest li havia fet arribar:

“Fa prop de cinc mesos que no he escrit res i em penso que quan repregui la composició intentaré explorar un camp diferent del que he anat seguint fins ara. Segurament escriuré per a orquestra o bé per a un conjunt instrumental bastant diversificat que em permeti assajar de donar més valor als elements musicals que fins ara havia supeditat

³⁴¹ Esplá. O., carta amb data 28 de febrer de 1959. Dipositada a l'arxiu familiar.

IX. La primera meitat dels seixanta (1960-1966)

*bastant encara a la línia melòdica com a fil conductor de la composició.*³⁴²

A part de la reflexió sobre el paper de la melodia, no deixa de ser rellevant que Homs es refereixi en aquesta carta a la possibilitat de compondre per a diverses formacions ja que l'aparició a l'escena catalana d'agrupacions de cambra especialitzades en música contemporània –com el Conjunt Català de Música Contemporània (1968), dirigit per Konstantin Simonovix, o Diabolus in Música (1964), dirigit per Guinjoan– va significar per als compositors la possibilitat d'experimentar amb formacions que haguessin estat inimaginables a nivell pràctic tan sols deu anys abans i va propiciar, en el cas d'Homs, un notable salt qualitatiu.

No podem passar per alt que, després de la guerra, Homs havia tingut moltes dificultats per fer escoltar algunes de les seves obres. Tan sols a través dels cercles que li eren afins com el Club 49, va poder donar a conèixer ocasionalment algunes obres com el *Quartet de corda núm. 3* (1950) i algunes cançons sobre poemes de Carner. De fet, les poques estrenes que es van fer de la seva música durant la dècada dels cinquanta van ser gràcies a la iniciativa d'intèrprets interessats en la seva obra com Pauline Marcelle, Jaume Padrós o Joan Maria Thomas.

Amb el canvi de dècada, però, l'actitud del públic respecte de la música contemporània va començar a canviar i sorgiren noves possibilitats; el mateix 1960, el Club 49 va posar en marxa una secció especialitzada anomenada Música Oberta de la qual es va fer el concert inaugural al Saló del Tinell amb obres per a conjunt instrumental de Josep Cercós, Luis de Pablo i el propi Homs.

Aquesta nova situació, que va permetre programar per fi amb regularitat la seva música, va propiciar un desenvolupament de les seves habilitats donant lloc a una important producció per a formacions mitjanes així com a les seves primeres obres per a orquestra. A partir d'aquesta data trobarem obres com la *Música per a set instruments* (1960), la *Música per a cinc (o sis)* (1962), la *Música per a vuit* (1964), l'*Octet de vent* (1968), l'*Heptandre* (1969), l'*Impromptu per a 10* (1969) o

³⁴² Homs, J., carta a Maristany amb data 10 març de 1963. Dipositada a l'arxiu familiar.

la Música per a 11 -in memoriam J. Prats- (1971) que constitueixen una fita en la producció del nostre autor.

Pel que fa a la música orquestral, el relat del compositor (i de les seves biografies) insisteix en que la dificultat per programar la seva música va ser la raó per la qual no va compondre cap obra orquestral fins l'any 1959. El cert, però, és que difícilment es podia programar la seva música orquestral si aquesta no havia estat composta ja que durant els anys cinquanta trobem estrenes i interpretacions de Toldrà (i d'altres directors) amb l'Orquestra Municipal de Barcelona en les quals apareixen programades obres de Benguerel, Blancafort, Cerdà o Manuel Valls, a més de les estrenes dels Premis Ciutat de Barcelona³⁴³.

Probablement, en aquest període de la seva vida és quan més es deixa notar el pes que va tenir en la seva relació amb l'entorn la distància dels cercles de la música professional; una distància que, com dèiem, es va anar escurçant a partir de la dècada dels seixanta. L'arribada de Rafael Ferrer l'any 1962 a l'Orquestra Municipal suposà per a ell una oportunitat que es va traduir en l'estrena de la seva *Invençió per a Orquestra* (1964) al Palau de la Música Catalana el 1965 sota la direcció d'Antoni Ros Marbá.

A partir d'aquell moment va començar a compondre per a aquesta formació i, gràcies a la seva longevitat, va tenir temps de deixar un rellevant llegat simfònic amb obres de tant pes com *Presències* (1967), *Simfonia Breu* (1972), *Biofonia* (1982), *Memoràlia* (1989) o *Derivacions* (1990).

Totes aquestes circumstàncies, i algunes més que examinarem més endavant, confluïren en una dècada en què el compositor va trobar el seu camí definitiu en base a l'experiència acumulada, als aprenentatges que obtenia de les noves possibilitats i, sobretot, a una reflexió profunda sobre la seva posició en un context que canviava a tota velocitat.

³⁴³ Vegeu, Gan Quesada, G., "Músicas para después de una guerra... Compromisos, retiradas y resistencias en la creación musical catalana del primer franquismo", a Ramos López, P. (Ed.), *Discursos y prácticas musicales nacionalistas (1900-1970)*, Logroño: Universidad de La Rioja – Servicio de Publicaciones, 2012, pp. 277-299

9.2. Primeres adaptacions del mètode dodecatònic a l'estil personal

9.2.1. Melodia i referències tonals dins un codi operacional indeterminat

En el pas dels cinquanta als seixanta, amb les avantguardes ja en procés d'assimilació, la tendència generalitzada, era la de replantejar la correlació de forces entre els diversos factors presents en la composició musical. Homs era conscient d'aquest canvi de rumb i en una carta, de la qual ja hem citat un fragment pàgines enrere, comunica a Maristany la seva visió del que està passant a nivell general, sense afirmar, però, que aquesta sigui la seva opció:

“Així com fa mig segle Schönberg es va decidir a prescindir del valor constructiu de la tonalitat per explorar a fons el camp de l'atonalitat per mitjà de l'ordre serial dodecatònic, la tendència actual tant en música com en pintura i novel·la és la de postergar el valor de la melodia, figuració o argument per donar més relleu a la valoració dels demès elements que intervenen en la creació artística.”³⁴⁴

Tanmateix, i malgrat l'interès per estar al dia de les noves tendències que s'obrien al seu voltant, el compositor seguia fidel a un sentit melòdic que havia estat present en la seva obra des de les primeres cançons i composicions instrumentals dels anys vint. Aquesta vena melòdica, filtrada per l'experiència puntillista dels cinquanta, va retornar a les seves obres en aquests anys, donant lloc a un concepte discursiu basat en el desenvolupament de segments melòdics interrelacionats.

Podem apreciar exemples excel·lents d'aquest retrobament amb la melodia en els *Dos moviments per a violí i violoncel* de 1962, on Homs reprèn l'escriptura canònica dels duets dels anys trenta amb un nivell, però, d'elaboració intervàlica superior (vegeu imatge núm. 109). Encara es fa més evident aquest retorn en la *Invenió per a orquestra* de 1964, mostrada a la imatge núm. 110, on el tractament canònic domina tota l'obra.

³⁴⁴ Homs, J., carta a Maristany, 10 de març de 1963. Dipositada a l'arxiu familiar.

IX. La primera meitat dels seixanta (1960-1966)



Imatge 109. *Dos moviments per a violí i violoncel* (1962). Inici.

Imatge 110. *Invençió per a orquestra* (1964). Inici.

Aquesta preocupació pel desenvolupament horitzontal del discurs no responia en absolut a un impuls inconscient, sinó que s'inseria en una reorientació de la seva posició després d'haver valorat acuradament el balanç de guanys i pèrdues que suposava el desplaçament de la melodia del centre constructiu de l'obra. Així, tres anys després de la carta a Maristany, en un article a *Serra d'Or*, Homs defensava la necessitat de retornar al sentit melòdic després d'un període en què les avantguardes havien acabat atorgant un major pes als valors estructurals i

tímbrics en detriment dels melòdics: “No hi ha dubte que de tots els elements que intervenen en la creació musical la melodia és el que posseeix més valor informatiu i el de comunicació i de record més fàcil per la possibilitat de transmissió vocal. Com s’explica, doncs, l’eclipsi a què està sotmesa des de fa alguns anys en la música contemporània? Quins avantatges se’n poden derivar?”³⁴⁵.

La tesi defensada per Homs era que els avantatges aportats per les experimentacions amb els altres valors constructius, com les textures i el timbres, agafarien molt més relleu si es permetia a la melodia recuperar un paper central en l’obra musical. Així reclamava recuperar els elements melòdics atenent a la seva “gran eficàcia expressiva i constructiva” amb l’objectiu de donar el màxim relleu a la textura. La seva idea en aquells anys era integrar aquest concepte de melodia en “una forma o altra d’estructura musical a fi d’enriquir-la amb noves possibilitats de desenvolupament”³⁴⁶.

Aquesta qüestió havia centrat ja la discussió en els cinquanta quan es va haver de resoldre el problema entre serialisme i tematisme ja que, en aquells anys, es va haver d’enfrontar la qüestió del paper que jugava la sèrie en la composició musical si se li denegava la funció temàtica³⁴⁷. Homs havia experimentat durant aquella dècada amb la fragmentació de la sèrie i la construcció atemàtica en obres com la *Música per arpa, flauta, oboè i clarinet baix* de 1955. Parlava, per tant, des d’una perspectiva personal quan assenyalava la fragmentació de la sèrie com una causa de la progressiva pèrdua de pes de la melodia en l’evolució de la música:

“L’encreuament de línies formades d’elements similars, sense preponderància de cap d’ells, i la distribució irregular de timbres i intensitats sobre cada so per aconseguir la màxima varietat del conjunt tendeix a esborrar el perfil lineal de la composició musical en benefici de valors estructurals. L’obra deixa d’ésser representable per una forma

³⁴⁵ Homs, J., “La crisi de la melodia dins la música contemporània”, *Serra d’Or*, vol. 1, núm. 1, gener de 1966, pp. 35-36.

³⁴⁶ *Ibid.*

³⁴⁷ Vegeu, Whittall, A., “European repercussions: I”, *The Cambridge introduction to Serialism*, New York: Cambridge University Press, 2008, pp. 151-170.

IX. La primera meitat dels seixanta (1960-1966)

externa ben delimitada i d'actuar principalment en funció del seu contorn per esdevenir un camp fluctuant de forces sonores que envolta l'auditor.”³⁴⁸

Aquesta idea de camp de forces, que anys més tard prendria en la seva obra un significat formal, no era per al compositor una alternativa a la funció melòdica concebuda com a impuls vertebrador³⁴⁹. Homs era, però, conscient que si volia assignar a la melodia una doble funció expressiva i estructural havia de tenir les mans lliures per poder compatibilitzar diversos eixos de treball en la composició de les obres. En els anys seixanta la seva necessitat expressiva reclamava ja un camp lliure de traves i, no volent renunciar a l'ordre dodecatònic, en el qual se sentia a gust, n'havia de fer una lectura suficientment àmplia que privilegiés la lògica discursiva per sobre de l'ordre serial. La superació, per tant, d'una visió restrictiva del mètode que condicionés excessivament els components melòdics es va convertir en un imperatiu³⁵⁰. És per això que posava èmfasi a recordar que “la norma primerament practicada per Schönberg d'evitar tota repetició de sons que pogués recordar l'abolida funció tonal no va tardar gaire a ésser desvirtuada, perquè de fet restringia excessivament les possibilitats d'invenció de formes i creació de contrastos”³⁵¹.

Efectivament, Homs no va considerar la flexibilitat en la repetició de notes com un problema malgrat que l'efecte immediat d'aquesta flexibilització obria la porta a la jerarquització en favor d'alguns centres d'atracció. Tot i que en aquests anys

³⁴⁸ Homs, J., “La crisi de la melodia dins la música contemporània”, *Serra d'Or*, vol. 1, núm. 1, gener de 1966, pp. 35-36.

³⁴⁹ En unes notes autocrítiques explicava la seva concepció de la melodia com a força generadora: “concibo el desarrollo formal de las composiciones a la manera de la invención de una amplia melodía, entendiendo este concepto en su sentido más general, o sea, no solamente como simple línea o contorno sino como evolución de acontecimientos sonoros de todo orden en el tiempo.” Homs, J., “Notas sobre *Música para 11 – a la memoria de Joan Prats–* (1971)”, *Sonda 7*, setembre de 1974, pp. 3-7, a Homs, P., *Joaquim Homs. Trayectoria...*, p. 256.

³⁵⁰ Com deia Casanovas, “Homs és, malgrat allò que es pugui pensar de la seva filiació dodecafònica, un aferrissat defensor que el principi melòdic bastit sobre una sèrie de dotze sons no té per què ser avorrida [sic] o ser incompatible amb una base lírica: la seva obra en el gènere n'és un exemple ben evident”. Casanovas, J., i Llanas, A., *Joaquim Homs...*, p. 27.

³⁵¹ Homs, J., “La crisi de la melodia dins la música contemporània”, *Serra d'Or*, vol. 1, núm. 1, gener de 1966, pp. 35-36.

encara no podem parlar pròpiament de referències tonals, sí que trobem en la seva música una eufonia molt característica en un context no tonal. Barce ho sintetitza de la manera següent:

“La armonía de Homs es atonal en cuanto a la construcción general de sus obras, pero el predominio melódico que hemos señalado tiende, en cada caso, a privilegiar determinados intervalos sucesivos repitiéndolos orgánicamente en momentos determinados. Esta misma circunstancia se manifiesta en la verticalidad: las melodías son, por así decirlo, ‘armonizadas’ para que no pierdan su carácter típico, y de esta manera los intervalos simultáneos tienen que organizarse igualmente en cada caso para no desvirtuar los núcleos melódicos.”³⁵²

Aquesta visió de Barce, que compartim plenament, qüestiona l’afirmació implícita que tots els tons –encara que seria més apropiat parlar aquí de classes d’altura– continguts en un conjunt atonal són d’alguna manera iguals. Com remarquen Fred Lerdahl i Ray Jackendoff, fins i tot en absència d’una escala d’estabilitat tonal, l’oïda tendeix a atribuir importància estructural als esdeveniments que es perceben com a destacats en la superfície musical:

[...] la importancia estructural en la música atonal puede deducirse en gran parte del acento fenoménico. El evento más sobresaliente de un conjunto podría analizarse como evento de este. A su vez, los eventos de conjuntos contiguos podrían formar conjuntos en el nivel siguiente. A diferencia de los eventos de nivel más pequeño, estos eventos no tendrían que ser contiguos en la superficie musical. Así llegaríamos a una especie de reducción de la pieza, expresada en forma de estructura de conjuntos en lugar de segmentación interválica-temporal. No obstante, es dudoso que reducciones semejantes se pudiesen llevar muy lejos.”³⁵³

Aquesta argumentació extreta d’una proposta de segmentació analítica per a la música tonal, assenyala de manera indirecta la clau del llenguatge d’Homs. Si, alterant momentàniament l’ordre dels factors, apliquem la lògica de Lerdahl i Jackendoff als processos compositius per comptes de fer-ho als processos analítics, veiem que, en la música d’Homs, l’estructuració sintàctica del discurs

³⁵² 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...*, p. 276.

³⁵³ Lerdahl, F., i Jackendoff, R., *Teoría generativa de la música tonal*, Madrid: Akal, 2003, p. 333.

resulta comprensible, i que les insercions tonals resulten assimilables, precisament perquè no porta massa lluny ni de manera massa evident cap dels dos processos.

Són diverses les obres compostes en aquests anys on les referències tonals en el si de les sèries generadores són manifestes, com en les *Dues invencions per a orgue* de 1963 (vegeu imatge núm.111). I fins i tot en algunes obres on aquestes relacions no són tan evidents trobem també una certa tendència a les agrupacions triàdiques augmentades o disminuïdes com en les *Dues invencions per a clarinet i piano*, compostes el mateix any (vegeu imatge núm. 112).



Imatge 111. Sèrie de les *Dues invencions per a orgue* (1963).



Imatge 112. Sèrie de les *Dues invencions per a clarinet i piano* (1963).

Ara bé, per evidents que siguin aquestes referències, no representen el nucli de la qüestió a què ens estem referint quan parlem d'inserir elements manllevats de la lògica tonal en un context dodecatònic. Per il·lustrar l'aspecte que volem posar de relleu podem examinar els *Impromptus VI* i *VII* per a piano compostos el 1960. Els dos impromptus es deriven d'una mateixa sèrie, el segon hexacord de la qual és una transposició retrògrada del primer a distància de tritò de tal manera que les dues obres es deriven en realitat d'una seqüència de cinc intervals més el tritò (vegeu imatge núm. 113).

IX. La primera meitat dels seixanta (1960-1966)



Imatge 113. Sèrie dels *Impromptus VI i VII per a piano* (1960).

Com assenyala Gerhard, la fonamentació teòrica d'aquest model de sèrie usat per Schönberg en diverses obres, descansava en les mateixes bases que Jean-Philippe Rameau havia usat per proposar el principi d'identitat harmònica de les diferents inversions d'un acord, i era, per tant, extrapolable a qualsevol mena combinació de notes³⁵⁴. Segons aquesta lògica, les agrupacions de tres, quatre o sis notes en el si d'una sèrie queden legitimades *a priori* per l'axioma d'espai musical defensat per Schönberg en el qual horitzontalitat i verticalitat representen tan sols dues visions complementàries de l'objecte musical³⁵⁵. La superació del concepte de seqüencialitat es tradueix així en una progressiva superació de l'ordre serial afavorint la polarització en agrupacions de classes d'altura; unes agrupacions que vénen definides per la sèrie original.

A nivell pràctic, aquest model de sèrie ofereix, com explica Gerhard, dos avantatges: el primer és que la sèrie sempre conté una inversió que pot ser desplegada simultàniament amb la seva pròpia forma bàsica sense produir octaves ni unísons. El segon avantatge és que les grans possibilitats d'interrelacions amb les transposicions de la sèrie bàsica permeten establir un sistema de relacions força similar al sistema tonal tradicional³⁵⁶.

Aquesta ordenació del material que Homs va usar en diverses obres d'aquests anys anava associada a un tret característic remarcat per Barce: el sentit

³⁵⁴ Schönberg va usar aquesta disposició serial a les òperes *Von Heute auf Morgen* (1928) i a *Moses und Aron* (1930-32), al *Concert per a violí* op. 36 (1934-36), a l'*Oda a Napoleó* op. 41 (1942) i al *Concert per a piano* op. 42 (1942).

³⁵⁵ Vegeu Gerhard, R., "On Composition with twelve notes", a Bowen, M.(Ed), *Gerhard on music. Selected writings*, Aldershot: Ashgate, 2000, pp. 114-115.

³⁵⁶ Vegeu, Gerhard, R., "Tonality in twelve-tone music". *Ibid.*, pp.116-128.

cadencial³⁵⁷. Un sentit cadencial basat, per un costat, en la freqüent inserció de punts de repòs rítmic i, per un altre, en les referències a centres gravitacionals que evocuen sonoritats de caire llunyanament tonal. És evident que, arribats a aquest punt, l'anàlisi/lectura interpretativa que pugui realitzar cada intèrpret juga un paper decisiu a causa de la incidència que poden tenir les seves intencions en la distribució de tensions durant l'execució. Així, tot i la dificultat per establir analíticament un sistema de tonalitats definides, el discurs hiperromàntic en què es basen algunes obres d'aquests anys resulta interpretable en base a la mena de tensions que regulen el discurs en un sistema tonal.

Imatge 114. *Impromptu VI per a piano*. Inici.

La imatge núm. 114 mostra l'inici de l'*Impromptu VI* on la distribució estratègica d'unes quantes notes principals dibuixen clarament un relació de dominant/tònica en la tonalitat de *mi*. Les dues primeres notes de la peça poden ser enteses com a tònica i sensible, mentre que les notes encerclades ocupen posicions rítmicament privilegiades que els permeten dibuixar el procés cadencial. És també cert, però, que el context en què apareixen aquests tons tendeix a camuflar les seves

³⁵⁷ Malgrat que, pel moment en què van ser publicats (1972), els comentaris de Barce fan bàsicament referència a obres de la dècada que estem estudiant, poden, en gran mesura, ser extrapolats a la seva producció posterior gràcies a la precisió i globalitat de les seves apreciacions.

funcions aportant precisament aquesta sensació de tonalitat subliminal a què ens estem referint.

Expressant-ho de forma sumària podem dir que, realitzant una extensió tècnica de les metodologies tonals/modals que havia usat en la música religiosa dels anys quaranta (quan usava acords difícilment classificables en contextos estructuralment tonals), Homs inserta a partir dels seixanta relacions tonalment significatives (com enllaços de quarta i cinquena) que proporcionen sensació de seguretat tonal en un context dodecatònic. Amb aquestes estratègies Homs aconsegueix compatibilitzar el dinamisme del llenguatge dodecatònic amb una falsa sensació gravitacional. Així, els girs melòdics i la mena d'enllaços que usa són els que acaben proporcionant una empremta molt personal al seu llenguatge i probablement tenen alguna cosa a veure amb el tòpic sobre la seva personal adaptació del mètode.

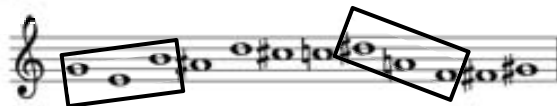
La falta de comentaris al respecte en els seus escrits i articles sembla indicar que aquesta forma de procedir es donava en Homs d'una manera intuïtiva i que aquestes relacions formaven part del seu univers sonor. Vist, però, de forma genèrica, aquest procediment estava lluny de ser una raresa ja que, com remarca Whittall, l'ús de disposicions escalars o modals en un sistema dodecatònic no ordenat de manera estrictament serial era una tendència força estesa en la dècada dels seixanta³⁵⁸. Taruskin assenyala en aquest mateix sentit que la reacció a les avantguardes també va donar lloc, passada la dècada dels cinquanta, a formes menys abstruses de composició incloent la reconsideració de les jerarquitzacions dins del sistema serial proposades per Perle³⁵⁹ o les reflexions de Bailey, qui assumia que Schönberg posseïa poderoses raons per enfrontar fins i tot materials serials amb d'altres no serials: "perhaps he was pitting rows against

³⁵⁸ Whittall, A., *The Cambridge introduction to Serialism*, New York: Cambridge University Press, 2008, p. 9.

³⁵⁹ Vegeu, Taruskin, R., *The Oxford History of Western Music*, New York: Oxford University Press, 2005 i Perle, G., *Serial Composition and Atonality*, Berkeley, Los Angeles and London: University of California Press, 1977. Citats ambdós per Whittall a *The Cambridge introduction to Serialism*, New York: Cambridge University Press, 2008, pp. 133-134.

non-rows for structural purposes, as a means of definition, a change of technique being comparable to a change of dynamics or register or tempo-or key³⁶⁰.

Aquest ús de diferents materials i transports serials amb una finalitat estructural el trobem en aquests anys en la música d'Homs amb cassos tan paradigmàtics com la *Música per a cinc (o sis)* de 1962, una obra en la qual el tractament de la sèrie és tan ampli que una anàlisi parcial faria pensar en atonalisme lliure³⁶¹. El compositor creua aquí diversos factors de tensió constructiva en desenvolupar el discurs sobre transports sistematitzats de la sèrie estructurats sobre la base de referències clarament tonals (vegeu imatge núm. 115).



Imatge 115. Sèrie de la *Música per a cinc (o sis)* (1962).

L'acord de *mi* menor, constituït pels tres sons inicial de la sèrie (mostrada a la imatge núm. 115), domina la introducció de l'obra que abraça els primers vint-i-sis compassos (vegeu l'inici a la imatge núm. 116). No és tan sols que l'harmonia inicial estigui basada en aquest acord, sinó que en el compàs 13 (marcat a la imatge núm. 116) el compositor insisteix sobre els mateixos tons i en el 15 trobem un enllaç harmònic entre *mi* menor i *sol#* disminuït de fort regust tonal. Tot i la voluntat declarada de l'autor d'evitar les repeticions textuais, la reaparició del tema inicial basat en aquesta harmonia dominant al compàs 102 (mostrat a la imatge núm. 117) pren un marcat caràcter de reexposició que contribueix a vertebrar tot el moviment al voltant d'una idea centrada en l'harmonia de *mi* menor.

³⁶⁰ Bailey, K., *Composing with tones*, London: Royal Music Association, 2001, p. 8.

³⁶¹ Aquesta obra va ser estrenada el 23 de novembre de 1963 a la residència La Ricarda, propietat de Ricard Gomis, en un concert del Club 49 en el qual també s'interpretaven els *7 Haiku* de Gerhard. El títol de la peça es deu al fet que, tractant-se d'una obra concebuda per a cinc instrumentistes –flauta, clarinet baix, piano, percussió i contrabaix–, el dia de l'estrena es va substituir la part de clarinet baix per dues parts de clarinet en *sib* i fagot amb l'objectiu d'aprofitar la plantilla de músics necessaris per a la peça de Gerhard.

IX. La primera meitat dels seixanta (1960-1966)

Musical score for 'Música per a cinc (o sis)'. The score includes parts for Flauta, Clarinet in C, Fagot, Piano, Percussió, and Contrabaix. A black box highlights the initial measures of the Flauta, Clarinet, Fagot, and Piano parts.

Imatge 116. *Música per a cinc (o sis)*. Inici.

Musical score for 'Música per a cinc (o sis)'. The score includes parts for Fl. (Flauta), Cl. (Clarinet), Fg. (Fagot), Piano, Perc. (Percussió), and Cb. (Contrabaix). A black box highlights the reexposition section, starting with the tempo marking 'Tempo I (Moderato) ♩ = 69'.

Imatge 117. *Música per a cinc (o sis)*. Reexposició.

Probablement seguint una lògica vertebradora derivada de la segmentació de la sèrie en funció d'una nota de referència, la sèrie és sotmesa en aquesta obra a

IX. La primera meitat dels seixanta (1960-1966)

diferents transports i disposicions (sintetitzats en el quadre següent) que, com assenyala Bailey, acaben complint una funció similar als canvis de tonalitat en una obra tonal. Aquesta funció es veu accentuada en aquest cas per la personalitat de les harmonies tonals que ocupen els dos extrems de l'arc de tensió del discurs.

Compàs	Disposició serial
1	O
7	IR
11	Cadència
13	I-3
19	I-4
27	IR-3
31	I+3
33.	IR+4
40	I
44	Passatge de caràcter episòdic amb utilització de diverses rotacions derivades de I i O +5
53	O+5
57	R+5
62	O+2
70	R+2
73	O-2
79	Cadència de caràcter tonal.
83-101	Passatge de caràcter episòdic amb utilització de diverses rotacions del total dodecatònic sense ordre definit.
102	Reexposició.

Aquest darrer exemple representa una bona mostra de la capacitat de síntesi del compositor qui, basant-se en un sistema en principi emparentat amb la serialització múltiple, va usar estratègicament la lògica de les tensions entre diferents graus de l'escala en un context dodecatònic per garantir una tensió estructural, autèntic taló d'Aquil·les del plantejament melòdic/harmònic del serialisme integral. Com veurem més endavant, aquesta línia de pensament va donar lloc a diverses metodologies que el compositor va desenvolupar i posar en pràctica en la seva música a partir dels anys vuitanta.

9.2.2. La sèrie com a plexe de relacions

Els passos que Homs va donar en aquests anys en el desenvolupament del concepte dodecatònic poden ser explicats tan sols parcialment com una reacció a les avantguardes ja que, com hem pogut veure, el mètode portava associades unes possibilitats de desenvolupament inherents a la seva naturalesa. Com remarca Bailey, la complexitat amb què es van arribar a manipular les sèries de tons durant la segona meitat del segle XX, quan el constructe teòric era més apropiat a un departament de matemàtiques que a un d'art, pot haver distorsionat de manera retrospectiva la nostra visió de la idea original de Schönberg qui, segons ella, no passava de cercar una unitat estrictament musical, específicament aural³⁶².

Algú tan significat en l'univers dodecatònic com Rufer –qui va ser l'assistent de Schönberg i analista primer de la seva música– encoratjava en el primer apèndix del seu llibre *Die Komposition mit zwölf Tönen* als joves compositors a mostrar, amb exemples concrets, la seva capacitat de manipulació i possible modificació del mètode dodecatònic “clàssic”³⁶³. En aquesta direcció Krenek insistia també en el fet que Schönberg defensava que el dodecatonisme no era un sistema, sinó un mètode: “In the realm of music theory one might understand by ‘system’ a set of statements arrived through examination of the nature of the musical material and claiming absolute validity on the strength of its quasi-scientific background. A ‘method’, or ‘technique’, presents statements of an advisory character, suggesting how it would be most practical to handle the musical material in order to further certain artistic purposes.”³⁶⁴ Aquesta concepció, molt més oberta del que a vegades es vol reconèixer, explica la coincidència que mostren els nombrosos escrits i assajos que ens han arribat dels músics que es van formar sota la direcció de Schönberg emfatitzant que les cèlebres “lleis” del dodecatonisme són

³⁶² Bailey, K., *Composing with tones*, London: Royal Music Association, 2001, p. 10.

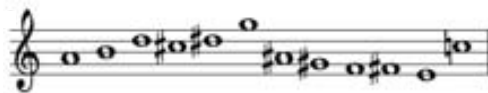
³⁶³ Vegeu, Krenek a “Is the Twelve-Tone Technique on the Decline?”, *The Musical Quarterly*, vol. 39, núm. 4, Oxford University Press, 1953, p. 519, versió en línia, consultada el 26 de febrer de 2015 a <http://www.jstor.org/stable/739854>

³⁶⁴ *Ibid.*, pp. 513-527.

en realitat recomanacions derivades d'unes normes d'ús, basades en uns principis que responen a una lògica estructural³⁶⁵.

Des d'aquest punt de vista, referir-se a la llibertat en termes de desviació d'una norma al parlar de l'ús del mètode pressuposa atorgar-li a aquest un caràcter de llei abusiu. La gran diferència entre els límits que estableix el sistema tonal i un sistema serial és que, mentre en el primer les limitacions es deriven del control del grau de dissonància tolerable per la lògica acordal i de les relacions estructurals respecte d'un centre tonal, en el darrer les limitacions incideixen directament sobre el nivell processual de la composició i, concretament, en l'organització seqüencial. D'això últim es desprèn que una aplicació estricta de la sèrie portada fins a les darreres conseqüències produiria unes limitacions que, com remarca Bailey, tindrien poc a veure amb la unitat aural que cercava el seu creador.

Un exemple del que s'ha acabat considerant l'adaptació que va fer Homs del mètode el trobem a la *Música per a vuit*, composta per a flauta, clarinet en sib, trompeta, trio de corda, piano i percussió l'any 1964. L'obra, estructurada en dos moviments –“Passacaglia” i “Derivacions”– es deriva enterament de la sèrie mostrada a la imatge núm. 118.



Imatge 118. Sèrie de la *Música per a vuit* (1964).

El “Passacaglia”, estrenat aïlladament el més de maig de 1968 al Carnegie Hall de Nova York, es basa en un tractament força sofisticat del serialisme en base a diverses estratègies de desplegament del material de forma simultània. Així, en

³⁶⁵ Valguin d'exemple les següents paraules de Webern: “crear, realmente; y esto inmediatamente a continuación de los más primitivos comienzos de formación de frases musicales. Lo que luego Schönberg le explica al alumno sobre la base de tales ejercicios nace orgánicamente, sin intervención de aportes extraños, no de preceptos ajenos al trabajo que se analiza”. Vegeu, García Laborda, J. M. (Ed.), *La música moderna y contemporánea a través de los escritos de sus protagonistas*, Sevilla: Doble J, 2004, p. 24.

IX. La primera meitat dels seixanta (1960-1966)

els primers vint-i-cinc compassos, la sèrie és exposada successivament de manera horitzontal per la trompeta i la viola cedint pas a una exposició harmònica per part del piano a partir del compàs setze. Com podem veure, però, a la imatge núm. 119, discursivament l'obra no es basa en la sèrie sinó en els intervals derivats d'una mena de metasèrie que es produeix al desplegar per disminució la resta dels tons de la sèrie durant l'exposició inicial a càrrec de la trompeta i la viola. Aquesta meta sèrie, que apareix i desapareix en funció de les circumstàncies del desplegament temàtic és el resultat d'intercalar dues notes del segon hexacord per cada nota de l'hexacord inicial (vegeu imatge núm. 120).

Moderato $\text{♩} \approx 60$

Fl
Cl
Tr
V
C
P
Vi
Timp.

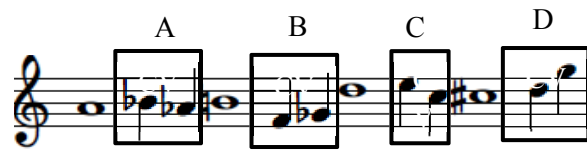
SÈRIE

A B C D

La b - Si b - Do

Imatge 119. *Música per a vuit* (1964). "Passacaglia". Inici.

IX. La primera meitat dels seixanta (1960-1966)



Imatge 120. Disposició generatriu del “Passacaglia” de la *Música per a vuit* (1964).

Amb aquest desplegament apareix privilegiat l'interval de segona major, específicament basat en els tons *la#-sol#* que actuen com un *ostinato* vertebrador de tota la primera secció de l'obra. Com podem veure a la imatge núm. 121, la sèrie es revela progressivament en forma de petits motius agrupats en base a relacions intervàliques derivades de la seva pròpia construcció.

A complex musical score for 'Passacaglia' from 'Música per a vuit'. The score includes staves for Flute (Fl), Clarinet (Cl), Trumpet (Tr), Violin (V), Viola (A), Cello (C), Piano (P), Percussion (Plak), and Timpani (Timp). The score is annotated with various musical terms and dynamics, such as 'f sostenuto', 'cresc... e molto vibrato', and 'ff'. Arrows point from a series of small boxes at the bottom of the page to specific sections of the score, highlighting the generative structure discussed in the text.

Imatge 121. *Música per a vuit* “Passacaglia”. Compassos 45-51.

Aquest ús estructural de la sèrie es tradueix en una font de derivació motívica que permet diversos tractaments contrapuntístics. Així, a través d'aquest procés de confrontació de motius, es van consolidant certes agrupacions de tons en forma de segments que, com podem veure a la imatge núm. 122, eclosionen al compàs seixanta-sis en un *fugato* que mostra la forma íntegra de la sèrie. En fer coincidir el centre de tensió del moviment amb la culminació del procés d'addició dodecatònica el compositor conjuga les dues funcions de la sèrie, fent derivar la funció estructural de la generadora.

The image shows a musical score for 'Passacaglia' from measures 69 to 75. The score is written for a full orchestra, including Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Trumpet (Tr.), Violin (V.), Viola (A.), Cello (C.), Piano (P.), and Timpani (Timp.). The number '70' is circled at the top left. Several melodic segments are circled in black, highlighting specific motifs across different instruments. The score includes dynamic markings such as 'pp' and 'p'.

Imatge 122. "Passacaglia". Compassos 69-75.

Aquesta forma de procedir la trobem també a *Quatre textures/Música per a set*, composta l'any 1966 on, tal i com ho feia en la *Sonata per a violí* de l'any 1941, Homs basa el discurs en diferents transports de segments melòdics, però, en aquesta ocasió, dins d'un marc dodecatònic. Recordem que, segons l'entrevista de 1972, ell mateix considerava que pel que fa a la construcció del discurs, la melodia posseïa en aquesta obra més rellevància que la pròpia tècnica dodecatònica. Com podem veure a la imatge núm. 123, la sèrie original (de la qual es deriven els tres primers moviments) és usada en el quart moviment en la seva disposició retrògrada de manera segmentada. En aquesta disposició es visualitzen perfectament unes relacions internes (com que el tercer tetracord sigui la retrogradació dels dos primers) que el compositor explotarà melòdicament.

D'altra banda, el fet que cada tetracord estigui format per les quatre classes d'altura compreses dins d'una tercera menor permet disposar de tota l'escala cromàtica amb molt poques permutacions de tons.

Allegro scherzando Op. 92

Fe
ce
oe
Fs
v
Fv
ce
Fb
w.b.

Disposició serial del quart moviment de *Quatre textures/Música per a set*

Retrogradació

Quatre textures/Música per a set. Sèrie original

Imatge 123. *Quatre textures/Música per a set* (1966). Quart moviment.

Veiem així que la força de les relacions que s'estableixen entre els motius derivats dels diferents fragments de la sèrie és molt superior a la lògica cohesionadora del total serial, que funciona en aquest cas com un simple marc obert de relacions intervàliques. Aquesta concepció no era en cap cas una característica exclusiva d'Homs, sinó que, com ja hem dit, es desprenia de la pròpia lògica del mètode. Com remarca Krenek, la sèrie va tendir a ser considerada amb el pas dels anys com una mena de força unificadora, en la qual tots els aspectes de la composició es relacionaven segons un desenvolupament basat en les relacions motíviques. Aquesta concepció es va convertir en una eina eficient que conservava els mètodes clàssics però els integrava en un llenguatge que no podia ser ja considerat com a clàssic en si mateix: "From our present vantage point many remarks by Schönberg on the subject appear to have been made with the intention to minimize the serial aspect of the row as a preordained regulative element and to stress its character of a refined tool for advanced and all-inclusive thematic development."³⁶⁶

Així, constatem que l'adaptació personal que va fer Homs del mètode es nodria en aquesta època de solucions basades en principis desenvolupats amb anterioritat per Schönberg, Berg, Webern i Gerhard. Una altra qüestió és l'ús que en feia en termes estrictament creatius i que li va permetre mantenir una veu diferenciada sense caure en la imitació directa.

A partir d'aquests anys veurem que la tècnica d'Homs evoluciona cap a diversos tractaments del material en els quals, sense perdre la referència serial, els valors estructurals es fonamenten en l'alquímia de l'equilibri entre seccions contrastants dins de cada obra. A partir d'ara, es tractarà de donar sortida lliure a l'expressivitat a través dels contrastos i d'un concepte de melodia entès com a fluència discursiva. Conseqüentment, la sèrie esdevindrà un plexe de relacions amb funció generadora/estructuradora per comptes de ser una entitat regidora d'un ordre intervàlic inamovible.

³⁶⁶ Krenek, E., "Tradition in Perspective", *Perspectives of New Music*, vol. 1, núm. 1, 1962, pp. 27-38, versió en línia, consultada el 26 de febrer de 2015 a <http://www.jstor.org/stable/832177>

9.3. La prefiguració de l'estil definitiu

Malgrat que per raons d'estructuració tractem els anys seixanta en un apartat separat de la primera etapa dodecatònica esdevinguda a la dècada anterior, resulta evident que no es va produir un tall sobtat en l'estil del compositor just després de compondre l'*Homenatge a Webern* (1959). De fet, donant continuïtat a les formes binàries dels anys cinquanta, Homs va seguir utilitzant amb freqüència un esquema binari que l'acompanyaria ja de per vida, component, entre 1962 i 1964, *Dos moviments per a violí i violoncel*, *Dues invencions per a orgue*, *Dues invencions per a clarinet i piano*, *Dues invencions per a dos pianos* i *Dos moviments per a dos violins*.

Algunes d'aquestes obres haurien pogut estar incloses, tant a nivell tècnic com estilístic, dins l'apartat dedicat a les obres webernianes com és el cas dels *Dos moviments per a dos violins* (1964) mostrats a la imatge núm. 124 on l'ús del silenci, el desenvolupament del material i el tractament puntillístic coincideixen plenament amb el tipus d'escriptura dels *Dos moviments per a guitarra* o els *Dos moviments per a violí* de 1959 que hem estudiat en pàgines anteriors.

Imatge 124. *Dos moviments per a dos violins* (1964). 2n. moviment. Inici.

En una línia similar, podem observar la sensació d'infrutilització del grup instrumental que produeix el segon moviment de la *Música per a vuit* (1964) com a conseqüència de la disposició atomitzada del material sobre la partitura. Homs potencia aquí el color particular de cada instrument i la seva relació dialèctica amb

la resta del grup en detriment de les possibilitats cambrístiques de la formació. Aquesta estratègia no es correspon, però, exactament amb el tractament puntillista que Homs havia usat en obres com el *Trio per a flauta, violí i clarinet baix* durant la dècada dels cinquanta sinó que, en aquest cas, la fragmentació del material té més a veure amb el concepte de *derivacions* que atorga el títol al moviment, en referència a l'exposició segmentada del material durant el desplegament discursiu. D'aquesta forma, el color instrumental és usat aquí en la seva forma primària com una variable immanent al discurs per comptes de comportar-se com un valor afegit.

Imatge 125. *Música per a vuit* (1964). “Derivacions”. Compassos 34-39.

Tanmateix, en algunes obres d'aquests anys, els clàssics passatges puntillistes de l'etapa weberniana van retornant cap a una escriptura concertant on el concepte melòdic és desplegat d'una manera més clàssica. Així, en les *Dues invencions per a dos pianos*, podem reconèixer ja amb claredat alguns dels gestos i motius que esdevindran freqüents durant les properes dècades. Com podem veure a la imatge núm. 126, l'abstracció del llenguatge i les notes llargues en la primera invenció prefiguren de manera inequívoca l'escriptura dels

soliloquis, amb la sola diferència de l'atmosfera general de l'obra, més lluminosa i extravertida que la música composta a partir de la pèrdua de la seva esposa.

Imatge 126. *Dues Invencions per a dos pianos* (1964). Compassos 4-7.

Un cas similar el trobem en el *Quartet de corda núm. 5* (1960) on, a part dels girs melòdics, cèl·lules i motius característics que acabaran esdevenint signatures musicals en un futur, Homs és especialment precís en les anotacions agògiques, fent ja un ús molt acurat dels silencis (vegeu imatge núm. 127). Es tracta d'una obra de maduresa en la qual ja no apareixen, com en quartets anteriors, referències a estils d'altres músics ni una vinculació escolàstica amb la tradició. Bartók, Stravinsky o Webern han deixat de ser models a copiar o imitar.

Imatge 127. *Quartet de corda núm. 5* (1960). 1r. moviment. Compassos 25-31.

L'evolució en el tractament melòdic es referma en els *Impromptus VI* i *VII* per a piano del mateix any. Tant és així, que, estilísticament, l'*Impromptu VI* podria ser considerat sense dificultats entre la música de la segona meitat de la dècada dels setanta. L'obra mostra algunes característiques de llibertat expressiva que, com remarca Masó, prefiguren estilísticament a l'Homs més madur de *Presències* i dels *Soliloquis*³⁶⁷ (vegeu imatge núm. 114). El mateix podem dir dels *Dos moviments per a violí i violoncel* (1962) els quals, malgrat estar escrits en un dodecatonisme relativament sever, mostren ja els elements característics de l'etapa del soliloqui: línies estàtiques, notes repetides, llargs silencis i indicacions agògiques i dinàmiques anotades molt acuradament (vegeu imatge núm. 128).



Imatge 128. *Dos moviments per a violí i violoncel* (1962). Compassos 51-66.

En aquesta època de la seva vida el mètode sempre prima sobre el sistema i tot queda supeditat a l'estat d'ànim del moment. Ja podem afirmar sense cap mena de dubte que el dodecatonisme deixa de ser una possibilitat compositiva per convertir-se en una eina que el compositor domina amb seguretat. I, encara que seguirà experimentant amb diverses possibilitats durant la dècada, Homs ha deixat de cercar; ha arribat a un estat de maduresa on tota l'experiència acumulada comença a sedimentar donant lloc a un llenguatge propi i inconfusible.

³⁶⁷ Vegeu Masó, J., "Una aproximación al piano de Joaquim Homs", 2006, a Homs, P., *Joaquim Homs. Trayectoria...*, pp. 285-318.

9.4. La música vocal

A partir de 1960 Homs va recobrar el seu interès pel gènere vocal component diversos cicles i cançons: *Poema de Hölderlin* (1960) i *Mrs. Death* sobre textos de Salvador Espriu (1961), *Vistes al Mar* sobre un text de Joan Maragall (1961), *Dos poemes de Lope de Vega* (1961), *Poema de Joan Brossa* (1962), *El caminant i el mur* sobre textos d'Espriu (1962), *Les hores retrobades* sobre textos de Joan Vinyoli (1963), *Sonet núm. 147 de William Shakespeare* (1964) i *Dolç àngel de la mort* i *En el silenci obscur* sobre textos de Màrius Torres (1965). En el camp de la música coral va compondre *En la meua mort* sobre un text de Bartomeu Roselló-Pòrcel (1966).

Si comparem tota aquesta producció amb la música vocal composta amb anterioritat, salta a la vista que el canvi de mirada apuntat a principis dels cinquanta amb *Cementiri de Sinera* va trobar continuïtat en aquests anys. Les cançons populars han desaparegut totalment; l'element religiós de Carner i el panteisme esperançat de Tagore han donat pas a uns poemes que tracten la transitorietat des d'una perspectiva individual. El pas del temps, el gran tema de la música d'Homs, passa a ser observat des d'un present subjectiu. En la cinquantena de la seva vida el nostre autor reflexionava sobre les grans qüestions de l'existència pocs anys abans d'haver d'enfrontar la pèrdua de la seva dona. Una pèrdua que va condicionar definitivament el rumb de la seva trajectòria artística en actuar com a catalitzador d'uns processos interns que venien de molts anys enrere. Aquesta mirada transcendent queda reflectida en els textos seleccionats d'Espriu: *Cementiri de Sinera* (1952), *Les hores* (1955), *Mrs. Death* (1961) i *El caminant i el mur* (1964), cicles tots ells relacionats per la idea de la inevitable desaparició de tot el que nosaltres estimem en vida.

La demostració, però, que aquesta reflexió va molt més enllà de l'evident admiració del nostre compositor cap al poeta d'Arenys la trobem en la resta de textos als quals Homs decideix posar música. Així, en aquesta mateixa línia temàtica, cal incloure *En el silenci obscur* de Torres³⁶⁸ o la darrera obra coral que

³⁶⁸ "En el silenci obscur d'unes parpelles closes
que tanca l'Univers en el meu esperit,
la música s'enlaira -Talment en l'alta nit

va compondre abans de la mort de la seva dona, *En la meva mort* de Baltasar Rosselló-Pòrcel.

L'altre tema dominant durant aquests anys –indissolublement lligat amb la mort– és el pas del temps, tractat a *Les hores retrobades* de Vinyoli o en el *Poema de Hölderlin*³⁶⁹. Com veurem més endavant, aquesta preocupació pel pas del temps es va convertir amb els anys en una observació conscient de la memòria que va acabar donant lloc a un simbolisme sonor clarament identificable.

Musicalment parlant, el subtil gir que va patir l'estil d'Homs amb el canvi de dècada va tenir una gran incidència en el tractament vocal. Així, malgrat que no totes les cançons compostes en aquests anys mostren una continuïtat estilística, s'aprecia un canvi en el tractament de la veu respecte a les cançons de períodes anteriors. Si comparem la darrera obra vocal que Homs havia escrit abans d'aquest prolífic període, *Les Hores* (1955), amb el cicle *El caminant i el mur* (1962), podem observar que l'eixamplament de la intervàlica atorga a algunes de les cançons un marcat caràcter expressionista inimaginable tan sols una dècada abans (vegeu imatges núm. 129 i 130).

Aquest patró expressiu no és, però, extrapolable a totes les cançons d'aquests anys ja que el factor textual influïa decisivament en l'aspecte musical donant lloc a una discontinuïtat estilística. El nostre autor estava molt atent al que ell considerava un “delicat balanç de guanys i pèrdues” derivat de musicar un text ja que, com ell deia, si per una banda “la música contribueix poderosament a aprofundir i potenciar el to i el clima general del poema i a subratllar l'estructura i les incidències dels seus versos”, per un altre costat, el cant genera problemes de comprensió del text a més de “variar totalment el ritme i altres característiques de

puja fins als estels el perfum de les roses [...]

Torres, M., *En el silenci obscur, Poesies*, Barcelona: Editorial Ariel, 1977, p. 61.

³⁶⁹ “*Tota ja t'he fruit oh dolçor d'aquest món
ara la joventut és un riu a l'horitzó
la primavera morta, l'estiu record que es fon
i jo infeliç sóc las del vent i de la ronda [...]*”

(Traducció al català probablement realitzada per Homs i escrita com a segona possibilitat en la partitura manuscrita on també hi ha la part escrita per a ser cantada en la traducció francesa realitzada per Maurice Chapelan).

la recitació o lectura³⁷⁰. Per mantenir aquest delicat equilibri entre text i música, Homs afirmava que el seu esforç com a compositor era “donar el degut relleu a les paraules i als valors intrínsecs dels poemes a través del cant, tot limitant l’acompanyament a subratllar-los i a crear el clima emotiu que els motiva”³⁷¹.

Imatge 129. *El caminant i el mur* (1962). “Aquest Nadal prop del mar”. Compassos 53-67.

Imatge 130. *Les hores* (1955). “Nova claror”. Inici.

És evident que Homs va fer una reflexió en aquests anys sobre les possibilitats que oferia el fet de musicar un poema, i, en el mateix comentari que acabem

³⁷⁰ Vegeu “En record del poeta”, *Revista Musical Catalana*, núm. 11, setembre de 1975, pp. 13-14, a Homs, P., *Joaquim Homs. Trayectoria...*, p. 45.

³⁷¹ *Ibid.*

d'esmentar, feia referència a diverses possibilitats que no havia considerat amb anterioritat per acomodar un text al format musical, com el tractament instrumental de la veu –en la línia de l'adaptació que fa Boulez dels textos de Stéphane Mallarmé i René Char per un costat– i l'*sprechgesang* schönberguà, per un altre³⁷².

Certament, no es pot dir que cap d'aquestes dues darreres possibilitats de tractament vocal siguin identificables en l'escriptura d'Homs però, a la vista del canvi que es percep en les seves cançons en aquests anys, resulta evident que el compositor va tenir en compte unes opcions que no havia considerat en els cicles de cançons que havia compost fins a la dècada dels cinquanta. Aquesta valoració de noves alternatives explica la relativa discontinuïtat estilística –que no metodològica– entre cançons com *Poema de Hölderlin* (mostrada a la imatge núm. 132) i el cicle *El caminant i el mur*. Pel que fa a qüestions d'ordre tècnic/compositiu, el *Poema de Hölderlin* està condicionat pel plantejament clarament tonal de la sèrie generadora, organitzada en quatre tríades (vegeu imatge núm. 131).



Imatge 131. Sèrie de *Poema de Hölderlin* (1960).

Com podem observar a la imatge núm. 132, Homs aprofita aquesta circumstància per forçar l'equívoc en certs passatges que, desvinculats de l'entorn, podrien ser considerats com a tonals (marcats a la imatge). Tanmateix, en un context dodecatònic, aquests passatges perden la seva assertivitat tonal, convertint-se en colors harmònics sense funció tonal, a la manera dels acords impressionistes. Si tenim en compte, però, la línia del baix (també marcada a la imatge), veiem que aquesta és interpretable en *sol* major mentre que la veu i la mà dreta del piano es mouen en una seqüència de tonalitats no definides, saturades de bemolls, de tal manera que, considerat de manera aïllada, aquest fragment podria ser

³⁷² *Ibid.*

perfectament entès com a bitonal. En el mateix exemple es visualitza la notable extensió vocal usada pel compositor, reservant els intervals especialment amplis per a moments concrets ja que, a part de la novena inicial (encerclada a la imatge núm. 132), la cançó en conté tan sols dues més i una està situada al final de l'obra.

The image shows a musical score for 'Poema de Hölderlin. Inici.' It consists of two systems of staves. The first system has a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line starts with a circled interval. The lyrics are in French. The second system also has a vocal line and piano accompaniment, with a circled interval in the vocal line. The lyrics continue. The score is in 3/4 time and features a bitonal texture.

Imatge 132. *Poema de Hölderlin. Inici.*

En les cançons en què la tensió intervàlica es comporta de manera independent respecte a la tensió textual, aquest ús de grans intervals en la veu s'apropa al caràcter instrumental de la veu que esmentava el compositor en referència a Boulez (per més que la seva adaptació tingui molt poc, o res, a veure amb la que trobem a *Le marteau sans maître* o a *Pli selon pli*). Aquest és el cas de la segona cançó del cicle *Vistes al mar*, “Degué ser un dia així”³⁷³ on, com podem veure a la imatge núm. 133, el compositor usa un tractament intervàlic i vocal inèdit en ell

³⁷³ “Degué ser un dia així que el bon Jesús caminà sobre el mar: el cel i l'aigua serien com avui llisos i blaus... i la Visió anà ràpida a l'encontre dels encantats deixebles a la barca”

Maragall, J., *Obres completes*, Barcelona: Editorial Selecta, 1970, pp. 109-110.

fins aquest moment. Els grans salts intervàlics –escriptura en “dents de serra” en diu Alejandro Zabala³⁷⁴– i la seva disposició no tenen ja res a veure amb les cançons dels anys quaranta, ni amb els cicles dels anys cinquanta.

Handwritten musical score for "Vistes al mar" (1961). The score is in 6/4 time and features a vocal line with lyrics and a piano accompaniment. Several intervals in the vocal line are circled in black, highlighting the "dents de serra" (sawtooth) intervals mentioned in the text.

Imatge 133. *Vistes al mar* (1961). “Degué ser un dia així”. Inici.

Handwritten musical score for "Mrs. Death" (1961). The score is in 3/4 time and features a vocal line with lyrics and a guitar accompaniment. Large black circles are drawn around the vocal line and the guitar accompaniment, highlighting the complex intervallic structure.

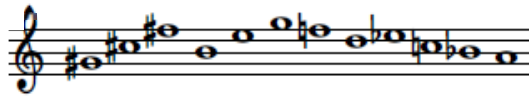
Imatge 134. *Mrs. Death* (1961). “Mentre representem”. Inici.

Aquesta escriptura és molt més evident en una de les obres més expressionistes del catàleg d’Homs, *Mrs. Death* per a soprano, flauta i guitarra, on les distàncies intervàliques assignades a paraules determinades s’alternen amb traços melòdics formats per graus conjunts. La flauta dialoga amb les melodies de la veu sense

³⁷⁴ Vegeu, Zabala, A., “El Lied”, a Bonastre, F., i Cortès, F., *Història crítica de la música catalana*, Universitat Autònoma de Barcelona, 2009, pp. 281-326.

assumir, tanmateix, un paper subordinat; i la guitarra només pot ser considerada acompanyament pel fet d'assumir el paper harmònic amb un desenvolupament més estàtic que la resta de components.

La conjunció dels tres elements –veu, flauta i guitarra– no es dona, doncs, per subordinació ni per col·laboració, sinó per coincidència en un espai temporal determinat, donant lloc a un entramat de textures i articulacions. A nivell metòdic el compositor usa una sèrie diferent per a cada cançó i el tractament és extremadament lliure. Serveix d'exemple l'agrupació marcada a la imatge núm. 134, corresponent a l'inici de la primera cançó, "Mentre representem", on es poden apreciar les diferents presentacions de la sèrie generadora mostrada a la imatge núm. 135.

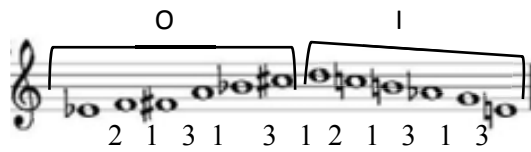


Imatge 135. Sèrie de "Mentre representem".

El cicle, però, més important de cançons que Homs va compondre en aquests anys és *El caminant i el mur*. En aquest grup de sis cançons sobre textos d'Espriu trobem, coherentment integrats i posats al servei del significat del poema, la majoria d'elements característics d'aquest període. Com remarca Barce l'obra "mantiene al mismo tiempo unos niveles sentimentales y expresivos muy fuertes, con largas, pausadas y ondulantes melodías que se apoyan en formaciones armónicas flotantes y en largos pedales"³⁷⁵. Tot el cicle per a mezzosoprano i piano –del qual Homs va fer posteriorment una versió per a veu amb orquestra de cambra i una altra amb acompanyament de flauta, clarinet, piano, violí i violoncel– es deriva d'una sola sèrie dodecatònica en la qual el segon hexacord és la inversió transportada del primer (vegeu imatge núm. 136).

³⁷⁵ Comentarís al programa *Los conciertos de Radio 2*. "La década de los ochenta", desembre de 1989.

IX. La primera meitat dels seixanta (1960-1966)



Imatge 136. Sèrie d'*El caminant i el mur*.

Com es pot apreciar a la imatge núm. 137, el marcat caràcter melòdic que posseeix la disposició original de la sèrie permet que sigui usada de manera temàtica en la primera cançó prenent així un evident protagonisme en el posterior desenvolupament del cicle. Tampoc no falten en la col·lecció les referències a universos tonals no definits, com les marcades a la imatge núm. 138 pertanyent a la segona cançó del cicle, “Des del mateix teatre”.



Imatge 137. *El caminant i el mur* (1976). “Escenari ja buit”.



Imatge 138. *El caminant i el mur*. “Des del mateix teatre”.

D'altra banda, trobem en la quarta cançó –“Tornat al pes”– una seqüència d'acords en disposicions molt tancades, contenint dissonàncies que actuen com a element idiomàtic autònom. Aquest element, que evolucionarà cap a l'ús de

clústers purs a final de la dècada dels seixanta, esdevindrà un motiu recurrent en Homs.



Imatge 139. *El caminant i el mur*. “Tornat al pes”.

¡Duerme, mi niño!

Forma de Lope de Vega
Música de J. Homs

Imatge 140. “¡Duerme mi niño!” (1961).

Ben diferent és l'ús serial que fa Homs en els *Dos poemes de Lope de Vega* – “Pastor que con tus silbos amorosos...” i “¡Duerme mi niño!”– basats en una sèrie amb funció purament combinatòria. Les permutacions de tons dins de cada hexacord són aquí tan abundants que la sèrie esdevé tan sols un marc referencial. De nou trobem, en la segona cançó, una integració del cant en el conjunt, gràcies a un tractament instrumental paral·lel de la veu amb els altres instruments (violoncel, trompa i *pícolo*). Podem veure un exemple d'aquest tractament a la imatge núm. 140, on s'aprecia com el cant recull en la seva

entrada els dibuixos per quartets, anticipats en *staccato* pel *picolo* i la trompa, en una figuració més adequada a un instrument que a la veu humana.

El 1964 Homs va posar música a un aforístic *Poema* de Brossa –del qual ens ocuparem en un capítol posterior pel seu caràcter fragmentari– i va compondre el cicle *Les hores retrobades* sobre textos de Vinyoli per a contralt i clarinet. Especial interès revesteix la segona cançó del cicle, “Hora quieta”, on l’acompanyament del clarinet il·lustra musicalment el text, el sentit del qual és al seu torn subratllat per la melodia assignada a la veu. Aquest és un fet destacable atès que apunta ja una tendència a il·lustrar el significat dels poemes, una manera d’abordar els textos que desplaçarà amb el temps el tractament instrumental que hem vist a *Mrs. Death* o a “¡Duerme mi niño!”.

Imatge 141. *Les hores retrobades* (1964). “Hora quieta”. Inici.

Com podem veure a la imatge núm. 141, les notes curtes inicials del clarinet suggereixen el lent pas del temps mentre que la melodia es manté estàtica remarcant la quietud suggerida pel text. Només a la segona part de la cançó quan el poema fa referència al lliscar de les aigües i al pas del temps, el clarinet dibuixa figuracions en ritme ternari i la veu s’enfila a notes més agudes. Com veurem en els propers capítols, aquesta voluntat il·lustrar musicalment els continguts dels poemes, acostant-se al que Grimalt anomena *figuralisme*, en traducció del terme anglès *Word Painting*, esdevindrà una constant amb el pas dels anys³⁷⁶.

³⁷⁶ Word Painting: “The use of musical gesture(s) in a work with an actual or implied text to reflect, often pictorially, the literal or figurative meaning of a word or phrase.” Carter, T., “Word-painting”, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. 27, pp. 563-564, Oxford University Press, 2001.

Encara el 1964, Homs va compondre el que constitueix una raresa en la seva producció, la seva única cançó sobre un text d'amor mundà, concretament sobre el *Sonet 147* de William Shakespeare en una traducció al català de Carme Monturiol. Com es pot apreciar a la imatge núm. 142, el tractament de la veu s'aparta del tractament experimental que havia usat en d'altres cançons d'aquest període i subratlla en un tempo *molto agitato* l'arravatament apassionat del poema amb amplis *cantàbiles* acompanyats per grans línies al piano formades per traços melòdics en graus conjunts.

SONET DE SHAKESPEARE 147

Molto agitato
♩ = 60

J. Homs

Imatge 142. *Sonet de Shakespeare núm.147* (1964).

La sèrie es comporta aquí de nou com un plexe de relacions del qual es deriven petites cèl·lules que interactuen entre elles, una característica que prové del fet que el compositor privilegiés les propietats combinatòries per sobre de la funció temàtica, que usava en comptades ocasions. En el llibre que va dedicar a Gerhard, Homs fa referència a les funcions de la sèrie explicant-ho de tal manera que no acaba de quedar clar qui del dos expressa la idea, tot i que podem sobreentendre que es tracta d'un raonament compartit:

“L’activitat combinatòria és una de les formes bàsiques de la nostra activitat mental i la rotació constant de tons en totes direccions i posicions suscita una fluència incessant d’imatges i esdeveniments sonors en la imaginació del compositor. I naturalment, de forma similar,

IX. La primera meitat dels seixanta (1960-1966)

les sèries temporals que es poden derivar d'aquelles ens suggereixen multitud de possibilitats d'escollir com ho fem amb les sèries de tons.³⁷⁷

Aquesta línia de pensament va donar lloc a obres com *En el silenci obscur*, sobre un poema de Màrius Torres, on la sèrie es comporta com una superestructura vertebradora, un codi operacional de naturalesa indeterminada del qual deriven els esdeveniments sonors que conformen el discurs. Com podem comprovar a la imatge núm. 143 –on es mostren la sèrie generadora i les exposicions del total cromàtic encerclades–, malgrat que l'ordre serial respongui a una idea tan àmplia que arribi a ser difícilment identificable, es manté aquí el concepte de grup dodecatònic en el qual poden quedar privilegiats alguns intervals característics com la tercera major formada pels tons *re/fa#*.

The image shows a musical score for the vocal work 'En el silenci obscur' (1965) by J. Homs. The score is written for Soprano (S), Alto (A), and Tenor (T) voices, and Piano (P) accompaniment. The lyrics are in Catalan. Two specific musical passages are circled in black: one in the vocal line and one in the piano accompaniment. Below the main score is a separate line of music showing a chromatic scale with a circled interval of a major third (re to fa#).

Imatge 143. *En el silenci obscur* (1965).

La darrera obra vocal que Homs va compondre abans de la mort de la seva esposa va ser el poema coral *En la meva mort* (1966) sobre un text de Rosselló-Pòrcel. En uns cometaris autocrítics, el compositor explica que la sèrie

³⁷⁷ Homs, J., *Robert Gerhard...*, p. 92.

generadora està estructurada en base a les relacions simètriques entre els quatre grups de tres tons que la formen (marcats a la imatge núm. 144).



Imatge 144. Sèrie de *En la meva mort* (1966).

Així, el primer i el segon grup responen a la mateixa intervàlica invertida, com també ho fan el tercer i el quart. D'altra banda, les evidents possibilitats d'associacions acordals tradicionals, junt amb un tractament serial extremadament lliure, produeix unes sonoritats similars a les observades en la música coral dels anys quaranta. Com podem veure a la imatge núm. 145, el tractament serial està organitzat de tal manera que dóna lloc a cadències i enllaços purament tonals en base a acords alterats (marcats a la imatge) com els que trobem a la *Missa per a cor mixt* i els responsoris compostos més de dues dècades abans.

Imatge 145. *En la meva mort* (1966).

Resulta fins a cert punt sorprenent que, sent la música vocal d'aquest període una part tan substancial del catàleg d'Homs, les referències existents en forma de comentaris, crítiques o anàlisis siguin pràcticament inexistentes. És de suposar que aquesta falta d'atenció es degui al fet que les obres més programades –i conseqüentment més conegudes i comentades– del compositor en aquest període de la seva vida, van ser les dedicades a formats mitjans de cambra. Sigui com sigui, aquest vessant de la seva producció posa de manifest el moment de convulsió creativa que estava passant el compositor, qui mirava amb un ull els avenços de les avantguardes –fet que el portava a experimentar melòdicament amb un rang intervàlic extremadament ampli– al mateix temps que recuperava tècniques quasi tonals usades dècades enrere i explorava la descriptivitat sonora a partir del sentit dels poemes. Són uns anys en definitiva en què Homs entrava en el que va ser el vèrtex estètic de la seva singladura creativa.

X. La pèrdua (1967)

10.1. Incomunicats

Preguntes:

Què canviat deu estar tot des de que no us veig ni us sento ni us puc abraçar!

Tu saps, Joaquim que moltes vegades m'havia curat dormint i també al costat em vaig adormir tranquil·la sense sospitar que mai més tornaria a despertar-me, tantes coses com volia fer i dir-vos, encara!

S'ha casat la nena, és feliç?

Es cuiden prou de tu, Joaquim?

Viuen al pis nou? I tu segueixes en el nostre? Ens hi trobàvem tan bé junts!

I l'apartament de Sant Feliu ja l'habiteu? Tantes il·lusions que m'havia fet de poder tornar a pintar allí amb la intensitat que desitjava!

I els teus amics, què fan?

I a tu, et consola la música?

No sé pas si algun dia podré començar d'alguna manera amb vosaltres

De moment només puc recordar el que he iniciat i no sé si són els bons records o el vostre enyor els que em mantenen la sensació de vida que em donaven els somnis quan encara podia despertar.

Respostes:

No vaig poder fer res per a salvar-te. Respiraves de pressa com altres vegades. Em vas dir "tinc fred" i et vaig posar la manta que no havies volgut abans. Vaig avisar que tinguessin llet calenta per si et tornaves a queixar de fred i vaig seguir sentint la teva respiració ràpida i regular, estranyat de que no et despertessis com les altres nits i esperançat de que pogués significar un canvi favorable. Després vas respirar més pausadament. I després, Déu meu! No respiraves!³⁷⁸

³⁷⁸ Fragment d'uns escrits íntims conservats a l'arxiu familiar, on el compositor estableix un diàleg amb la seva esposa després del traspàs d'aquesta. Els reproduïm aquí amb el permís de la família pel seu valor il·lustratiu sobre la persistència de la presència de l'esposa en el seu món afectiu. Vegeu imatge AD2 a l'Apartat documental.

10.2. El buit

Arribats a la dècada dels seixanta, precisament quan la rígida doctrina social franquista començava a donar indicis d'obertura, Homs rep el cop més fort que va haver de suportar: el set de maig de 1967 mor la seva dona Pietat a l'edat de cinquanta un anys. Pietat Fornesa, pintora de talent ella mateixa, va ser una companya que va sintonitzar de manera especial, no només amb les experiències vitals, sinó també amb les inquietuds artístiques del nostre compositor qui, en uns apunts íntims, la recordava així: "S'ajuntaven en tu la gràcia, la bellesa física i l'espiritual, la intuïció i la reflexió, la força de voluntat i la tendresa, l'amor a la naturalesa i l'interès i l'entusiasme amb què feies totes les coses."³⁷⁹ Ella es va convertir en el seu referent principal des dels primers anys de la seva relació i, més tard, arran de la seva mort prematura, en una absència sempre present³⁸⁰.

Homs va quedar desolat per una pèrdua que, malgrat anar precedida d'una llarga malaltia, l'agafà desprevingut i va acabar marcant la seva vida futura. Durant els primers anys, el seu ànim va quedar literalment devastat i va passar mesos anant cada dia al cementiri en sortir de la feina. L'octubre del mateix any, Gerhard el cominava a transformar el seu dolor en alguna mena d'energia creadora que l'ajudés a sortir del seu estat de postració:

"[...]Suposo que deixaràs o has deixat ja el pis del Carrer de Sant Gervasi –pot semblar un consell cruel però és un sacrifici que estic segur que és imperatiu. Per dolorosa que sigui, no tens més remei que confrontar la realitat, treure esforços de flaqueza, no pots dubtar que un esperit com el de la Pietat, que era un esperit creador també, no podria mai consentir a que la vostra separació t'estronqués la vena creadora, per força ho hauria de considerar un defalliment inacceptable, gairebé una traïció. És incalculable la força espiritual que pot brollar d'una tragèdia i la paradoxa sembla ben natural, en el fons, i aquesta força és l'única que pot ajudar a curar la ferida; estic cert que hi ha un

³⁷⁹ Apunts íntims. Dipositats a l'arxiu familiar.

³⁸⁰ Podem fer-nos una idea de fins a quin punt la seva esposa va significar una companya vital per a ell, així com l'emoció i respecte que li inspirava la seva evocació, a través de la glosa que ell mateix en va realitzar l'any 1987 a "Pietat Fornesa en el record", Homs, P., *Joaquim Homs. Trayectoria...*, pp. 57-61.

X. La pèrdua (1967)

*misteri de gràcia involucrat en aquesta paradoxa i crec que seria una cosa terrible no percebre aquest fet!*³⁸¹.

Homs mai no es va recuperar d'aquell cop i, per comptes de canviar de pis i mirar de refer la seva vida, va dedicar tota la resta de la seva existència (i una part molt substancial de la seva obra) a reviure els moments que havia passat a la vora de Pietat Fornesa mantenint vius els sentiments que ella li inspirava. Com explica Casanovas, a partir d'ara, "es tractarà de retenir constantment les vivències persistents amb les quals el compositor podrà dialogar, tot imaginant una presència sonora"³⁸². Des d'aleshores, i especialment en els anys immediatament posteriors al trist esdeveniment, tota la seva producció reflecteix l'estat ombrívol, d'introspecció i profunda reflexió en què va entrar. Com veurem en els propers capítols, la pèrdua es va manifestar de manera molt tangible en la seva música i es pot dir que va contribuir a configurar definitivament l'estil pel qual el compositor va acabar sent reconegut com un referent de la música catalana del segle XX³⁸³.

No hem de passar per alt que Homs rep el major impacte emocional de la seva vida als seixanta-un anys, a punt de jubilar-se i amb l'experiència de tota una vida component i reflexionant sobre la música, l'art, i els processos estètics, amb l'afegit que encara li quedaven més de trenta anys de vida que va dedicar a compondre. Seran els anys en què, com veurem, s'expressarà amb més llibertat, s'allunyarà de qualsevol dogmatisme, i utilitzarà el seu domini de la tècnica per donar sortida lliure a la seva fantasia musical.

La pèrdua de la seva dona encara va anar seguida el 1970 de la mort del seu altre referent, Gerhard, així com del seu amic Joan Prats. Homs perd així en pocs anys els seus interlocutors naturals i el 1972 escriu la primera d'una llarga sèrie d'obres

³⁸¹ Gerhard, R., carta a Homs amb data 12 d'octubre de 1967. Dipositada al Fons Joaquim Homs a la Biblioteca Nacional de Catalunya. També referenciada parcialment a Homs, J., *Robert Gerhard...*, p. 122.

³⁸² Casanovas, J., i Llanas, A., *Joaquim Homs...*, p. 38.

³⁸³ En una ocasió, el clarinetista Oriol Romaní, parlant d'un dels seus soliloquis, li va preguntar com era que li sortia una música tan intensa, una obra que segons ell t'enganxava des del primer so i ja no et deixava fins a l'últim: "[...] Va rumiar una mica, va dir que potser era perquè l'havia fet després de la mort de la seva dona, la pintora Pietat Fornesa, i es va posar a parlar d'ella." Romaní, O., *Trobades amb Joaquim Homs...*, p. 1.

en les quals el títol defineix tant el caràcter, com la situació personal de l'autor. Es tracta dels *Soliloquis* per a diferents instruments i formacions que ell mateix definia com a "intents de diàleg sense resposta"³⁸⁴.

10.3. Presències. El so del silenci interior

A nivell tècnic, l'impacte que va produir en Homs la pèrdua de la seva esposa es va traduir en una necessitat de llibertat expressiva que va actuar com a catalitzador d'uns processos latents des de principis de la dècada i que en els anys següents van inclinar definitivament la balança dels interessos del compositor cap al factor expressiu allunyant-lo progressivament de l'especulació teòrica.

Dos mesos després del trist succés, Homs finalitzà la suite *Presències* (1967), una peça marcada per un dolor intens i punyent que posava so al seu buit interior. L'obra, concebuda originalment per a orquestra i transcrita posteriorment per a piano sol està estructurada en set moviments. La pianista Pauline Marcelle, profunda coneixedora de la seva obra, li escrivia el febrer de 1968 després de rebre la partitura:

*"Por fin pude leer Presences (sic); realmente, es de una densidad y fuerza expresiva que creo nunca alcanzaste. No me atrevería a tocarla, si no la hubiese primero tocado para ti. Espero poder trabajarla esta primavera y entonces que la oigas este verano."*³⁸⁵

El primer moviment de la *suite*, dominat per l'estatisme, és el que millor descriu l'estat emocional del compositor durant aquells dies. L'inici de l'obra, on les notes llargues van eixamplant progressivament l'espai sonor, aglutinant-se en un clúster, resulta esglaiador, especialment en la versió d'orquestra on les notes mantingudes es relacionen entre elles mitjançant *glissandi* que contribueixen a accentuar la sensació de buit interior.

³⁸⁴ Casanovas, J., i Llanas, A., *Joaquim Homs...*, p. 43.

³⁸⁵ Marcelle, P., carta a Homs amb data 1 de febrer de 1968. Hem respectat la redacció original. Dipositada a l'arxiu familiar.

X. La pèrdua (1967)



Imatge 146. *Presències*. Primer moviment. Inici.

El mateix compositor explica que cada moviment de la peça evoca algun moment viscut en diferents indrets i situacions: “se trata de una obra de carácter esencialmente íntimo y emotivo constituida por una serie de movimientos en los que intento expresar musicalmente estados de ánimo inolvidables.”³⁸⁶ Tot i que, com sabem, Homs tendia a explicar la seva música en uns termes tècnics que vorejaven en ocasions l’esterilitat, en aquesta ocasió va fer una excepció i en uns comentaris autocrítics revelava detalls del procés de gestació:

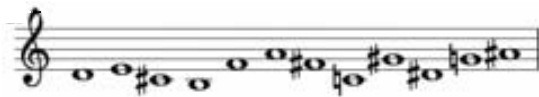
“Aunque dichos movimientos no llevan título alguno ni pretenden ser descriptivos, me limitaré a indicar que los dos primeros evocan momentos vividos junto al mar y la montaña; el tercero se refiere a un sueño; el cuarto a la inminencia de la muerte; en el siguiente se expresan alternativas de angustia, ternura y desesperanza; en el sexto, un último sueño, y en el séptimo la contemplación de la muerte.”³⁸⁷

Pel que fa al mètode compositiu, l’obra es basa en les tres sèries dodecatòniques mostrades a les imatges núm. 147a, b i c. Com podem veure, una sèrie principal genera el primer, quart i setè moviments, mentre que les altres dues estructuren els números segon i cinquè, així com el tercer i el sisè respectivament. Com remarca Masó, l’estructura de l’obra reposa sobre els moviments primer, quart i setè. El desolat moviment inicial i els dos que fan

³⁸⁶ Comentaris autocrítics, a Homs, P., *Joaquim Homs. Trayectoria...*, p. 244.

³⁸⁷ *Ibid.*

referència a la mort queden relacionats entre ells pel material temàtic, el caràcter greu i els *tempi* extraordinàriament pausats. Al seu torn, els moviments tercer i cinquè (relacionats amb dos somnis) comparteixen un caràcter rítmic clarament diferenciat que contrasta amb la resta de la suite.



Imatge 147a. Sèrie de *Presències I, IV i VII*.



Imatge 147b. Sèrie de *Presències II i V*.



Imatge 147c. Sèrie de *Presències III i VI*.

El compositor inicia amb aquesta obra un retorn cap a la simplicitat dels primers anys, al mateix temps que usa per primera vegada alguns elements expressius característics de la seva música de maduresa, com el silenci portat al màxim de les seves possibilitats. Les llargues pauses i els compassos d'espera posseeixen en *Presències* tanta entitat que, com remarca Masó, han de ser considerats com un motiu més dels que conformen la construcció de la peça³⁸⁸.

Així, el moment de màxima tensió del cinquè moviment està situat en el llarg silenci de tres compassos amb *ritardando* que interromp el discurs abans de donar lloc a un procés cadencial. A la imatge núm. 148 es pot apreciar la pausa (encerclada) així com un motiu melòdic, format per una brodadura inferior en una veu interior de la seqüència d'acords que, com veurem en el capítol següent, sembla contenir un significat transcendent que el silenci potencia.

³⁸⁸ Vegeu, Masó, J., "Una aproximación al piano de Joaquim Homs", 2006, a Homs, P., *Joaquim Homs. Trayectoria...*, *Ibid.*, p. 310.

X. La pèrdua (1967)

Imatge 148. *Presències*. Cinquè moviment. Compassos 60-85.

Tota l'obra descansa en gran mesura en un equilibri entre forces antagòniques: les limitacions en el tractament del material s'enfronten a una imperiosa necessitat expressiva. En aquest sentit, l'autor advertia en les notes al programa de l'estrena que tots els moviments són d'estructura molt simple i que la unitat de l'obra prové en molta més mesura del clima emotiu que domina cada moviment que de les relacions serials.

Barce es fa ressò d'aquesta particularitat incidint en la forma amb que presenta Homs la sèrie en aquesta obra: "La serie es más bien un proceso de incorporación gradual de las doce notas a un esquema textural definido con anterioridad. La serie no aparece nunca aquí en su forma primitiva y elemental –los doce sonidos seguidos– para ser dotada *a posteriori* de un ritmo diferencial."³⁸⁹

No és que Homs realitzi permutacions de notes sinó que, partint d'elements temàtics, els disposa de tal manera que la presentació de la sèrie esdevé una conseqüència del discurs, autèntic protagonista de l'obra (vegeu la progressiva introducció de la sèrie com si d'un motiu harmònic es tractés a l'inici de l'obra, mostrat a la imatge núm. 146). De fet, el tractament serial estricte es dóna tan

³⁸⁹ Barce, R., "Música actual. Cinco compositores catalanes contemporáneos III. Joaquin Homs", *Imagen y Sonido*, núm. 107, maig de 1972, pp. 71-76. *Ibid.*, p. 278.

sols en alguns moments de la suite, quan Homs presenta la sèrie segons els procediments més ortodoxos, com en el segon cinquè i setè moviments. Tanmateix, el tractament que fa en d'altres moments, com en el principi mostrat a la imatge 148 –quan en repeteix pausadament dues vegades les cinc primeres notes–, o en tot el sisè moviment –on el concepte serial és gairebé una idea abstracta–, tenen tant de pes en el conjunt de l'obra que els fragments tractats més rigorosament no arriben a contrarestar la sensació general de llibertat. Sobre aquest punt resulta interessant la reflexió de Barce qui, atès que els moviments més lliures i lírics de la suite es deriven en gran mesura d'unes altures i intervals no vinculats a la sèrie original, considera aquí l'ordenació dodecafònica com un factor essencialment colorista³⁹⁰. Hem de posar de relleu la fina intuïció del compositor madrileny, qui feia totes aquestes reflexions a principis dels anys setanta, anticipant-se, amb relativament pocs indicis, al camí que va seguir Homs en les dues dècades següents, quan la sèrie va acabar esdevenint, més que una matriu performativa, un plexe regulador de relacions intervàliques.

Malgrat tractar-se d'una obra inspirada per la mort de Pietat Fornesa, no mostra el caràcter d'un *tombeau* ni d'una evocació sinó que reflecteix la tensió d'un silenci dolorós. L'obra, per la qual li va ser atorgat el Premi Ciutat de Barcelona l'any 1968, ha esdevingut una de les obres referencials del seu catàleg. Va ser estrenada a Madrid en versió pianística per Perfecto García Chornet el mateix any mentre que l'estrena de la versió simfònica es va realitzar al Palau de la Música Catalana el 9 de maig de 1970 sota la direcció de José M^a. Franco Gil.

³⁹⁰ *Ibid.*, p. 280.

XI. L'emergència d'una iconografia sonora

11.1. Un fons de paisatge

Tot i no ser excepcional, resulta poc habitual que un compositor recorri a l'exploració intensiva de les possibilitats expressives de determinats girs sonors en una mesura similar a com els artistes plàstics esgoten les possibilitats de certs elements gràfics. A partir, però, de la segona meitat dels seixanta, la utilització de certs motius en la música d'Homs esdevé tan intensiva que acaba configurant un fons de paisatge, canviant en la superfície de cada obra, però més i més fidel a uns girs ja coneguts a mida que passa el temps.

En aquest apartat ens ocupem d'una sèrie d'elements recurrents que, aparentment, limiten la seva funció a mantenir el discurs dins d'un marc referencial familiar per al compositor. El fet que, com veurem més endavant, alguns d'aquests motius siguin també localitzables en l'obra de Gerhard, no és contradictori amb el fet que juguin un paper rellevant en l'obra d'Homs. I és que la reutilització d'aquests motius sembla permetre al compositor concentrar-se amb més intensitat en el contingut que en la forma externa de l'obra, deslliurant-lo de la tasca de crear sobre un terreny totalment desconegut. Des d'aquest punt de vista, no deixa de ser significatiu que aflorin uns elements recurrents en la música d'Homs i que el seu llenguatge s'estabilitzi, precisament en el moment en què, arribant a la plena maduresa, la pulsó expressiva pugna per imposar-se definitivament a les consideracions teòriques.

Els motius que estudiarem en aquest apartat, i en el següent, apareixen sota diverses formes i sovint barrejats entre ells de tal manera que un sol traç melòdic pot contenir més d'un element dels que considerarem de manera aïllada. Com que pretendre realitzar una categorització exhaustiva i exclusiva dificultaria una tasca de catalogació que no suposaria en contrapartida una aportació significativa, la intenció d'aquest apartat no és oferir un catàleg finit de motius, sinó posar de relleu la reiteració d'alguns trets característics que, sense posseir un caràcter tancat, funcionen com a signatures musicals, de manera semiautomàtica.

XI. L'emergència d'una iconografia sonora

Probablement, tot i no posseir un perfil expressiu especialment definit, el gest més usat és un motiu format per quatre semicorxeres repetides, del qual trobem múltiples variacions (vegeu imatges núm. 149 i 150).

Imatge 149. *Quartet de corda núm. 7* (1967). Compassos. 13-18.

Imatge 150. *Quartet de corda núm. 5* (1960). Compassos 25-31.

Qualsevol persona que s'asseu per primera vegada davant d'un teclat pot sentir l'impuls de prémer diverses vegades una tecla qualsevol, estudiant les reaccions

de l'instrument, però això no sempre esdevé un nucli temàtic que reapareix constantment en l'obra d'un compositor, com si d'una paraula clau es tractés. Hem de subratllar que, en aquesta cèl·lula, la repetició de notes va més enllà de l'ús tècnic habitual en pedals o passatges purament texturals, que, per descomptat, també trobem en l'obra d'Homs. En el, necessàriament, limitat nombre d'exemples que proposem es pot apreciar la clara tendència del compositor a descontextualitzar aquest motiu per usar-lo en diferents contextos i *tempi*, sempre revestit d'una personalitat definida³⁹¹.

Una variant d'aquest motiu amb un perfil melòdic més definit, consisteix en una cèl·lula de quatre notes (preferentment semicorxeres o corxeres), en terceres o segones, que resolen en una cinquena nota més llarga (normalment una negra) de l'alçada de la primera i tercera semicorxeres (vegeu imatge núm. 151).



Imatge 151.

Igual que en el cas anterior, resulta destacable que el motiu en qüestió sigui tractat habitualment com un ens independent. Malgrat que els exemples presentats aquí de manera aïllada puguin fer pensar que aquests motius formen part d'un context que justifiqui la seva aparició, les imatges estan extretes de moments concrets en què la cèl·lula pot aparèixer de manera aïllada. Aquest és el cas de les *Dues invencions per a orgue* (1963) o *In memoriam Turina* (1982) on el motiu apareix una única vegada –la mostrada a les imatges núm. 152 i 153– en un context totalment aliè al ritme i caràcter motívic d'aquesta cèl·lula³⁹².

³⁹¹ A l'Apèndix I mostrem alguns exemples d'utilització d'aquest element en la *Polifonia per a cordes* (1954, imatge A20), les *Dues invencions per a orgue* (1963, imatge A21), les *Dues invencions per a dos pianos* (1964, imatge A22), els *Dos moviments per a dos violins* (1964, imatge A23), el *Trio de cordes* (1968, imatge A24), *Quadriga* (1975, imatge A25), el *Soliloqui IV per a guitarra* (1980, imatge A26), la *Xacona per a violoncel* (1983, imatge A27) o els *Dos moviments per a dues guitarres* (1985, imatge A28).

³⁹² A l'Apèndix I mostrem alguns exemples d'utilització d'aquesta variant en diferents contextos com els de la *Sonata núm. 2 per a piano* (1955, imatge A29), el *Quartet de corda núm. 4* (1956,

XI. L'emergència d'una iconografia sonora



Imatge 152. *Dues invencions per a orgue* (1963). Compassos 45-50.



Imatge 153. *In memoriam Turina* (1982). Compassos 11-16.

D'altra banda, ja hem vist que, a partir de la dècada dels cinquanta i amb l'abandonament de la tonalitat, el melodisme d'Homs passa a pivotar en gran mesura sobre els intervals derivats de les segones majors i menors (sobretot setenes i novenes). Aquesta tendència es mantindrà fins pràcticament el final dels anys vuitanta, quan la intervàlica se suavitzarà amb el retorn a intervals més consonants. Aquesta preferència pels intervals tensos –estretament relacionada amb l'ús de clústers– es va manifestar, sobretot a nivell melòdic, a partir dels anys cinquanta en múltiples obres com els *Tres cants sense paraules* (mostrada a la imatge núm. 154), els *Dos moviments per a guitarra*, el *Trio de cordes* o *Mrs. Death*, totes elles mostrades en d'altres moments d'aquesta tesi³⁹³.

imatge A30), els *Dos moviments per a violí i violoncel* (1962, imatge A31), el *Quartet de corda* núm. 6 (1966, imatge A32), el *Trio de cordes* (1968, imatge A33), el *Díptic per a orquestra* (1973, imatge A34), el *Quartet de corda* núm.8 (1974-75, imatge A35), *Sagitari* (1976, imatge A 36) i el *Trio de canyes* (1981, imatge A 37).

³⁹³ Vegeu també les obres següents referenciades a l'Apèndix I: *Invenció per a cordes* (1959, imatge A38), *Soliloqui I per a guitarra* (1972, imatge A39), *Presències V* (1967, imatge A40) i *Simfonia Breu* (1972, imatge A41).

XI. L'emergència d'una iconografia sonora



Imatge 154. *Tres cants sense paraules* (1973). Inici.

La coincidència d'aquest intervals amb certes figures rítmiques va acabar donant lloc a un tercer element configurador consistent en la utilització melòdica d'aquesta mena d'intervals, sovint disposats en figuracions de tresets. Així, podem observar a la imatge núm. 155, corresponent a *Quadrige* per a quatre guitarres (1975), unes cèl·lules característiques, formades per tresets de corxeres –en aquest cas, grups de tres corxeres pel fet de tractar-se d'un compàs compost– separades per llargs intervals derivats de segones majors i menors³⁹⁴.

Imatge 155. *Quadrige* (1975). Compassos 112-116.

³⁹⁴ Altres exemples d'aquesta mena d'ús intervàlic mostrats a l'Apèndix I els trobem a la *Sonata núm. 2 per a piano* (1955, imatge A42), el *Soliloqui I per a piano* (1972, imatge A43), la *Invençió per a dos pianos* (1964, imatge A44), el *Preludi per a clavecí* (1976, imatge A45), el *Díptic per a*

XI. L'emergència d'una iconografia sonora

Una variant d'aquesta darrera forma força utilitzada pel compositor consistia a separar petits clústers per intervals de setena i novena, cercant línies tensíssimes, com en el *Preludi per a clavecí* o *In memoriam Pau Casals*, mostrat a la imatge núm. 156.



Imatge 156. *In memoriam Pau Casals* (1976). Compassos 149-152.

Finalment, ens hem de referir a l'interès que va sentir el compositor pels diversos efectes de sonoritat i afinació indeterminades, un dels pocs elements que va manllevar explícitament de les avantguardes. Aquestes sonoritats van acabar esdevenint una icona sonora de la seva música en la dècada del setanta, substituint el paper que havien assolit els clústers a final dels seixanta (vegeu imatge núm. 157).



Imatge 157. *Soliloqui II per a guitarra* (1972). Compassos 57-62.

Un antecedent d'aquests efectes apareix per primera vegada en la *Música per a cinc (o sis)* composta el 1962 on el compositor introdueix una petita flauta de

clavecí (1976, imatge A46), el *Preludi per a clavecí* (1976, imatge A47) o al *Duet de Villac* (1978, imatge A48).

pistó que “amb els seus tràmolos, *glissandi* i la incertesa de l'entonació introdueix petites esclatxes d'atzar i d'indeterminació al moviment”³⁹⁵.

Com podem comprovar als exemples mostrats a l'Apèndix I³⁹⁶, aquests elements sonors indeterminats –formats per *glissandi* en els instruments d'arc, fregaments amb gots de vidre o cilindres de metall en la guitarra i múltiples efectes en els instruments de percussió– atorguen un aire de coherència grupal a totes les obres compostes en aquests anys. És de ressaltar que, malgrat tractar-se de sonoritats gairebé arquetípiques dels llenguatges d'avantguarda, Homs no deixa de cercar sovint efectes expressius concrets, com ho proven les anotacions realitzades a llapis, afegides a la versió per a flauta i percussió dels *Tres cants sense paraules*, on l'autor especifica respecte a la forma de tocar el timbal: “fregant amb pinzell damunt del *timpani* tractant d'evocar remors de vent” (vegeu imatge núm.158).



Imatge 158. Tres cants sense paraules.

³⁹⁵ Comentaris autocrítics del propi compositor reflectits a l'edició musical. Vegeu *Música per a cinc (o sis): flauta, clarinet baix, piano, percussió i contrabaix*, Brotons&Mercadal, 100-373, 2010.

³⁹⁶ *Soliloqui III per a violoncel* (1974, imatge A49), *Quartet de corda núm. 8* (1974-75, imatge A50), *Quadriga* (1975, imatge A51), *Sagitari* (1976, imatge A52), *Gèminis 1* (1979, imatge A53), *Gèminis 2* (1981, imatge A54), *Diàleg per a guitarra* (1981, imatge A55), *Simfonia Breu* (1972, imatge A56) i el *Nocturn per a dues guitarres i percussió* (1990, imatge A57).

11.2. Els motius referencials

Com hem vist a l'apartat anterior, es poden localitzar en l'obra d'Homs algunes figures que permeten reconèixer el seu llenguatge a través de certs traços recurrents. Com remarca Antoni Tàpies, l'obra acabada dista molt de ser un camí lliure de traves per accedir als processos creatius de l'artista ja que, durant el procés creatiu, aquest haurà realitzat una certa quantitat d'anades i vingudes entre el seu univers imaginari i l'obra que es perfila davant els seus ulls. En l'obra final –plasmació fenomènica d'aquest univers interior– el receptor pot, tanmateix, trobar certs indicis dels camins que ha seguit el creador en concebre-la i, ocasionalment, de les connexions que aquesta pugui tenir amb el seu univers emocional³⁹⁷. Així, és possible que la insistència de l'autor sobre uns determinats elements ofereixi claus que permetin intuir aspectes del seu món interior i de les derivacions emocionals associades aquests aspectes.

Aquestes reflexions resulten pertinents tota vegada que, a partir de *Presències*, es va manifestar en la música d'Homs la necessitat de passar una vegada i una altra sobre uns determinants girs melòdics i elements constructius que semblen estar en una òrbita de significat diferent dels ja enumerats. En aquest apartat ens limitarem a identificar i contextualitzar tres elements específics de la música d'Homs que analitzarem detingudament en l'apartat següent.

A part de contribuir a delimitar un univers sonor identificable, aquests nous motius semblen tenir, pel context i les circumstàncies que els envolten, una íntima connexió amb el món afectiu del compositor. Es tracta d'una petita cèl·lula melòdica, un segon gest format per unes notes repetides i un tercer element consistent en l'ús sistemàtic, en diversos contextos, de clústers i raïms de notes amb voluntat expressiva.

El primer motiu que hem esmentat entraria de ple en la categoria d'aquells que Joan Grimalt (en deute amb Rubén López Cano), anomena *emblemes* i que

³⁹⁷ “[...] un quadre no és res. És una porta que condueix a una altra porta [...] la veritat que busquem no la trobarem pas mai en un quadre sinó que només apareixerà després de l'última porta que sàpiga franquejar el contemplador amb el seu propi esforç.” Tàpies, A., “Res no és mesquí”, *Tàpies en blanc i negre*, Galàxia Gutenberg-Cercle de lectors, 2009, p. 59.

cataloga com a trets estilístics propis d'un compositor, amb un significat específic. Els altres dos (les notes repetides i els clústers) poden ser considerats com a *topoi* que, com ens recorda aquest mateix autor, són signes musicals recurrents, identificables gràcies a una interpretació simbòlica, que es vinculen per convenció amb alguna unitat cultural per mitjà d'una estilització³⁹⁸.

D'aquests tres elements, el que sembla tenir un significat més evident és el motiu amb què culmina el clímax melòdic del primer moviment de *Presències* (marcat a la imatge núm. 159), un nucli melòdic format per dues brodades inferiors en el qual la tercera nota és la més llarga del grup.



Imatge 159. *Presències I*. Compassos 7-14.

Aquest motiu apareix també en la seva forma íntegra al final del quart moviment de la mateixa obra i, tot i que fragmentat, en el cinquè i setè moviments. Recordem que, segons el compositor, el quart moviment fa referència a la “imminència de la mort”, en el cinquè s’expressen “alternatives d’angoixa, tendresa i desesperança” i en el setè pretén expressar “la contemplació de la mort”³⁹⁹.

Aquesta petita melodia, que esdevindrà omnipresent en la música d’Homs a partir de la segona meitat dels seixanta, apareix sovint associada a un altre motiu

³⁹⁸ Vegeu, Grimalt, J., *Música i sentits. Introducció a la significació musical*, Barcelona: Dux, 2014, p. 54.

³⁹⁹ Vegeu nota núm. 387.

XI. L'emergència d'una iconografia sonora

consistent en una ressonància meditativa sobre una sola nota. Aquest segon element, que també apareix per primera vegada a *Presències* i que provoca una poderosa imatge sonora a través de la ressonància instrumental, serà usat sistemàticament, sobretot en obres per a piano, amb voluntat evocadora i és comparat per Barce amb “un lúgubre tañido de campanas”⁴⁰⁰, mentre que Masó hi aprecia “una campana lejana” (vegeu imatges núm. 160 i 161)⁴⁰¹.

Imatge 160. *Presències IV*. Compassos 6-16.

Imatge 161. *In memoriam C.H.O.* (1990). Compassos 6-15.

⁴⁰⁰ Barce, R., “Música actual, Cinco compositores catalanes contemporáneos III—Joaquín Homs”, *Imagen y sonido*, núm. 107, maig de 1972, pp. 71-76. *Ibid.*, p. 278.

⁴⁰¹ Vegeu Masó, J., “Una aproximación al piano de Joaquim Homs”. *Ibid.*, pp. 285-318.

Tornant a la petita melodia formada per dues brodadures inferiors, hem de cercar els seus orígens unes quantes dècades enrere ja que, com sabem, l'any 1931, en uns moments “especialment esperançats”⁴⁰², Homs va compondre “La pena del meu cor” sobre uns versos de Tagore, cançó que, més tard, acabaria esdevenint la segona cançó del cicle *Ocells perduts*. En aquells moments, el nostre autor no podia imaginar fins a quin punt aquesta petita composició de trenta-vuit compassos (mostrada íntegrament a la imatge núm. 162) acabaria deixant una empremta en la seva obra.

- 2 -

II - La pena del meu cor... Poema de R. Tagore Musica de J. Homs

M.S. $\text{♩} = 46$

P

M.S.

P

T

Imatge 162. *Ocells perduts*. “La pena del meu cor ha esdevingut pau” (1931).

Aquesta mateixa melodia va ser usada íntegrament per confeccionar el segon moviment del *Quartet de corda núm. 3* compost l'any 1950 i per il·lustrar la

⁴⁰² Vegeu, Homs, J., “Història d'una estrena tardana”, *Revista Musical Catalana*, núm. 12, octubre de 1985, pp. 36-37. *Ibid.*, pp. 46-51.

creació del món en la seva cantata *Càntics a la Creació*, composta l'any 1978 (vegeu imatge núm. 163).

Imatge163. *Càntics a la creació*. Compassos 163-170.

A la imatge núm. 162, corresponent a la cançó original, es mostren dos fragments enquadrats, relacionats entre ells per la seva composició intervàlica. La cèl·lula inicial, formada per una brodatura inferior usada sobre les paraules *la pena*, és usada temàticament i amb una lleugera variació rítmica en una veu interior, en els acords finals després del text *...ha esdevingut pau*. L'acompanyament, format per acords placats en un context tonal, aconseguix un final especialment descriptiu de l'atmosfera de pau i acceptació que suggereix el text del poema. Notem que aquesta veu interior està marcada per Homs amb unes línies que condueixen l'atenció del pianista cap al motiu en qüestió.

L'evidència, però, que el motiu tenia un sentit específic i que no era una mera veu interior la trobem en una partitura de treball corresponent al *Soliloqui I per a guitarra* (1972) compost més de quaranta anys després de la composició de *La pena del meu cor*. En aquesta partitura, obtinguda de l'arxiu privat del compositor i mostrada a la imatge núm. 164, s'observa que Homs va remarcar del seu puny i lletra aquesta veu interior, fins i tot escrivint a mà el nom de les notes que han de ser destacades. El motiu apareix al final de la composició quan el compositor abandona sobtadament el mètode dodecatònic oferint-nos un *grave* final en la tonalitat de *sol* menor que, després del tractament contrapuntístic de tot el soliloqui, cobra una densitat inusitada. Notem que, en aquesta ocasió, el motiu apareix dues vegades seguides, transportat una tercera menor (enquadrat a la

imatge) i acompanyat del motiu de “les campanes” esmentat per Barce i Masó (encerclat a la mateixa imatge).



Imatge 164. *Soliloqui I per a guitarra* (1972). Final. Partitura de treball.

Si en la cançó *La pena del meu cor* hem identificat el que va ser la gènesi d'aquesta cèl·lula, en el *Soliloqui I per a guitarra* podem reconèixer ja la forma definitiva del motiu, quan aquest es va tornar recurrent a partir de 1967. Així, com hem dit, la forma més habitual –la que ja apareix a *Presències*– és una seqüència de dues brodadures inferiors consecutives on la tercera nota del grupet tendeix a ser més llarga (mostrada a la imatge núm. 165).



Imatge 165.

Aquesta forma està subjecta a augmentacions i en ocasions a adaptacions, en funció de si està inserida en compassos simples o compostos. I, si bé és cert que, en alguns casos, una sola brodadura inferior evoca per context el motiu sencer a la manera d'una contracció, resulta evident que no totes les brodadures inferiors poden ser considerades com a representatives d'aquest.

Els exemples d'ús d'aquesta petita melodia se succeeixen en l'obra d'Homs a partir de la segona meitat dels seixanta. Així al final del *Soliloqui I per a piano* (1972) el motiu culmina un passatge en *crescendo* donant lloc a un canvi de textura que, en aquesta ocasió, provoca un clima molt més dramàtic que el del *Soliloqui I per a guitarra* (vegeu imatge núm. 166).

XI. L'emergència d'una iconografia sonora



Imatge 166. *Soliloqui I per a piano* (1972). Final.

Com podem veure a la imatge núm. 167, el mateix motiu apareix en una disposició pràcticament idèntica (en una veu interior just abans de la cadència final) en una altra de les obres icòniques d'Homs, *In memoriam P.F.A.* (1984), dedicada, com *Presències*, a la memòria de la seva esposa Pietat Fornesa. Fixem-nos que el motiu (enquadrat) va seguir en aquest cas de les notes ressonants que emulen les campanades (encerclades), mentre que en el *Soliloqui I per a guitarra* (imatge núm. 164) aquestes “campanades” precedien el motiu.

Imatge 167. *In memoriam P.F.A.* (1984). Final.

XI. L'emergència d'una iconografia sonora

La reutilització d'aquest nucli melòdic en moltes altres obres el va convertir en un emblema de la música d'Homs durant els setanta i els vuitanta, donant lloc a casos tan evocadors com el del *Nocturn per a dues guitarres i percussió* on al peu de la partitura, després d'un final dominat per aquest motiu, Homs va copiar el següent vers de Carles Riba, "Només un vast enyor, dolç com la lluna plena".

The image shows a musical score for a piece titled "Nocturn per a dues guitarres i percussió" (1990). The score is written for two guitars and a percussion instrument. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The score is divided into several systems. The first system shows the beginning of the piece. The second system includes a "rall" marking and a "TUB SORRA" (tin can) part. The third system includes a "VIBRUFON" part. The fourth system includes a "mp" (mezzo-piano) dynamic marking. The score ends with the date "Abril 1990".

"Només un vast enyor, dolç com la lluna plena" (Carles Riba, *Estança 20*)

Imatge 168. *Nocturn per a dues guitarres i percussió* (1990). Final.

Estem veient que aquests motius no funcionen de manera aïllada ni autònoma sinó que apareixen sovint relacionats entre ells formant part de passatges especialment emotius. Així trobem casos com *In memoriam P.F.A.* (imatge núm.167), *In memoriam E.C.I.* (imatge núm. 169), el *Soliloqui I per a guitarra* (imatge núm. 164), *Geminis II* (imatge A11) o *Presències IV* (imatge A10) on “les campanes” coexisteix en diversos moments amb “la pena del meu cor”. Malgrat que resultaria impossible, per una qüestió d'espai, mostrar aquí totes les obres en què apareix, a l'Apèndix I en mostrem alguns exemples que abracen un espai temporal de més de vint anys⁴⁰³.



Imatge 169. *In memoriam E.C.I.* (1995). Final.

Com dèiem, existeix encara un tercer element recurrent, les agrupacions cromàtiques, que va contribuir, junt amb el motiu de “la pena del meu cor” i les notes ressonants (el motiu de “les campanes”) a plasmar sonorament l'estat d'agitació interior que dominava el compositor en aquesta època. Trobem aquestes agrupacions tant en forma de clúster –atacant totes les notes simultàniament– com en forma de de superposició progressiva d'altures i ressonàncies, en forma de clúster harmònic. En qualsevol d'aquestes dues

⁴⁰³ Els exemples mostrats a l'Apèndix I són: *Memoràlia* (1989, imatge A1), *Rhumbs* (1988, imatges A2 i A3), el *Quartet de corda núm. 7*, (1967, imatge A4), l'*Octet de vent* (1968, imatge A5), el *Diàleg per a guitarra* (1981, imatge A6), *In memoriam Rubinstein* (1987, imatge A7), *Dos Rhumbs*, “Arbre” (1994, imatge A8), *Geminis* (1979, imatge A9), *Presències IV* (1967, imatge A10), *Gèminis II* (1981, imatge A11) i *Bidasoa* (1978, imatge A12).

formes, aquest recurs va assolir el seu punt de màxim protagonisme durant la segona meitat dels seixanta, els anys més obertament expressionistes de la producció d'Homs, quan l'exploració intensiva de la dissonància va esdevenir el símbol d'un període que arriba fins l'any 1971.



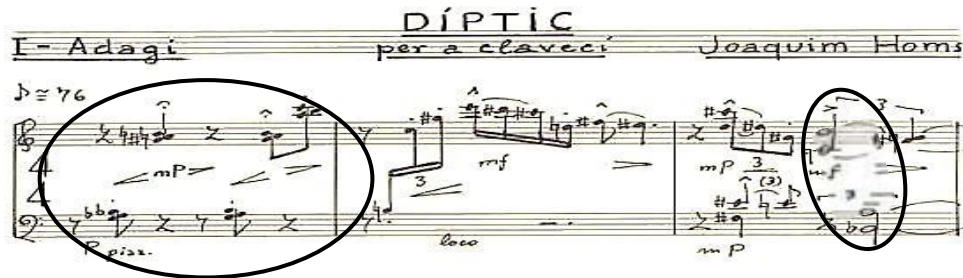
Imatge 170. *Presències I. Inici*.

A la vista dels diferents tractaments que Homs va donar als clústers a partir del moment en què els usa per obrir la suite *Presències* (mostrat a la imatge núm. 170), no resulta aventurat conjeturar –malgrat que ell mai no ho va explicitar– sobre els múltiples sentits d'aquest recurs en el seu doble vessant de caos així com de potencialitat aglutinadora de possibilitats il·limitades⁴⁰⁴. Aquest element presenta una certa ambivalència en l'obra d'Homs, depenent de la seva ubicació i tractament ja que, sent el resultat d'un procés d'addició de notes, també es comporta amb freqüència com un nucli inicial del qual es desprèn tota la composició, com és el cas de *Presències I* (imatge núm. 170), *Presències IV* (imatge A13), *l'Impromptu per a deu* (imatge A17) i la *Música per a onze –in memoriam Joan Prats–* (imatge A14).

Un tercer tractament que Homs va assignar en múltiples ocasions a les agrupacions cromàtiques consistia a tractar-les com un simple color harmònic sense més funció específica que la que es desprèn de la pròpia tensió de les dissonàncies acumulades, especialment quan estan constituïdes per poques

⁴⁰⁴ Per la pertinència del paral·lelisme, i ja que hem iniciat aquest apartat amb les seves reflexions, podem recordar que Ciriot atribueix a un dels elements icònics de Tàpies, les conegudes creus, un doble significat contradictori en expressar la negació, la destrucció de l'espai o la matèria sobre la qual apareixen al mateix temps que contenen un significat de multiplicació. Vegeu, Miranda, S., *Tàpies*. Barcelona: Ciro Ediciones, 2006, p 38.

notes, com és el cas del *Díptic per a clavecí* (imatge núm. 171) o *l'Impromptu per a violí i piano* (Imatge A15).



Imatge 171. *Díptic per a clavecí* (1976). Inici.

Aquests tres elements emblemàtics que acabem de considerar de manera individualitzada (el motiu de “la pena del meu cor...”, “les “campanes” i els clústers), així com els estudiats en l’apartat anterior, no funcionen necessàriament de manera independent sinó que es presenten sovint interrelacionats conformant un escenari recognoscible que reapareix en diverses obres. En aquest sentit, resulta especialment il·lustratiu el *Soliloqui I* per a piano on, a les tres primeres línies, trobem els característics intervals de setena i els tresets de corxeres, les “campanes” i els clústers, mentre que, com ja hem vist, el moviment acaba amb “la pena del meu cor” (imatges núm.172 i 166).

Imatge 172. *Soliloqui I per a piano* (1972). Inici.

XI. L'emergència d'una iconografia sonora

L'exemple potser més paradigmàtic d'associació d'elements el trobem a *In memoriam R. S.* on un procés d'addició de notes, inevitablement emparentat amb el ja conegut motiu de de "les campanes" (encerclat), acaba donant lloc a un clúster, creant un dels grans moments de tensió emocional en l'obra d'Homs (vegeu els clústers enquadrats a la Imatge núm.174), mentre que a la mà esquerra apareixen (enquadrades amb línies discontinúes) les brodades evocadores del motiu "la pena del meu cor".

Imatge 173. *In memoriam R.S.* (1988). Compassos 20-46.

11.3. L'evidència del simbolisme

De les evidències mostrades a l'apartat anterior es desprèn que són diversos els factors de caire extramusical que convergeixen en el motiu expressivament més poderós dels estudiats, “la pena del meu cor”. En primer lloc existeix el poema de Tagore. En segon lloc disposem dels comentaris del compositor a diverses obres, com és el cas dels soliloquis que, com sabem, pretenien ser “diàlegs sense resposta”. També disposem dels comentaris a la suite *Presències*, que revelen que aquests motius estan situats en moviments que, segons el propi compositor, expressen “la contemplació de la mort” i “la imminència de la mort”. Finalment, en tercer lloc, sembla remarcable que Homs utilitzi sovint el motiu de “la pena del meu cor” com a conclusió de les seves obres emocionalment més emblemàtiques (*Soliloquis*, *Presències*, *In memoriam P.F.A.* o *Memoràlia*).

Tot i acceptant que aquesta petita melodia respon a una necessitat de donar sortida a sentiments relacionats amb la mort o el dol, resulta evident que assignar-li un significat unívoc en relació a la “contemplació de la mort” constituiria una simplificació excessiva. El context generalment líric en què apareix el motiu i el tractament que li reserva el compositor fan pensar que aquesta petita melodia té més a veure amb un sentiment d'evocació que de buit existencial. De fet, Masó argumenta que el característic acord de terceres superposades que dóna forma al darrer moviment de *Presències* permet afirmar que: “aun siendo *Presències* una obra lógicamente pesimista y sombría, al final se vislumbra un atisbo de consuelo y esperanza.”⁴⁰⁵

Homs era un home profundament creient i quan va escriure els moviments que ell mateix relacionava amb la contemplació de la mort, va utilitzar una música provinent del poema “La pena del meu cor ha esdevingut pau”, compost precisament en “uns moments particularment esperançats”⁴⁰⁶. No deixa tampoc

⁴⁰⁵ Masó, J., “Una aproximación al piano de Joaquim Homs”, 2006, a Homs, P., *Joaquim Homs. Trayectoria...*, p.311.

⁴⁰⁶ Homs explicava així el moment de la concepció de la melodia: “Lo había escrito un día al salir de las clases con Gerhard, un día en que había elogiado –y era muy parco en elogios– una composición que le había mostrado. Estaba eufórico y escribí esta melodía, que después he vuelto a utilizar en tres sitios distintos.” Vegeu, Rincón, E., “Joaquín Homs: un camino largo y paciente”, *Scherzo*, núm. 39, novembre de 1989, pp. 85-87. *Ibid.*, p. 120.

de ser significatiu que en la partitura d'*In memoriam C.H.O.* –dedicada a la seva germana, Carme Homs Oller– demani al pianista que resi un Pare Nostre mentre interpreta els compassos finals.

Barce ja parlava de simbolisme i emocions molt abans que Homs escrigués *Biofonia*, *Memoràlia* ni cap de les obres que constituïrien el cicle *In memoriam* dedicades a amics i personalitats, obres en les quals va explicitar la seva personal manera de relacionar-se amb el passat. En un article publicat l'any 1972, just quan Homs estava encetant el període en el qual els records i les evocacions acabarien constituint l'eix vertebrador de la seva obra de maduresa, el compositor madrileny feia una lectura de *Presències* prenent en consideració el simbolisme explícit d'alguns passatges de l'obra:

[...] ese clima emotivo es reflejado por medio de texturas características, de manera que podría estudiarse en Homs todo un simbolismo sonoro que vierte emociones, sensaciones y recuerdos sin recurrir a ningún descriptivismo [...] la ausencia aparente o explícita de motivaciones existenciales, literarias o en general extramusicales no autoriza a concluir que la música de Homs sea un estricto juego sonoro. Por el contrario rezuma emotividad e incluso referencias vivenciales de todo tipo. Lo que ocurre es que estos factores están vertidos a través de un pensamiento específicamente musical.⁴⁰⁷

En una altra ocasió, Andrés Temprano ressaltava, al seu torn, la recurrent presència del tema de la mort i el seu significat transcendent, religiós, en moltes obres d'Homs: “la evocación de la muerte es tema constante y móvil inspirativo muy desde dentro, espiritual, en sus composiciones de los últimos años”⁴⁰⁸. I com ja hem vist en capítols anteriors, la mort així com la dimensió transcendent de l'existència ja estaven presents en l'horitzó del compositor molt abans que aquest compongués obres com *Presències* (1967), la *Música per a onze instruments* dedicada a la memòria de Joan Prats (1971), els nombrosos

⁴⁰⁷ Barce, R., “Música actual, Cinco compositores catalanes contemporáneos III– Joaquín Homs”, *Imagen y sonido*, núm. 107, maig de 1972, pp. 71-76. *Ibid.*, p. 280. El subratllat és nostre.

⁴⁰⁸ Temprano, A., “Panorama actual de la música religiosa española VI. Joaquín Homs Oller”. *Tesoro sacro musical*, núm. 617, 1971, pp. 80-85. *Ibid.*, p. 268.

Soliloquis i *Monòlegs* compostos entre 1972 i 1994, o tota la sèrie de peces *In memoriam* compostes entre 1976 i 1995⁴⁰⁹.

Així, malgrat que la prudència aconsellava desestimar la temptació d'assignar-los-hi un significat limitat i unívoc, a la vista de les evidències que es desprenien de la pròpia música, hagués estat ceguesa pretendre que els motius que hem estudiat en les darreres pàgines no contenien cap significació⁴¹⁰. De fet el propi Taverna-Bech assigna a una melodia present al final de la *Simfonia Breu* una evocació de Pietat Fornesa i de Gerhard⁴¹¹. No podem saber si aquesta afirmació prové del coneixement que, com a estudiós extern, tenia Taverna-Bech de la música del seu sogre o si, com també es podria pensar, en algun moment Homs li hauria confiat el sentit real que ell atribuïa a unes melodies determinades. El fet, però, que Taverna-Bech atribueixi l'evocació de Pietat Fornesa i de Gerhard a una sola melodia sembla suggerir que intuïa una certa relació entre algunes melodies i l'evocació de moments viscuts amb persones importants per al compositor.

Tanmateix, durant les darreres etapes d'aquesta recerca (i amb tota l'argumentació anterior ja estructurada), una troballa inesperada va oferir l'evidència que totes les reflexions exposades fins ara anaven en la direcció

⁴⁰⁹ No podem considerar aquesta actitud d'Homs com a excepcional en la història de la música ja que, com remarca Ramón Andrés, són molts els pensadors des dels pitagòrics fins a Bergson –passant per Nietzsche, Benjamin, Popper, Santayana, Jankélévitch, Sloterdijk i molts d'altres– que han reconegut la música com el medi capital amb el qual una persona pot expressar l'experiència fonamental de la transcendència. Vegeu, Andrés, R., *El mundo en el oído: el nacimiento de la música en la cultura*, Barcelona: Acantilado, 2008, p. 434.

⁴¹⁰ De fet, segons López-Cano, “más que un tipo especial de objeto, los signos son *funciones*. Un signo es un objeto o pensamiento, una percepción tangible o intangible, un sentimiento, algo real o soñado, un movimiento o un gesto, etc.; en definitiva, cualquier cosa que nos permite *comprender algo más* a lo que es en sí misma [...] Por medio de un signo evocamos cosas que no están ante nuestra percepción pero que, por medio de la articulación de posibilidades y límites físico-psico-culturales, nos *parecen estrechamente vinculadas a los objetos que nos las convocan*”. López Cano, R., *Semiótica, semiótica de la música y semiótica cognitivo-enactiva de la música. Notas para un manual de usuario*. Text didàctic, actualitzat el juny de 2007, versió en línia consultada el 26 de febrer de 2015 a www.lopezcano.net.

⁴¹¹ “[...] cap al final hi apareix un càntic en la corda que posseeix un innegable to elegíac. Continua, doncs, evocant l'esposa i també Gerhard, uns interlocutors que ja resultaven inabastables dins d'aquest clima de soledat.” Taverna-Bech, F., *Joaquim Homs*, Generalitat de Catalunya: Departament de Cultura, 2006, p. 22.

adequada. Examinant la correspondència d'Homs, va aparèixer una carta dirigida a Luciano González Sarmiento, datada el 31 de març de 1987 on el compositor identificava una sèrie de motius i els relacionava amb la mort de la seva esposa:

“En el caso del Impromptu, según habrás podido observar en la breve nota que te envié, como en general se manifiesta en la mayoría de mis composiciones posteriores a la muerte de mi esposa, con frecuencia aparecen referencias más o menos explícitas a dicha circunstancia. En dicha pieza se hallan principalmente en los compases 12/17-66/70-123/128 y 132/136, la obra podría finalizar perfectamente repitiendo el acorde de 4 notas distintas del compás 133 hasta el 136 pero la terminé primeramente variando en un semitono más bajo dos de sus 4 notas y añadiéndole 2 más, reproduciendo así el acorde final de 6 notas con qué finaliza el último movimiento de “Presències” (VII) cuya fotocopia te incluyo [...] sin embargo, después de haber oído vuestra interpretación me pareció que todavía resultaría más explícita y expresiva la introducción suplementaria final de la nota La del violoncelo formando la sexta Fa-La que según creo resume y sintetiza mejor el clima emotivo derivado de la contemplación de la muerte.”⁴¹²

Si resseguim les indicacions del compositor podem comprovar a la imatge núm. 174 que en els compassos indicats trobem precisament el motiu de les “campanes”, a les imatges núm. 175 i 176 el motiu de “la pena del meu cor...” i finalment, a la imatge núm. 177, l'acord final amb que el compositor vol reflectir el clima emotiu de la contemplació de la mort.

Imatge 174. *Impromptu per violí, violoncel i piano* (1986). Compassos 9-17.

⁴¹² Homs, J., carta a Luciano González Sarmiento datada el 31 de març de 1987, dipositada a l'arxiu familiar. Vegeu imatge AD3 a l'Apartat documental.

XI. L'emergència d'una iconografia sonora



Imatge 175. *Impromptu per violí, violoncel i piano* (1986). Compassos 65-72.



Imatge 176. *Impromptu per violí, violoncel i piano* (1986). Compassos 119-131.



Imatge 177. *Impromptu per violí, violoncel i piano* (1986). Final.

XI. L'emergència d'una iconografia sonora

La qüestió no queda absolutament tancada ja que el compositor només explica en la carta que en els compassos citats ha dipositat algunes referències a la mort de la seva esposa, però no aclareix el significat d'aquestes imatges sonores⁴¹³. El que sí que podem afirmar categòricament, però, és que el motiu de “la pena del meu cor”, o el de les “campanes”, als quals hem d'afegir l'acord final de *Presències*, i probablement alguns altres que queden disseminats en el si de l'obra del compositor, formen part d'un entramat d'imatges sonores a les quals Homs atribuïa un significat específic i a través dels quals expressava aspectes emocionalment rellevants per a ell. Barce ho explicava de manera sintètica: “la simbólica sonora de Homs muy coherentemente, crea mundos específicos en la técnica para contenidos emotivos específicos.”⁴¹⁴

⁴¹³ Com remarca Langer, la confiança que el missatge dipositat en una obra musical arribarà al receptor és una qüestió espinosa ja que les diferents lectures possibles, en funció dels intèrprets i dels receptors, desautoritzen absolutament qualsevol pretensió de limitar-ne el contingut i molt menys de considerar-lo com una font d'influència emocional directa sobre el receptor: “If music has any significance, it is semantic, not symptomatic. Its ‘meaning’ is evidently not that of a stimulus to evoke emotions, nor that of a signal to announce them; if it has an emotional content, it ‘has’ it in the same sense that language ‘has’ its conceptual content –*symbolically*. It is not usually derived *from* affects nor intended for them *for* them; but we may say, with certain reservations, that it is about them. Music is not the cause or the cure of feelings, but their *logical expression*”. Langer, S., *Philosophy in a new Key. A Study in the Symbolism of Reason, Rite, and Art*, Harvard University Press, 1942, p. 218.

⁴¹⁴ 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...*, p. 281.

XII. El vèrtex estètic (1967-1974)

12.1. La consolidació d'un estil

En els anys immediatament posteriors a la composició de *Presències*, Homs va escriure una part molt important del que seria el nucli de la seva producció. Entre 1967 i 1974 trobem en el seu catàleg l'*Octet de vent* (1967), el *Trio de cordes* (1968), el *Quartet de corda núm. 7* (1968), *Heptandre* (1969), l'*Impromptu per a deu* (1969), l'*Impromptu per a guitarra i percussió* (1971), el *Quintet de vent núm. 2 –in memoriam Robert Gerhard–* (1971), la *Música per a onze –in memoriam Joan Prats–* (1971), l'*Impromptu per a violí i piano* (1971), els *Dos Soliloquis per a piano* (1972) –dels quals faria diverses versions per a cambra i, fins i tot, una versió per a orquestra el 1973–, el *Soliloqui per a flauta* (1972), el *Soliloqui per a trompa* (1972), els *Dos soliloquis per a guitarra* (1972), el *Soliloqui I per a violoncel* (1972), la *Simfonia Breu* per a orquestra (1972), *Tres cants sense paraules* (1973), el *Díptic per a orquestra* (1973) i els *Soliloquis II i III per a violoncel* (1974).

En aquests anys, tots els elements usats amb anterioritat tendiran a sedimentar en un llenguatge propi, expressat en un dodecatonisme entès des d'un vessant cada vegada més processual i menys estructural. La voluntat expressiva passa a ser prioritària i les textures sonores assumeixen un protagonisme creixent. L'element més característic del període comprès entre 1967 i 1972 són probablement els clústers, tot i que no hi falten altres elements, com les cèl·lules de quatre notes, el motiu de "les campanes", o la relació intervàlica que hem vist associada al contingut semàntic "la pena del meu cor".

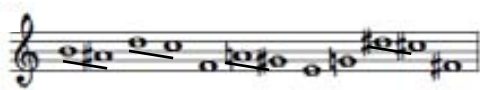
En forma de melodies modals, el compositor recuperarà el cant gregorià, que inserirà sovint en les obres en forma de petits fragments de perfil melòdic definit. És difícil no apreciar la relació entre aquest ús renovat de melodies populars/modals/gregorianes i la impressió que li va causar l'audició de *Libra* de Gerhard, la qual conté en el seu conegut final –que Homs considerava una de les pàgines més belles de la història de la música– una melodia formada per traços d'arrel popular assignada al *piccolo*. Referma aquesta apreciació el fet

XII. El vèrtex estètic (1967-1974)

que apareguin en aquests anys diverses referències a aquesta obra en la seva música, com *glissandi* als *timpani*, efectes d'escriptura indeterminada, i cites directes de diversos fragments de l'obra.

La primera obra que Homs compon després de *Presències* és l'*Octet de vent* (1967), en el qual dona continuïtat a tots els procediments usats en la suite evocadora de la seva esposa. Malgrat la coincidència de procediments, a conseqüència del color i, sobretot, a la capacitat dels instruments de vent de mantenir l'afinació i densitat de la nota en tota la seva longitud, el caràcter d'ambdues obres és considerablement diferent. Tots els detalls que, adjudicats a la combinació de corda i piano, suggereixen lirisme i serena introspecció en l'obra d'orquestra, prenen aquí un caràcter més dens. D'altra banda, malgrat que el segon moviment porti la indicació *agitato* i les indicacions metronòmiques siguin relativament ràpides, acaba tenint un caràcter més aviat estàtic a causa del llanguiment de l'escriptura dominada pels valors llargs i els silencis.

També manté aquesta tònica d'introspecció el *Trio de cordes* (1968), una de les grans obres d'Homs que per alguna raó no ha assolit la difusió i reconeixement que, per qualitat, li correspondria. Les harmonies –formades sovint per clústers–, així com els llargs intervals melòdics, atorguen a aquesta composició un caràcter inusualment expressionista. Malgrat que el tractament serial és tan lliure com en *Presències*, la tensió del discurs està potencialment implícita en els intervals de segona major i menor que dominen la sèrie (mostrada a la imatge núm. 178).



Imatge 178. Sèrie del *Trio de cordes* (1968).

Aquesta circumstància afavoreix la presència d'un dels elements ja estudiats, els intervals de setena i de novena amb voluntat expressiva, que, en un context general d'acords inestables, produeixen una intensa sensació de desolació (vegeu imatge núm. 179). Com podem veure a la imatge A31 (mostrada a l'Apèndix I), els llargs intervals, combinats amb la característica cèl·lula de quatre

semicorxeres en segones que apareix a partir del compàs dinou, unifiquen constructivament l'obra.



Imatge 179. *Trio de cordes* (1968). Iníci.

El setembre del mateix 1968, Homs va compondre el *Quartet de corda núm. 7* seguint unes pautes estètiques molt similars a les del *Trio de corda*. El dolor encara era molt present en l'ànim del compositor i es deixava sentir a través d'una intensitat expressiva que va esdevenir característica d'aquest període. Homs explica que aquest quartet, compost en un sol moviment per ser estrenat al VII Festival Internacional de Música de Barcelona, va ser concebut com un tot orgànic, de forma anàloga al procés de creació d'una lliure melodia en la més ampla accepció de la paraula, o sigui entenent-la, no com una successió lineal de sons, sinó com a evolució temporal d'un conjunt de diverses estructures musicals més o menys complexes que es deriven unes de les altres i es relacionen entre si⁴¹⁵. Segons Barce, no es tracta de la coneguda concepció lineal de la melodia "sino de la idea magnificada de lo melódico como evolución de una estructuras que –como si fuesen efectivamente una simple melodía– tienen sus puntos de tensión y distensión y caminan hacia una estructura estratégicamente conclusiva. Cada punto de la melodía, pues, no es aquí una nota, sino una amplia textura de elementos que llena varios compases"⁴¹⁶.

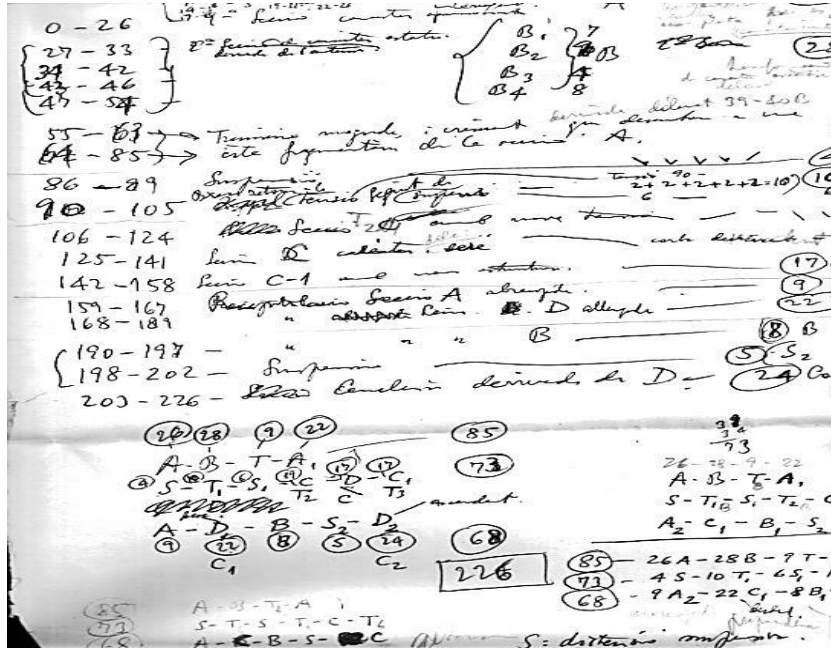
A diferència, però, de *Presències*, que, pel fet de ser una suite formada per moviments curts, deslliurava al compositor de preveure els problemes derivats

⁴¹⁵ Vegeu el comentaris autocrítics del compositor a Homs, P., *Joaquim Homs. Trayectoria...*, pp. 245-247.

⁴¹⁶ Barce, R., "Música actual. Cinco compositores catalanes contemporáneos. Joaquín Homs", *Imagen y sonido*, núm.107, 1972, pp. 71-76. *Ibid.*, p. 281.

XII. El vèrtex estètic (1967-1974)

de la lògica estructural, aquí Homs va realitzar una planificació prèvia que podem resseguir –no sense dificultats– en un esborrany de treball localitzat a l'arxiu familiar (Imatge 180).



Imatge 180. Croquis del *Quartet de corda núm. 7* (1968).

Aquesta planificació no era considerada per Homs com un mer estadi privat de la composició, sinó que, en un comentari explicatiu, s'hi referia i la usava com a recolzament per il·lustrar el sentit de l'obra⁴¹⁷. Atenent de manera sintetitzada a la seva explicació, veiem que el compositor va considerar tres estructures principals amb caràcters contrastants (A, B i C) entre les quals va intercalar períodes de tensió (T) i distensió suspensiva (S). Aquestes estructures acaben sent disposades segons l'esquema següent:

Secció I (vuitanta-dos compassos): A-B-T-A1-S

Secció II (seixanta-nou compassos): T1-S1-T2-C-T3

Secció III (seixanta-vuit compassos): A2-C1-B1-S2-C2

⁴¹⁷ Aquest croquis de treball podria haver estat realitzat en hores de feina o en un entorn laboral atès que està escrit en el revers d'un sobre remès a la Refineria de Cornellà des de la Industria Gráfica Valverde S.A. amb seu al País Basc. Dipositat a l'arxiu familiar.

XII. El vèrtex estètic (1967-1974)

Imatge 181. *Quartet de corda núm. 7* (1968). Inici.

Aquesta planificació és compatible amb un tractament serial que Barce considera “insólito y originalísimo”, que de fet ja apareix en diverses obres anteriors. A la imatge núm. 181 podem observar que els cinc primers compassos de l’obra estan absolutament dominats per la primera nota de la sèrie, (si), mentre que la resta del total cromàtic es precipita en el sisè compàs. Aquest fet dóna lloc a un moment de distensió, al qual seguirà un segment de quatre compassos en els quals, la darrera nota de la sèrie (do#, convertida ara en primera nota de la disposició retrògrada), assumeix el protagonisme.

Segons Barce aquesta presentació provoca que l’oïda reconegui el do# com a segon grau de la sèrie, amb independència de tots els altres intervals que l’encerclen. Així, es va perfilant una mena de metasèrie formada per classes d’altura dominants que contribueix a vertebrar una estructura formal basada en les tensions entre elles.

XII. El vèrtex estètic (1967-1974)



Imatge 182. Sèrie del *Quartet de corda núm. 7*.

Aquest tractament, que Homs va desenvolupar durant la segona meitat dels seixanta, és molt similar al que hem observat al primer moviment de la *Música per a vuit* (1964) i, com assenyala Barce, es basa a considerar la sèrie, més com una gran reserva intervàlica –que pot ser usada esglaonadament per garantir la coherència del discurs–, que com una escala meloditzable elemental⁴¹⁸. El que Barce no esmenta en la seva anàlisi és que, com podem comprovar a la imatge núm. 183, aquest mateix procediment de saturar l'oïda amb notes referencials havia estat ja usat per Gerhard en el seu *Quartet de corda núm. 2*, el principi del qual va servir d'inspiració evident al nostre compositor per compondre el seu *Quartet núm. 7*.

I. Lento (♩ = ca. 72) Roberto Gerhard

1961



Imatge 183. Robert Gerhard. *Quartet de corda núm. 2* (1961-62). Inici.

⁴¹⁸ Vegeu, 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...*, pp. 270-283.

La següent obra del catàleg, *Heptandre*, composta el febrer de 1969 per a flauta, oboè, clarinet, piano, violí, violoncel i percussió, va ser estrenada el mateix any de la seva composició pel Conjunt Català de Música Contemporània. El seu evocador nom fa referència al conjunt de set estams que contenen certes flors i no respon a cap altre propòsit que el de diferenciar aquesta obra de les que havia compost per a set instruments amb anterioritat. Homs manté aquí l'estructura d'un moviment polimòrfic estructurat en base a alternances de moments de tensió amb d'altres dominats per atmosferes estàtiques i contemplatives.

En aquesta obra es fa palesa l'evolució del tractament instrumental, cada vegada més ric i elaborat, fruit de l'experiència que va suposar per al compositor poder escoltar les execucions de les seves obres per part de les diverses formacions sorgides a la dècada dels seixanta. Així, seguint de nou l'estela del seu mestre, qui ja havia portat molt lluny aquesta idea en les seves darreres obres per a conjunt, el color instrumental és usat aquí com a part substantiva del discurs, gràcies a l'imaginatiu tractament de les possibilitats sonores que fa Homs de cada instrument.

Estèticament, l'obra continua en l'òrbita de *Presències*, el *Trio de cordes* o l'*Octet de vent*, insistint en l'ús expressiu del silenci, les notes en valors molt llargs i el predomini de les setenes i novenes, que tendeixen a agrupar-se en clústers. Com en totes les obres d'aquest període, la melodia, entesa en el seu sentit més ampli, acaba convertint-se en el fil argumental d'una lògica narrativa basada en la derivació a partir de nuclis melòdics. I de nou, com en tantes altres obres, trobem en les explicacions del compositor un camí d'una sola direcció quan desvetlla, en unes notes explicatives, les seccions que va considerar en el moment de la composició. Aquestes seccions, relativament evidents per a un analista extern, estan enllaçades amb tal habilitat que queden relacionades per poderosos nexes de causalitat donant lloc a un discurs formalment impecable. En altres paraules, hem de donar per bones les anàlisis formals d'Homs sobre les seves obres per la informació que aporten sobre el procés creatiu, però en casos com aquest es fa evident que el seu costum d'explicar les seves obres des del vessant tècnic més abstrús aporta poca informació sobre l'essència de la

XII. El vèrtex estètic (1967-1974)

seva música. De fet, com ell mateix ens recorda en el seu comentari formal sobre l'obra, “poco puede revelar de lo que solamente la audición de la música es capaz de expresar o sugerir”⁴¹⁹.

Encara des de la introspecció i amb uns recursos compositius similars, Homs va compondre l'any 1971 la *Música per a onze –in memoriam Joan Prats–* on un clúster inicial de cinc notes, i el seu posterior desplegament, crea un clima desolador, preludi d'una de les obres més dramàtiques de la seva producció (vegeu imatge A14 de l'Apèndix I). Es diria que, en aquesta obra –composta quan el compositor ja estava també al corrent de la mort de Gerhard–, Homs reflecteix, més que la sensació de pèrdua, ara sí, una mirada al buit motivada pel desgast que li provocava assistir a la desaparició de tots els seus referents afectius. L'impuls inicial és de caràcter emotiu i, com en el cas de *Presències* que evocava somnis i moments viscuts a la vora del mar, Homs afirma haver usat aquí també referències extramusicals: “Se trataba de dar forma y expresión musicales al dolor por la pérdida de un verdadero amigo, a la evocación de múltiples recuerdos comunes, de su carácter y su lucha contra la adversidad, contrastando estas manifestaciones vitales con la impresión final de su rápido debilitamiento y definitiva ausencia.”⁴²⁰

Pel que fa a les qüestions tècniques, el compositor explica que tota l'obra deriva de les cinc notes que formen el clúster inicial, les compreses en la tercera major *la-do#* a les quals oposa una segona idea, formada per les set notes restants de la sèrie. Malgrat l'evident inspiració d'aquest procediment en les particions serials que hem estudiat en els capítols anteriors, la voluntat discursiva passa aquí per sobre de qualsevol limitació que es pugui derivar d'aquesta idea matriu: “Entre las dos fases iniciales, una de cinco sonidos y la siguiente de siete, desarrollan una serie completa de doce tonos que constituye otro de los elementos que actúan como hilo de Ariadna para establecer ligazón entre las sucesiones y las concordancias de sonidos a través de toda la composición, pero sin ningún propósito limitativo en cuanto a la posible acentuación de unos valores sonoros

⁴¹⁹ Comentaris autocrítics. Dipositats a l'arxiu familiar.

⁴²⁰ Comentaris autocrítics, a Homs, P., *Joaquim Homs. Trayectoria...*, p. 254.

XII. El vèrtex estètic (1967-1974)

sobre otros, siempre que lo requiera la construcción de la obra o sus finalidades expresivas[...]"⁴²¹

Imatge 184. *Música per a onze*. Compassos 123-127.

Aquesta voluntat expressiva arriba a vorejar la descriptivitat en el tram final de l'obra, quan uns traços melòdics de caràcter modal pretenen ser, segons el compositor, "tres o cuatro notas de resonancia gregoriana o popular derivadas del núcleo inicial de la composición, que mantienen el último contacto sonoro con nuestro mundo a modo de emocionada despedida al amigo en el umbral de su ausencia"(vegeu imatge núm. 184)⁴²².

⁴²¹ *Ibid.*, p. 255.

⁴²² *Ibid.*, p. 254.

Tanmateix, de la mateixa manera que en un poema simfònic ben construït, les referències externes no són necessàries per fer comprensible el desenvolupament d'una obra fonamentada en una narrativitat sonora coherent en si mateixa. Homs usava aquesta doble narrativitat –emocional i tècnica– de manera totalment conscient i explicava en un article sobre la concepció de la *Música per a onze* que, tot i aprofitar les experiències vitals que considerava adequades per assolir un objectiu determinat, el fil conductor de les seves composicions era l'estructuració melòdica concebuda com una evolució d'esdeveniments sonors⁴²³.

I si les melodies modals d'origen gregorià/ popular juguen un paper en la *Música per a onze*, en el cas del *Quintet de vent núm. 2*, compost el mateix any, aquestes referències passen a constituir el fil argumental de l'obra. Aquests motius populars, molt propers estilísticament als usats per Gerhard en *Libra* (1968), tenen el seu origen en una col·lecció de cants d'ocells recopilats per Homs de manera similar a com ho feia Messiaen. El mateix Homs qualifica en unes notes autocrítics de “sorprenent” l'aire popular d'aquests “cants d'ocells” i ho atribueix a una involuntària deformació professional⁴²⁴. En qualsevol cas, per com és de marcat el seu perfil i per la freqüència amb què apareixen, aquests cants, mostrats a la imatge núm. 185, dominen en gran mesura la segona part de l'obra.



Imatge 185. *Quintet de vent núm. 2* (1971). Inici.

⁴²³ *Ibid.*, p. 256.

⁴²⁴ Comentaris autocrítics. *Ibid.*, pp. 248-249.

Aquest quintet és la primera obra després de molts anys en la qual no es pot reconèixer cap sèrie dodecatònica. Si Homs va usar-ne alguna, la va camuflar tant en el teixit general de la peça que resulta extremadament difícil de localitzar. Les notes autocrítiques del propi compositor tampoc no aclareixen res en aquest sentit i més aviat semblen apuntar en una direcció oposada. Així, a part de posar-nos al corrent sobre la col·lecció de cants d'ocells, el compositor fa referència a l'estructuració de l'obra en cinc seccions contrastants i a alguns elements constructius, els més rellevants dels quals són l'ús i desenvolupament de clústers. Segons el propi compositor, aquests mínims elements han estat relacionats entre si amb la més plena llibertat d'invenió possible, a partir d'una idea molt esquemàtica: "Una vez escritos los primeros compases iniciales, reclaman continuación, y atendiendo a su apremiante llamada voy componiendo y moldeando la obra paso a paso."⁴²⁵ Sigui per aquest canvi de metodologia o per qualsevol altra raó, l'obra respira un ambient diferent de la resta de composicions que hem estudiat en aquest capítol i pren més el caràcter d'un homenatge (a Gerhard) que el d'un *tombeau*, com és el cas de la *Música per a onze* (dedicada a Joan Prats).

Abans, però, del *Quintet núm. 2* i de la *Música per a onze*, Homs havia compost una de les obres més imaginatives i ben acabades del període, l'*Impromptu per a deu* (1969), en la qual tampoc no s'aprecia la presència d'una sèrie vertebradora, per més que continguí nombrosos passatges extremadament cromàtics. Aquesta obra, que acabarà més tard convertint-se en el segon moviment del *Díptic per a orquestra*, mostra un caràcter menys introspectiu que la resta de música d'aquests anys i el seu color general no és, ni de molt, tan fosc com el de les obres que l'envolten. Atenent a l'any de composició, es pot suposar que aquest caràcter menys introvertit es deu al fet que Homs anava passant el primer estadi del dol per la pèrdua de la seva esposa i que encara no havia perdut els seus dos amics. És de remarcar que l'obra conté un parell de referències evocadores de *Libra*, una de les obres de Gerhard més estimades pel nostre compositor⁴²⁶.

⁴²⁵ *Ibid.*, p. 249.

⁴²⁶ "[...] a mi juicio [*Libra*] constituye una de las más reveladoras composiciones de Gerhard en la que no solo se resumen las más brillantes facetas de su excepcional talento musical sino

XII. El vèrtex estètic (1967-1974)

LIBRA

Robert Gerhard

Flute
Clarinet in A
Violin
Guitar
Percussion
Piano

Imatge 186a. Robert Gerhard. *Libra* (1968), Compassos 1-4 i 522-527.

Fl. animando poco a poco
Cl.
Tr.
Pft.
Timp.
V-1
V-2
Va. f. sostenuto

Imatge 186b. Joaquim Homs. *Impromptu per a deu* (1969). Compassos 21-27.

tambien las principales características y cualidades humanas de su estilo o manera de componer. Fundamentalmente significa para mí una estremecedora afirmación de vida y de fuerza creadora frente a la constante amenaza de muerte que le acechó durante los últimos años de su existencia [...] melódicamente consigue expresar los sentimientos más tiernos y nostálgicos como los más apasionados con suprema contención y simplicidad [...] Este episodio final, de apasionada y a la vez serena y profunda nostalgia [...] es de una belleza y amplitud de horizontes realmente excepcional y de una originalidad sin antecedente alguno en la música.” Homs, J., “Notas sobre el estreno de ‘Libra’ de Gerhard”, *Diario de Barcelona*, 8 d’abril de 1970, p. 31.

L'obra està estructurada segons les característiques seccions contrastants que Homs sol usar en aquests anys. El punt de partida és una addició de sons, dels quals es deriva un clúster; aquest clúster és desenvolupat fins al compàs vint-i-un, quan es produeix el veritable ictus inicial amb una doble cita de *Libra* ja que en aquest punt, Homs fa referència al principi i al final de l'obra del seu amic, combinant les notes sostingudes en el violí i els *glissandi* en la percussió, que en l'obra de Gerhard apareixen en el darrer tram de l'obra (vegeu imatges núm. 186a i b).

A través del desenvolupament dels motius que es van desprenent del clúster inicial, Homs arriba, en la quarta secció –a partir del compàs cinquanta-tres–, a un tema de caràcter despreocupat i perfectament definit que, vint anys després de les seves darreres obres neoclàssiques, torna a evocar la música de Stravinsky, amb un tractament intervàlic i instrumental que recorda la *Història del soldat* (vegeu la imatge núm. 187). A partir d'aquest punt trobem aparicions fugaces d'una brodadura inferior evocadora del motiu “la pena del meu cor” –enquadrada a la imatge núm. 188– en un moment en què l'obra es replega de nou cap a un clúster. En la novena secció, de caràcter clarament codal –a partir del compàs 186–, els clústers es combinen amb la brodadura evocadora del motiu “la pena del meu cor”, tractada en aquesta ocasió d'una manera menys cadencial que en d'altres obres més marcades per l'emotivitat.

L'obra es recolza de nou en l'habilitat del compositor per acomodar en un mateix moviment seccions estilísticament contrastants, sense produir la impressió de muntatge. Així, tot el procés està desenvolupat de tal manera que es pot percebre com una seqüència d'esdeveniments encadenats per una lògica de causalitat.

Es pot afirmar, per tant, que en aquesta obra Homs va aconseguir el que en el seu llibre sobre Gerhard destacava com un dels propòsits que ha de tenir un compositor: portar l'oient “de sorpresa en sorpresa, mentre que retrospectivament ha de semblar mentida que res no ens hagi pogut sorprendre de tan inevitable que tot ha d'aparèixer en una visió de conjunt”⁴²⁷.

⁴²⁷ Vegeu, Homs, J., *Robert Gerhard...*, pp. 106-107.

XII. El vèrtex estètic (1967-1974)

59

Fl.

Ob.

Cl.

Tr.

Perc.
Cym. mod. and Aquista
4 sticks (wooden sticks)

V1

V2

Va

Vc

Imatge 187. *Impromptu per a deu*. Compassos 58-62.

108

Fl.

Ob.

Cl.

Tr.

Perc.
Cym. mod.
Tamb.

V1

V2

Va

Vc

Imatge 188. *Impromptu per a deu*. Compassos 108-114.

XII. El vèrtex estètic (1967-1974)

Les dues darreres obres que Homs va escriure abans d'entrar de ple en l'etapa dels soliloquis van ser *l'Impromptu per a guitarra i percussió* (1971) i *l'Impromptu per a violí i piano* (1971). En ambdues s'aprecia ja un canvi d'intensitat respecte de les obres de la segona meitat dels seixanta. A *l'Impromptu per a violí i piano*, el compositor segueix realitzant variacions sobre uns processos compositius en els quals, com podem comprovar a la imatge núm. 190, els clústers hi juguen un paper molt important. A diferència, però, d'aquell moment de caos inicial vist en obres anteriors, el clúster irromp aquí violentament quan el discurs ja s'ha iniciat i la sèrie ha aparegut dues vegades. En aquest context, el clúster constitueix un aglomerat de material cromàtic que, presentat de forma aïllada, reclama assertivament el seu valor de síntesi sonora, renunciant a la voluntat expressiva amb què havia estat usat anteriorment (vegeu imatge núm. 189).

The image shows a handwritten musical score for Violin and Piano. The top staff is for Violin (ve.) in G major, starting at measure 48. The second staff is for Percussion (Pfte) with a C symbol. The third and fourth staves are for Piano (P) in 4/4 time, with dynamics ranging from piano (p) to fortissimo (sf). A circled section in the piano part shows a cluster of notes in the right hand, with a '5' circled above it, indicating a fifth interval or a specific fingering.

Imatge 189. *Impromptu per a violí i piano* (1971). Inici.

l'Impromptu per a guitarra i percussió conté, en canvi, algunes característiques que trobarem abundantment en els soliloquis, com els silencis, les notes llargues, l'ambient pausat i, fins i tot, algunes cèl·lules melòdiques, com el grup de quatre semicorxeres descendents (encerclat a la imatge núm. 190), que acabaran convertint-se en un altre dels elements que configuren aquell fons de paisatge que hem estudiat en apartats anteriors.

XII. El vèrtex estètic (1967-1974)

The image displays two pages of handwritten musical notation. The top page features a guitar staff (G) with a melodic line that includes a sequence of notes circled in black. Below it are staves for percussion (T, chlg) and other instruments (XC). The bottom page continues the notation with similar staves. The score is annotated with various musical notations, including dynamics (mf, sf, ff, p, mf) and tempo markings (accel., a tempo).

Imatge 190. *Impromptu per a guitarra i percussió* (1971). Compassos 11-18.

Com en d'altres obres d'aquests anys, la sèrie no passa de ser un marc referencial que el compositor usa de manera combinatòria, extraient-ne traços melòdics que utilitza per desenvolupar el discurs. A la imatge núm. 190 hem marcat la primera aparició complerta de la sèrie, que es fa efectiva al compàs dotze, després de preparar-ne l'aparició a base de mostrar-ne segments melòdics que desenvolupen la trama del discurs. Amb aquesta obra es tanca una etapa en què l'agitació i el dramatisme van dominar la música d'Homs. En la puresa de les seves línies, l'escriptura concisa, descarnada, dominada per les notes llargues i els silencis, el compositor anticipava el que va esdevenir el perfil més conegut de la seva música. Un perfil que assoliria la seva plenitud durant els anys setanta, amb la composició de les diverses sèries de soliloquis.

12. 2. La sublimació de la soledat

12.2.1. Gerhard és mort

Amb la mort de Gerhard el cinc de gener de 1970, Homs perd el seu referent musical principal, però també una presència que condicionava el seu impuls creatiu. És un fet manifest que la represa del contacte amb Gerhard a partir dels anys cinquanta va suposar per al nostre compositor una influència metodològica de la qual es van derivar alguns paral·lelismes estètics evidents. Recordem que Homs va adoptar el mètode dodecatònic un any més tard que Gerhard, assumint el discurs sobre la necessitat de posar límits que aquest havia manllevat de Schönberg en el seu dia. També va fer seves, a partir dels anys seixanta, les reflexions sobre la forma, va sumar-se a la composició d'obres en un sol moviment polimòrfic, i va assumir l'adaptació del concepte melòdic al model de "camp sonor", idees pràcticament idèntiques a les que Gerhard va desenvolupar en aquells anys. D'altra banda, tot i que no es pot parlar en cap cas d'imitació, podem comprovar a les imatges núm. 191 a i b –on es mostren fragments de *Leo* (1969) i *Libra* (1968)–, que no resulta difícil reconèixer en l'obra del seu mestre i amic, alguns dels gestos melòdics que van acabar esdevenint recurrents en l'obra del nostre compositor.



Imatge 191a . Robert Gerhard, *Leo* (1969). Compassos 278-280.



Imatge 191b. Robert Gerhard, *Libra* (1968). Compassos 113-114.

XII. El vèrtex estètic (1967-1974)

Aquest flux d'idees queda interromput amb la desaparició de Gerhard, quan Homs es torna a quedar sol davant la música com ja ho havia estat durant la guerra i els primers anys quaranta. La situació és ara, però, ben diferent. Hem de recordar que el traumàtic procés de pèrdues continuades que el compositor va patir en pocs anys va coincidir amb la seva plena maduresa artística poc abans de la seva jubilació. Aquesta concurrència de factors va acabar donant lloc a la cristallització d'un estil propi i inconfusible. A partir d'ara, malgrat que no s'aprecia cap canvi bruscat en els seus processos compositius, s'evidencia una gradual reorientació estilística, i el compositor concentra encara més la seva escriptura confiant en la qualitat expressiva de cada nota i de cada silenci. El contingut emotiu del so pren un paper en l'estructura de l'obra amb tant o més pes que les disposicions serials o la planificació estructural. Es podria dir que, així com a la sèrie li quedarà assignat el paper cohesionador del discurs musical, el so assumeix progressivament el protagonisme emocional i el silenci passa a ser tractat com un element dramàtic i discursiu.

A nivell tècnic, el factor més remarcable d'aquest nou estil és el tractament de petites cèl·lules melòdiques inserides en un discurs en el qual la melodia és considerada com un ampli concepte de desenvolupament horitzontal. A partir d'ara, cal entendre el concepte de melodia més com la preeminència de l'organització horitzontal del so en petits nuclis subjectes a un tractament contrapuntístic, que com el resultat d'un procés harmònic que generi grans línies amb sentit independent⁴²⁸. Com a conseqüència d'aquesta aproximació, a mesura que van passant els anys, la voluntat melòdica tendirà a quedar emmarcada en un plantejament retòric on les imitacions, mutacions i derivacions assumeixen el protagonisme en la construcció del discurs.

Tots aquests elements, que d'una o altra manera ja estaven presents en la seva música des dels seus inicis, s'aglutinen a partir dels anys setanta seguint un

⁴²⁸ En uns comentaris autocrítics inèdits al *Soliloqui I per a guitarra*, Homs afirmava que les idees melòdiques "van sorgint de la rotació contínua d'una sèrie de dotze notes i del seu mirall. Recolzant-se en un moviment intervàlic continu, sorgeix la línia àmplia general de la composició [...] recolzats en aquest moviment intervàlic van sorgint períodes melòdics que se succeeixen contrastant-se i relacionant-se entre ells orientats sempre, però, de manera que van generant la línia àmplia d'esdeveniments que caracteritza la composició". Text conservat a l'arxiu familiar.

camí invers al que va recórrer Schönberg des de l'atonalisme lliure cap al dodecatonisme. En una autèntica cerca de llibertat expressiva, Homs retorna cap a l'atonalisme lliure partint des de l'organització serial, però sense defugir unes referències tonals que són inherents a la seva concepció sonora. En aquests anys el tractament del material sonor depèn de les necessitats de cada moment, sense preocupar-se de plantejaments teòrics.

Per més fascinat que se sentís per la música de Gerhard, resulta evident que Homs mai no hagués pogut compondre obres tan tenses i concentrades com la *Simfonia núm. 4, Libra* o el *Concert per a vuit*. I, malgrat el que pugui semblar llegint els seus textos sobre tècnica compositiva i evolució de la música contemporània, l'especulació intel·lectual no era en cap cas un dels seus atributs essencials ja que gairebé totes les seves afirmacions teòriques són manllevades d'altres autors, i especialment del seu mestre. A partir, però, dels anys vuitanta, les seves explicacions en articles i entrevistes prenen un caire més personal, menys dogmàtic i revelen una personalitat més preocupada per qüestions estètiques, expressives i humanístiques.

12.2.2. Els anys del soliloqui

A partir del canvi de dècada, la vida del nostre compositor va patir un canvi substancial a tots els nivells. Ja jubilat, encara se sentia en plenitud creativa i en possessió de tot el seu temps, que podia dedicar, finalment, a la música. A aquelles alçades, la seva edat i trajectòria li havien fet guanyar el reconeixement del món musical català. Aquest fet, unit al seu caràcter afable, el va convertir l'any 1974 en la persona idònia per garantir l'estabilitat d'un col·lectiu acabat de fundar, i va ser escollit el primer president de l'Associació Catalana de Compositors. Tres anys abans, la pèrdua del seu gran amic havia donat lloc a la primera obra que va compondre sota demanda d'una institució oficial, el *Quintet de vent núm. 2 –in memoriam Robert Gerhard–*, encarregat per la Comissaria General de la Música l'any 1971.

Amb la mort del dictador i el canvi de règim polític, Homs retrobava un model social que, en forma de reconeixements institucionals, li agraiïa la tasca de continuïtat amb la gran tradició europea que havia realitzat durant els anys de la

XII. El vèrtex estètic (1967-1974)

dictadura. Així, el Premi Ciutat de Barcelona, obtingut l'any 1968 per *Presències*, va anar seguit en les dècades següents de les més altes distincions en el món de la música i la cultura: Medalla d'Or al Mèrit Artístic de l'Ajuntament de Barcelona (1981), Creu de Sant Jordi (1986), Acadèmic electe de la Reial Acadèmia de Belles Arts de Sant Jordi (1989), Premi Nacional del Música de la Generalitat (1992), Medalla de Oro al Mérito en las Bellas Artes del Ministerio de Cultura (1993) i Premi d'Honor de la Música Catalana (1994).

El seu cercle més proper d'amistats i referents socials desapareixia, però, davant seu a tota velocitat. L'art de la conversa que havia cultivat al llarg de la seva vida anava perdent sentit per falta d'interlocutors i els diàlegs que havia mantingut amb la seva esposa Pietat, amb Gerhard, Prats, o tantes persones properes, es van anar convertint en monòlegs interiors en els quals evocava els éssers desapareguts. En aquest període, Homs sembla haver assumit la soledat com a inevitable i es fa palès l'intent d'exorcitzar el seu dolor a través de la composició, on es volcà intel·lectualment i emocional.

Es diria que va arribar un moment en què la necessitat de comunicar-se amb un món que anava desapareixent fou superior al desig de seguir cercant una perfecció compositiva; en aquest moment, la coneguda introspecció de la seva música començà a fer camí cap a la màxima expressió. El compositor no va utilitzar, tanmateix, la música per exterioritzar el seu sentiment de soledat en unes obres que reflectissin l'estat d'ànim d'un moment donat sinó que, com explica Casanovas, a partir d'aquell moment "es tractarà de retenir constantment les vivències persistents amb les quals el compositor podrà dialogar, tot imaginant una presència sonora"⁴²⁹.

Aquest sentiment de pèrdua va donar lloc a la col·lecció d'obres amb el títol *In memoriam*, així com als *monòlegs* i *soliloquis*, peces que, estilísticament, representen la sublimació de l'experiència de tota una vida, expressada en un format conegut i dominat pel compositor. La reiteració de materials ja utilitzats en obres anteriors esdevé una constant, i les citacions –fins i tot d'obres de la seva

⁴²⁹ Casanovas, J., i Llanas, A., *Joaquim Homs...*, p. 38.

primera joventut– el fan reviure, com diu Casanovas, “períodes de plenitud seguits d’adversitats, per arribar a una certa serenitat final, plena encara de records”⁴³⁰.

Durant els anys 1972 i 1974 trobem deu obres amb el títol *soliloqui* (o *Dos Soliloquis*) a les quals hem d’afegir nou peces més amb títols referents a la solitud, com els *monòlegs*, compostes després d’aquesta data. El fet que algunes d’aquestes obres siguin, com veurem més endavant, reinstrumentacions d’altres, no amaga l’evident identificació que va sentir Homs amb aquests “intents de diàleg sense resposta”⁴³¹. La forma bipartida sense cap referència extramusical que tant havia cultivat Homs amb títols com *Dos moviments* o *Dues invencions* per a diversos formats i instruments s’omple ara de contingut emocional.

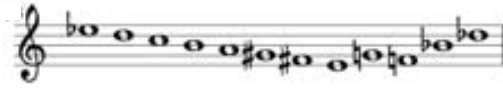
Aquesta llarga llista d’obres té el seu origen en els *Dos soliloquis per a piano* compostos l’any 1972, dels quals trobem posteriors versions per a orquestra (1973), piano amb trio de corda (1974), per a onze instrumentistes (compostos l’any 1974 i on aprofita tan sols el primer), per a dos pianos (1978) i finalment per a cinc instruments –clarinet, viola, violoncel piano i acordió– (1992). Segons l’autor, en el primer soliloqui “s’alternen breus passatges evocadors d’agradables records amb altres d’amarga tristesa i dolor que a poc a poc van dominant totalment els primers”⁴³². Seguint el seu costum d’explicar dades tècniques, Homs avisa en unes notes autocrítiques sobre algunes evidències referides a les dues sèries de les quals es desprenen respectivament els *Dos soliloquis per a piano*. Així, ens fa notar que les vuit primeres notes de la primera sèrie estan disposades alternant intervals de to i de semitò, metre que en la segona sèrie el segon hexacord és la transposició invertida del primer (vegeu imatges núm. 192 i 193).

⁴³⁰ *Ibid.*, p. 48.

⁴³¹ Comentaris autocrítics del compositor per als *Dos Soliloquis per a piano* (1972), a Homs, P., *Joaquim Homs. Trayectoria...*, p. 257.

⁴³² *Ibid.*

XII. El vèrtex estètic (1967-1974)



Imatge 192. Sèrie del *Soliloqui I*
per a piano.



Imatge 193. Sèrie del *Soliloqui II*
per a piano.

El poder expressiu d'aquesta obra recau de nou en la intensitat d'un discurs de caràcter rapsòdic, conseqüència del poderós impuls emotiu que la va generar. En aquest sentit, es poden apreciar molts paral·lelismes amb la suite *Presències* ja que, malgrat ser una obra concebuda sobre el piano, amb una escriptura tan austera i concentrada que es diria ideal per a un sol intèrpret, funciona a la perfecció en la versió orquestral. La mena d'expressivitat que reclama l'obra la fa molt més adequada per a instruments que permetin controlar la nota en tota la seva longitud, com els instruments de vent o de corda fregada. Les possibilitats expressives que ofereixen els diferents colors i recursos orquestrals contribueixen en gran mesura a l'aprofitament de totes les possibilitats expressives contingudes en el text musical. Fidel, però, al seu caràcter auster, Homs tendeix a infrautilitzar les possibilitats de la massa orquestral privilegiant els grups instrumentals en textures poc denses que com remarca Llanas són utilitzades al voltant de melodies cambrístiques, amb escassos doblatges, amb l'objectiu de ressaltar les necessitats expressives de cada instant⁴³³.

Un exemple especialment clar de l'adequació de les possibilitats orquestrals a la intenció del text musical el trobem a l'inici del segon soliloqui. En aquest punt es pot apreciar que el *glissando* executat per la corda i el posterior acord en *forte* cap a *sforzando* que la massa orquestral manté sense pèrdua de tensió, es corresponen amb més fidelitat a l'escriptura del passatge que en el piano, on

⁴³³ Llanas, A., "Anàlisi de dues obres simfòniques de Joaquim Homs: *Dos Soliloquis per a orquestra* i *Biofonia*", a Casanovas, J., i Llanas, A., *Joaquim Homs*, Barcelona: Proa, Generalitat de Catalunya, 1996, pp. 51-105.

l'efecte queda limitat per les característiques de l'instrument (vegeu imatge núm. 194).

Imatge 194. *Soliloqui II per a orquestra de corda.*

El lloc comú que van significar els clústers dels anys precedents perd presència en els soliloquis en favor d'altres elements, com els intervals de setena i novena, que en aquestes peces cobraran molt més protagonisme. Ja hem vist en capítols anteriors que en el primer soliloqui per a piano s'enllacen de manera pràcticament encadenada aquests intervals en un inici que, sortint del no res, aconsegueix evocar la sensació del silenci perdut (vegeu imatge núm. 172).

Després dels *Dos soliloquis per a piano*, Homs va compondre, el mateix any 1972, el *Soliloqui per a flauta*, l'únic de tota la sèrie que no és dodecatònic i del qual va realitzar adaptacions per a clarinet i saxòfon. Les múltiples similituds d'aquesta obra amb la *Sonata per a violí* de 1941 es fan extensives fins i tot a les línies melòdiques de l'obra, formades per dos elements, que recorden auditivament l'inici de la sonata i que el compositor utilitza com a referent motívic.



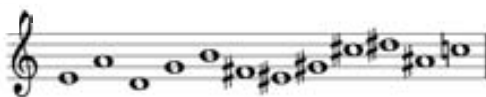
Imatge 195. *Soliloqui per a flauta* (1972). Inici.

Com podem veure a la imatge núm. 195, el primer element consisteix en figuracions de notes en valors curts que descriuen gestos decididament ascendents o descendents. El segon element està format per les notes *sol#-fa#* (marcat a la imatge), autèntica cèl·lula generadora, de la qual es deriven altres motius formats per una segona major descendent (enquadrats a la imatge). De la transposició i interacció dialèctica d'aquests dos elements neix el discurs. No es tracta, per tant, d'una peça que aporti innovacions discursives, però el fet que abandoni de nou el mètode –com ja ho havia fet en el *Quintet de vent núm. 2*– per cercar altres possibilitats d'estructuració, és un indicador del nou rumb que anava prenent el seu pensament.

La tercera obra d'aquesta sèrie va ser el *Soliloqui per a trompa* (1972), del qual existeixen adaptacions posteriors per a clarinet baix i *corno di bassetto*. Homs recupera aquí l'escriptura dodecatònica alternant, però, diversos usos de la sèrie;

si en alguns passatges prima la funció purament combinatòria, en altres moments utilitza les diverses disposicions rigorosament. Aquest mecanisme permet alternar passatges definits per la intervàlica prevista en la disposició de la sèrie amb d'altres on la intervàlica es deriva dels diferents motius que van apareixent durant el desenvolupament del discurs.

Els *Dos Soliloquis per a guitarra* (1972) estan basats en una sèrie dodecatònica i editats (igual que els de piano) com una sola obra. Com ja havia fet en la *Suite d'homenatges*, Homs usa aquí l'afinació natural de l'instrument com a base de l'obra, assignant a les cinc primeres notes del primer hexacord les cordes a l'aire de la guitarra (vegeu imatge núm. 196). Aquest fet, a part de permetre al compositor explorar les possibilitats de l'interval de quarta –un dels seus favorits–, li garanteix que la peça es mantingui dins dels límits d'allò que es considera raonablement executable. La contrapartida d'aquesta estratègia és que la gran quantitat de cordes a l'aire compromet el control de les notes més llargues, dificultant així la tasca de l'interpret en els passatges més expressius.



Imatge 196. Sèrie dels *Dos Soliloquis per a guitarra* (1972).

Com en el cas del piano, la profusió d'indicacions expressives i la precisió amb què està anotada cada dinàmica es fa difícil de portar a la pràctica a causa de l'escriptura, més adequada per a un instrument d'arc que a un de corda polsada; com a dada indicativa, la primera exposició de la sèrie del *Soliloqui I* ocupa tres compassos en els quals apareixen disset indicacions de dinàmica i articulació, tendència que es manté al llarg de l'obra (vegeu imatge núm. 197).

XII. El vèrtex estètic (1967-1974)



Imatge 197. *Soliloqui I per a guitarra* (1972). Inici.

I de nou, com en el cas del piano, la composició es resol en el *grave* final, en el qual apareix el motiu “la pena del meu cor” (vegeu imatge núm. 164). Similarment al que observàvem en el *Soliloqui per a flauta*, resulta revelador que, per inserir el motiu de “la pena del meu cor”, Homs abandoni la sèrie per proposar un final tonal. Sobre aquesta qüestió, és de ressaltar una observació de Krenek qui, en els seus escrits teòrics, afirmava que Schönberg considerava el final d’una obra com un dels punts on era possible tolerar “a slight digression” de l’ordre serial⁴³⁴. Tot i que el cas no permet establir una indiscutible relació directa entre aquesta obra i els consells de Schönberg –a causa que en aquells anys la coexistència de la tonalitat amb d’altres llenguatges en una mateixa obra havia arribat ja a ser força freqüent– el cert és que abandonar totalment la sèrie per incloure un final tonal pot ser considerat com una mica més que una lleugera digressió. Així, la inclusió d’aquest final en un context en què el desenvolupament de la sèrie ha estat d’allò més normatiu, demostra fins a quin punt Homs estava deslliurant-se de qualsevol dogmatisme dodecatònic i encarava el seu estil definitiu, en el qual el mètode acabaria sent tan sols una possibilitat.

En el segon soliloqui, Homs apel·la a un element sonor manllevat de les avantguardes, amb uns efectes produïts pel fregament d’un got i d’un diapasó

⁴³⁴ Vegeu Krenek, E., “Is the Twelve-Tone Technique on the Decline?”, *The Musical Quarterly*, vol. 39, núm. 4, Oxford University Press, 1953, pp. 513-527, versió en línia, consultada el 26 de febrer de 2015 a <http://www.jstor.org/stable/739854>

XII. El vèrtex estètic (1967-1974)

contra les cordes. El resultat auditiu no devia acabar de convèncer el compositor (probablement el devia trobar excessivament aleatori) ja que a la imatge núm. 198, veiem en una partitura corregida per ell mateix la següent indicació: “Procurando obtener efectos relacionados con los de los compases siguientes 67/68-71/72”, detall que demostra, una vegada més, la seva preocupació per integrar cada element en la trama retòrica evitant el risc que l'interpret generi un element aïllat fora de la lògica discursiva.



Imatge 198. *Soliloqui II per a guitarra* (1972). Compassos 96-105.

L'any 1974 Homs va compondre el segon i el tercer soliloquis per a violoncel, aparentment concebuts com a obres independents. I diem aparentment perquè, tot i que el *Soliloqui I per a violoncel* (1972) va ser compost com una obra autònoma, existeixen diversos factors que suggereixen que el compositor va intentar realitzar, amb el segon i el tercer soliloquis, una continuació susceptible de ser adaptada per a una interpretació conjunta de tots tres.

En el primer soliloqui Homs mostra retalls inconnexos de la sèrie dins d'un discurs dominat per un sistema de generació motívica similar a l'usat en el *Soliloqui per a flauta*. No és fins al compàs quaranta-un que la sèrie apareix de forma íntegra, donant lloc a un desenvolupament melòdic basat en les diferents disposicions i presentacions. L'escriptura instrumental és especialment rica i adaptada a l'instrument, dominada principalment per les notes llargues, els harmònics i per un gest de semicorxeres en intervals amplis, característic d'Homs, que ja coneixem de l'*Impromptu per a guitarra i percussió* (vegeu aquest gest, marcat i relacionat, a la imatge núm. 199, on es mostra en diversos contextos en el *Soliloqui I per a violoncel*, el *Soliloqui I per a guitarra* i el *Quartet de corda núm. 8*).

XII. El vèrtex estètic (1967-1974)

The image displays a comparative analysis of three musical scores by Joaquín Homs. On the left is the score for 'SOLILOQUI I PER A VIOLONCEL' (1972), featuring a cello staff with various dynamics and articulations. On the right is the score for '2 SOLILOQUIOS I' (1972), featuring a guitar staff. A central vertical line separates the two scores, with several rectangular boxes highlighting specific musical phrases. Lines connect these boxes to corresponding phrases in the guitar score on the right, illustrating the compositional relationship between the two instruments. The bottom portion of the image shows a section of the 'Quartet de corda núm. 8' (1974) score, which is also linked to the highlighted phrases in the other two scores.

Imatge 199. Imatge comparativa del *Soliloqui I per a violoncel* (1972), el *Soliloqui I per a guitarra* (1972) i el *Quartet de corda núm. 8* (1974).

El *Soliloqui II per a violoncel* (1974) suposa una raresa pel seu caràcter brillant i arravatat, més proper a un estudi o un *improvisat* que al caràcter dels soliloquis. Potser es podria conjeturar que el compositor pretén aquí expressar la seva rebel·lia davant les adversitats i la solitud, però no podem descartar tampoc la possibilitat que l'autor pensés en termes purament musicals i, posat a escriure per al seu instrument, decidís compondre una peça brillant entre els altres dos soliloquis més pausats. Avala aquesta suposició el fet que la indicació de caràcter sigui *vivace* per comptes de *furioso*, o qualsevol altra directriu, que, expressant vivesa de *tempo*, pogués afegir alguna connotació més propera a la rebel·lia o l'enuig.

Tècnicament, aquest soliloqui sintetitza les diferents possibilitats que el compositor venia explorant en els darrers anys. La secció inicial de l'obra està

dominada per unes ràpides figures cromàtiques que no responen a cap ordre serial. A partir, però, del compàs vint-i-cinc, apareix, literalment inserit en el discurs, un tema perfectament perfilat, basat en les dotze notes d'una sèrie que serà desenvolupada en els compassos següents. Aquest procés s'alternarà amb moments d'escriptura lliure basada en el desenvolupament motívic (prescindint de l'ordre serial) abans de reprendre el caràcter brillant de l'inici, per acabar amb un llarg i rapidíssim passatge virtuosístic indicat com a *leggerissimo*, *legato*, *accelerando* (mostrat a la imatge núm. 200).



Imatge 200. *Soliloqui II per a violoncel* (1974). Final.

El *Soliloqui III per a violoncel* (1974) retorna al caràcter pausat i reflexiu, reprenent en el seu inici les notes llargues en harmònics amb què s'iniciava el primer soliloqui; com dèiem, aquest fet, suggereix la possibilitat que Homs hagués tingut en compte aquell primer soliloqui durant la composició dels altres dos per tancar un cicle. No seria, per tant, escabellat pensar que, tant la interpretació aïllada del primer soliloqui, com la dels tres soliloquis seguits, serien opcions que respondrien a les intencions del compositor malgrat que els manuscrits estiguin encapçalats pel nom de cada peça i que no disposem de cap referència a agrupacions de moviments.

Si en el primer soliloqui fèiem esment del gest de quatre semicorxeres que ja hem estudiat i que també trobem en moltes altres peces (entre elles els soliloquis

XII. El vèrtex estètic (1967-1974)

de piano i guitarra), aquí el gest recurrent és un *glissando*, emparentat amb els efectes aconseguits amb un got en el *Soliloqui II per a guitarra*, o els *glissandi* que trobarem en la *Simfonia breu*, elements que reforcen l'aire de coherència grupal de totes les obres compostes en aquests anys (vegeu imatge núm. 201).



Imatge 201. *Soliloqui III per a violoncel*. Compassos 122-142.

L'any 1974, Homs va compondre *Dos Soliloquis per a onze instruments* (flauta/*piccolo*, oboè, clarinet, fagot, trompa, trombó, piano, violí, viola, violoncel i contrabaix). El primer d'aquests soliloquis és una adaptació del primer soliloqui per a piano, el segon però, porta el títol de *Soliloqui III* i es tracta d'una obra original composta per a la formació, estrenada el 29 de maig de 1974 al Saló del Tinell de Barcelona, pel grup Diabolus in Música, sota la direcció de Guinjoan.

Pel tipus d'escriptura, sembla possible que Homs usés una sèrie referencial en algunes parts de la composició. En algunes altres, però, les repeticions i omissions de notes són tan freqüents, i el tractament del material depèn tant de les relacions motíviqes, que no és possible establir amb certesa si els girs melòdics repetits són fruit d'un plantejament serial o purament sintàctic. Les evidents referències a sonoritats tonals, ja definitivament instal·lades en l'estil del compositor, afegixen encara més ambigüitat al llenguatge (vegeu imatge núm. 202).

Handwritten musical score for "Soliloqui III per a onze instruments" (1974). The score is in 6/8 time with a tempo marking of quarter note = 50. It features staves for Flute (Fl), Vibraphone (Vib), Piano (Pfte), Clarinet (Cl), Bassoon (Fg), and Violoncello (Vib). The Flute part includes markings like 'H', '3', and 'P espressivo'. The Piano part has 'P x ped'. The score is divided into two systems, with the second system starting with 'poco rit. (7) a tempo'.

Imatge 202. *Soliloqui III per a onze instruments* (1974).

Després de 1974 es pot dir que l'etapa del soliloqui entra en estat latent i la composició d'obres amb aquest títol s'espaija en el temps. A partir d'aquell moment trobarem tan sols tres nous soliloquis originals: els *Soliloquis III* i *IV per a guitarra* (1977 i 1980) i el *Soliloqui IV per a violoncel* (1994) dels quals ens ocuparem en capítols posteriors.

12.2.3. La *Simfonia Breu* i el *Díptic per a orquestra*

Les dues grans obres orquestrals que Homs va compondre segons la nova perspectiva adoptada a partir dels anys setanta són la *Simfonia Breu*, composta el 1972 després del primer soliloqui per a violoncel, i el *Díptic per a orquestra*, compost el 1973. En ambdós casos la sèrie és tan sols un marc referencial, i en ambdues obres el compositor privilegia uns sons o grups de sons que evocuen

relacions tonals afeblides provocant una (falsa) sensació auditiva de tonalitat inestable.

A causa del tractament jerarquitzat de les notes de la sèrie, la *Simfonia Breu* respira una eufonia que esdevindrà una característica de l'Homs madur. Per començar, seguint unes processos gairebé idèntics als observats en el *Quartet núm. 7*, els primers 45 compassos de l'obra estan dominats per la nota *si* (enquadrada a les imatges núm. 203 i 204). Així, com podem comprovar a la imatge núm. 203, només començar l'obra, l'interval *si-fa#* és exposat i mantingut pels primers fardells dels violins primers i segons, de tal manera que actua com a centre referencial a partir del qual s'entén qualsevol altre esdeveniment. Aquest element, reprès per la trompeta, crea en l'oïda una sensació de memòria tonal al voltant de *si* que resulta extremadament reforçada amb l'aparició, al compàs 10, de l'interval melòdic *si-do#*, mantingut durant quatre compassos (marcat amb la lletra A a la imatge núm. 203). Malgrat que, com podem veure a la imatge, aquest procés és solapa amb el desplegament de la sèrie, el fort perfil tonal dels intervals privilegiats, així com l'omnipresència de la nota *si*, crea un paraigua referencial que aconsegueix integrar les dissonàncies en un ambient sonor equidistant del discurs serial i de la jerarquització tonal.

L'altre focus d'interès el trobem en el tractament temàtic que fa Homs dels motius referencials, lleugerament diferent del sistema de *derivacions* o *variacions evolutives* que havíem vist en capítols anteriors. Si en el sistema de *derivacions* el motiu no posseeix una entitat pròpia, sinó que es comporta tan sols com una possibilitat inicial sotmesa a mutacions i evolucions transformatives, aquí els motius són tractats com entitats diferenciades amb personalitat pròpia, com si de temes reals es tractés. Així, al compàs quaranta-sis, Homs fa aparèixer per primera vegada un centre temàtic perfectament perfilat, ocult a les trompes, que és en realitat l'extensió d'un petit motiu de tres notes que ja coneixíem del quart compàs del primer moviment de *Presències* (marcat i identificat amb la lletra B a les imatges núm. 205 i 206). El desenvolupament d'aquesta petita cèl·lula que trobem disseminada en tota l'obra, actua com a element aglutinador.

The image displays two pages of a musical score for 'Simfonia Breu' (1972) by Joaquim Homs. The score is written for multiple instruments, including strings and woodwinds. Annotations are present throughout the score:

- Annotation A:** A large black oval highlights a section of the score on the right page, encompassing measures 1 through 4 of a system.
- Annotation B:** A black oval highlights a specific musical phrase in the woodwind section on the left page, with arrows pointing to its occurrences in the right page.
- Annotation C:** A black oval highlights a musical phrase in the woodwind section on the right page, with arrows pointing to its occurrences in the left page.

The score includes various musical notations such as notes, rests, dynamics (e.g., *pp*, *mf*, *ppp*), and articulation marks. The title 'SIMFONIA BREU' and the composer's name 'Joaquim Homs' are visible at the top of the left page.

Imatge 203. *Simfonia Breu* (1972). Inici.

XII. El vèrtex estètic (1967-1974)

Imatge 204. *Simfonia Breu* (1972). Inici. Compassos 20-28.

Imatge 205. *Presències* (1967). Inici.

XII. El vèrtex estètic (1967-1974)

5

46 *Animato* $\text{♩} = 100$

47

48

49

50

51

52 *Poco più*

53

54

55

56

57 *Poco mosso* $\text{♩} = 104$

58

59

60

61

Fl 1

Fl 2

Ob

Cor

Perc

V-I

V-II

Va

Vc

Cb

Timp

B

C

Imatge 206. *Simfonia Breu*. Compassos 42-61.

El que té de particular aquest desenvolupament, és el fet que Homs, que fins ara preferia parlar d'atematisme, hagi centrat l'obra al voltant d'un nucli temàtic, quan

XII. El vèrtex estètic (1967-1974)

aquesta era una possibilitat que tendia a evitar. És cert que no podem parlar de desenvolupament temàtic en aquest cas, però sí de tractament temàtic d'elements motivics, atès que trobem aquí un altre petit motiu de caràcter temàtic que ve a actuar com una oposició al motiu principal. Es tracta d'un motiu en *staccato*, exposat per l'oboè, que apareix per primera vegada al compàs seixanta-cinc (mostrat a la imatge núm. 207, marcat amb la lletra D). Entre aquests dos elements s'estableix una relació dialèctica que ve acompanyada encara per un tercer element, de perfil menys pronunciat, marcat amb la lletra C a les imatges núm. 206 i 207, format per dos gestos ascendents o descendents derivats de la sèrie dodecatònica.

The image shows a page of a musical score for 'Simfonia Breu' by Stravinsky, measures 65-73. The score is for a full orchestra. A box labeled 'D' highlights a staccato motif in the oboe part at measure 65. A box labeled 'C' highlights a motif in the violin part at measure 65. Another box labeled 'C' highlights a motif in the violin part at measure 70. A box labeled 'C' highlights a motif in the oboe part at measure 73. An arrow points from the 'D' box to the 'C' box at measure 70.

Imatge 207. *Simfonia Breu*. Compassos 65-73.

Imatge 208. *Simfonia Breu*. Compassos 74-78.

A les imatges núm. 206, 207 i 208 podem comprovar que la interacció d'aquests tres elements dóna lloc a moments d'un inequívoc caràcter postromàntic, com el *tutti* de la corda del compàs 102, quan apareix la melodia breument desenvolupada abans de la darrera secció de l'obra, també basada en aquest motiu temàtic a partir del compàs 128. Així, podem observar que, malgrat que tota l'obra derivi d'una sèrie dodecatònica exposada en els primers compassos, el desenvolupament de la peça es regeix bàsicament per l'evolució i mutació de cèl·lules o motius jerarquitats sobre la base de les tensions intertonals.

Amb aquest plantejament tècnic, el compositor reuneix i encaixa en la *Simfonia Breu* la majoria d'elements amb què ha anat experimentant en els darrers anys, aconseguint una obra que sedueix per la seva bellesa serena i profunda. La perfecta adequació del tractament orquestral al desenvolupament discursiu, junt amb el característic concepte formal/evolutiu d'Homs, atorga a aquesta peça un caràcter més proper al poema simfònic que a una simfonia; i, de fet, en les seves

XII. El vèrtex estètic (1967-1974)

característiques notes explicatives de caràcter essencialment tècnic, Homs usa per primera vegada el terme *poema* per referir-se a la construcció de la peça: “Els diversos períodes que es succeeixen contrasten pel seu caràcter o la seva textura i es relacionen entre ells en el transcurs de la composició, formant una unitat, de manera similar a la successió de versos que integren un poema.”⁴³⁵ I, efectivament, malgrat que no disposem de l’element programàtic per poder catalogar l’obra com a *poema simfònic*, el desenvolupament i encadenaments de materials recorda molt aquest gènere.

A diferència de la *Simfonia Breu*, Homs ens proporciona en el *Díptic per a orquestra* (1973) unes notes programàtiques on informa que el primer moviment de l’obra, “Boires”, “tracta de suggerir amb sons la formació i moviment de boires i núvols, amb el variat seguici d’ombres i clarianes que al seu pas projecta sobre la terra i en el nostre esperit”.

El segon moviment, “Gradacions”, és en realitat una reorquestració de l’*Impromptu per a deu* compost el 1969. Si Homs va comunicar a algú aquesta reutilització d’una obra sencera, no en va deixar constància. En qualsevol cas, aquesta circumstància no apareix reflectida en cap dels treballs sobre el compositor, ni en el catàlegs realitzats per la seva filla Pietat. Afegeix una mica més de misteri a aquest cas el fet que, en les notes al programa de mà per al dia de l’estrena, lluny d’avisar l’audiència del “reciclatge”, Homs expliqués el següent:

“Les dues parts del ‘Díptic’, tot i essent ben diferenciades pel ‘tempo’ i el caràcter que les informa (contemplatiu en la primera i predominantment actiu en la segona), estan íntimament relacionades pels paral·lelismes abans assenyalats i per la seva unitat d’estil. Resumint, doncs, podria dir-se que vénen a expressar dos aspectes de la percepció del pas del temps: la primera, a través de la contemplació de la naturalesa, i la segona des del fons de la nostra vida íntima.”⁴³⁶

⁴³⁵ Desclot, M., “Joaquim Homs” notes del CD *Joaquim Homs. Obra Simfònica*, vol. 2 (Live recording). Columna Música 1CM0168, 2006.

⁴³⁶ Notes al programa de mà del concert núm. 539 de l’Orquestra Ciutat de Barcelona, al Palau de la Música, celebrat el 7 abril 1979.

Tot sembla suggerir que Homs, indubtablement satisfet per la tasca que havia realitzat en *l'Impromptu per a deu*, va decidir canviar-li el nom i compondre un primer moviment derivat del material temàtic del segon. Així, usant uns mètodes similars als de la *Simfonia Breu*, aconsegueix a “Boires” un resultat que, com apunta Casanovas, posseeix reminiscències clarament impressionistes⁴³⁷. Segons el mateix crític, aquesta obra “marca un cert pas endarrere en l'agressivitat del llenguatge d'Homs”, afirmació comprensible en el seu esperit, però potser arriscada en la seva formulació ja que el llenguatge d'Homs mai no va ser especialment agressiu, i molt menys en els precedents al *Díptic*, entre els qual hem de comptar la *Simfonia Breu* que acabem d'estudiar.

L'obra està vinculada tècnicament als procediments derivats de l'ús intensiu de tota l'escala cromàtica, vertebrada a partir d'una sèrie de referència (mostrada a la imatge núm. 211). Tanmateix, Homs no usa aquí la sèrie, ni tan sols com un marc referencial general, sinó que sobreposa elements dodecatònics amb acords tonals, privilegiant algunes classes d'altura determinades. Així, l'obra es desenvolupa de nou conforme a la ja coneguda tècnica de derivació motívica, de tal manera que trobem passatges en què una sèrie de notes amb caràcter temàtic dóna lloc a un desenvolupament.

Com podem apreciar a la imatge núm. 210, el motiu cromàtic exposat per la corda en diferents altures i variacions a partir del compàs 29, es deriva en realitat de les brodades inicials exposades per la trompa, el clarinet i la flauta a partir del quart compàs de l'obra (marcades com A i A' a les imatges núm. 209 i 210a). Si parem atenció, veiem, però, que aquestes brodades són en realitat elements de tensió melòdica aplicats a la nota *fa#*, enquadrada a la imatge núm. 210a i 210b. Usant de nou el mètode emprat a la *Simfonia Breu* i al *Quartet núm. 7*, la classe d'altura representada per aquesta nota és utilitzada per saturar l'obra fins al compàs 67. Aquesta saturació permet integrar les dissonàncies en el discurs de tal manera que són percebudes com a colors harmònics. Així, el fet de disposar d'un centre tan clar de referència, provoca que fins i tot els clústers prenguin l'aparença d'una harmonia alterada quan han estat preparats.

⁴³⁷ Casanovas, J., “El darrer taller de compositors catalans”, *Avui*, 11 d'abril de 1979, p. 23.

XII. El vèrtex estètic (1967-1974)

1 **I-BOIRES** DÍPTIC Joaquim Hom:

1 Fl. $\downarrow \approx 80$
1 Pic.
unions

Ob.

6 Cl.
(Do)

4 Fg.

Cor.
(Do) *sord.*
PP

Fr. *sord.*
pp

Perc. *med. CYM*
tr *TAM*

V-I *sord.*
ppp

V-II *sord.*
ppp

Vla. *sord.*
ppp

Vlc. *sord.*
ppp

C.B. *sord.*
ppp

A **A** **B**

Imatge 209 . *Díptic per a orquestra* (1973), “Boires”. Inici.

XII. El vèrtex estètic (1967-1974)

This image shows a musical score for the piece "Boires" (measures 23-33). The score is written for a full orchestra, with staves for woodwinds, strings, and percussion. The notation includes various dynamics such as *p*, *pp*, and *mf*, and performance instructions like *vibrato* and *ind.*. Two rectangular boxes are drawn around specific sections of the score: one on the left side (measures 23-28) and one on the right side (measures 29-33). Arrows point from these boxes to a central point labeled 'A'. From this point 'A', several arrows radiate outwards to specific notes and markings in the lower staves, including a circled 'A' in the percussion part.

Imatge 210a. *Díptic per a orquestra* (1973), "Boires". Compassos 23-33.

This image shows a musical score for the piece "Boires" (measures 44-53). The score is written for a full orchestra, with staves for woodwinds, strings, and percussion. The notation includes various dynamics such as *p*, *mf*, and *pp*, and performance instructions like *vibrato* and *ind.*. A large rectangular box is drawn around the first part of the score (measures 44-50). An arrow points from this box to a smaller box on the right side (measures 51-53). Another arrow points from the first box to a circled 'A' in the percussion part. A third arrow points from the second box to a circled 'A' in the percussion part.

Imatge 210b. *Díptic per a orquestra* (1973), "Boires". Compassos 44-53.

XII. El vèrtex estètic (1967-1974)

Tant en aquesta obra com en la *Simfonia Breu*, el compositor fa un ús més dens de l'orquestra del que ho havia fet en les seves primeres obres, en les quals el tractament cambrístic dels elements limitava l'ús de tota la massa orquestral. Resulten paradigmàtics en aquest sentit els primers compassos, on la sèrie és exposada en segones menors paral·leles pels primers i segons violins, com si d'un motiu melòdic es tractés, mentre que les violes l'exposen per augmentació, donant lloc a diversos xocs dissonants afegits. Aquesta dissonància sona, però, extremadament suau com a conseqüència de diversos factors, entre els quals hem de considerar la instrumentació, ja que el passatge està plantejat assignant el motiu als violins en *ppp*, mentre la trompa manté un *fa#* reforçat amb la percussió.

Tot i això, no es pot passar per alt que, a aquestes alçades de la seva vida, Homs domina perfectament la distribució de tensions en les melodies i aconsegueix teixir un món sonor coherent, amb una falsa aparença d'eufonia tonal, partint de materials no tonals; Rossend Llates ho explicava de la manera següent:

“La materia sonora de las composiciones de Homs es siempre suntuosa, densa, vibrante, lírica por presencia. Sobre el papel se divisan disonancias (que se decía antaño); pero, al tamizarse por los oídos, aquello es puro terciopelo. Si los ingenuos auditores –en el supuesto que los haya aún en nuestros días– se enterasen de la alquimia que ha presidido a las bellas armonías y a las inspiradas melodías de, pongamos por caso, ya que se trata de ella, la “Invención para orquesta”, datada del año pasado, se harían literalmente cruces, porque todo parece engendrado por inspiración. Y sin duda lo es. Cuando se es inspirado, no se es ni se puede ser otra cosa, por mucho que demos vueltas al asunto.”⁴³⁸

Si ens fixem en l'estructura de la seqüència de dotze tons mostrada a la imatge núm. 211, notem que, malgrat contenir tan sols un tritò –en la primera tríada–, la resta de grups de tres notes queden delimitats per intervals de tritò perfectament perceptibles auditivament a causa de l'estructura rítmica del passatge. La forta personalitat d'aquests intervals unida a l'articulació en *legato*, i els factors que ja

⁴³⁸ Llates, R., “La Orquesta Municipal de Barcelona dirigida por Ros Marbà”, “El Correo Musical”, *El Correo Catalán*, 8 d'octubre de 1965, p. 35.

hem comentat, acaba convertint les dissonàncies paral·leles en un mer color supeditat al discurs.



Imatge 211. Sèrie de “Boires”

Així, podem veure que la falta d'agressivitat a la qual feia referència Casanovas, no es troba en l'absència de dissonàncies, sinó en l'habilitat del compositor per tractar les harmonies dissonants en un discurs on la fluència expressiva integra la dissonància fent-la necessària. El retorn a les harmonies tonals alterades, l'ús d'acords superposats sense funció tonal i l'harmonització de certs girs melòdics, junt amb la clara intencionalitat evocadora en els títols de l'obra, suggereixen aquesta atmosfera impressionista. En aquest sentit, podríem establir un llunyà paral·lelisme tècnic amb Mompou qui, amb un llenguatge i uns posicionaments totalment diferents, va aconseguir a través del seu acord metàl·lic integrar la dualitat consonància/dissonància⁴³⁹.

⁴³⁹ Per a més informació sobre la integració de consonància i dissonància en la música de Mompou, vegeu Pla, A., “L'acord metàl·lic, símbol de la dualitat en la unitat”, *Frederic Mompou. L'etern recomençar*, Sabadell: La mà de Guido, 2012, pp. 75-95.

XIII. El llarg camí de retorn (1974-1988)

13.1. El mètode com a possibilitat

Ja hem vist que l'ús que va fer Homs del mètode schonberguianà es troba lluny de ser uniforme. Si en les seves primeres obres dodecatòniques –com la *Polifonia per a cordes* (1954) i el *Trio per a flauta, oboè i clarinet baix* (1954)– es limitava a una utilització seqüencial de la sèrie, a partir dels anys seixanta va eixamplar considerablement el concepte d'ús serial⁴⁴⁰. Així, seguint el camí iniciat pel propi Schönberg, va considerar en un primer estadi l'hexacord i les divisions en grups de tres i quatre notes com a unitats referencials per passar després a considerar la sèrie com un plexe general de relacions.

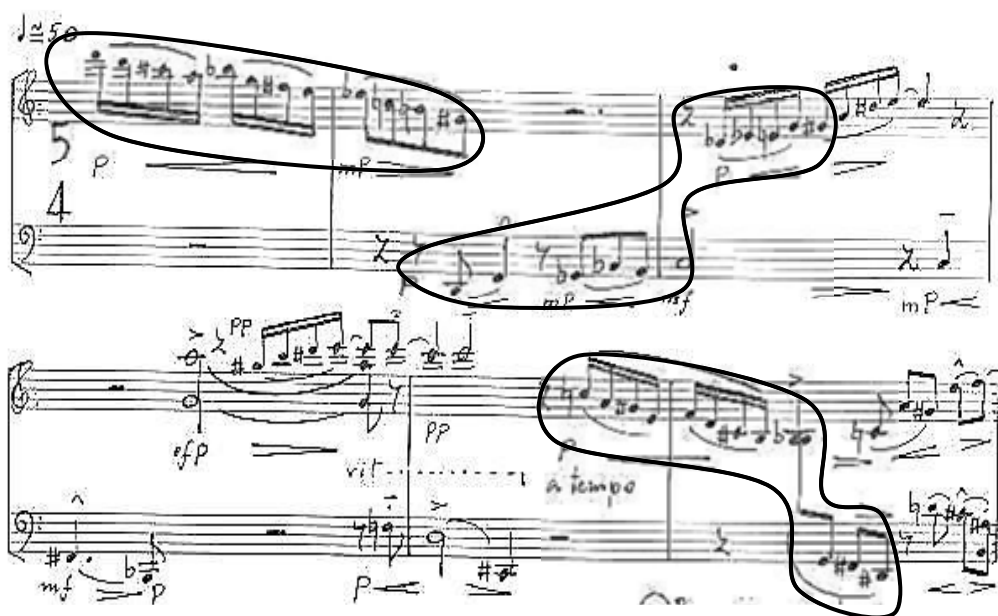
A la dècada dels setanta, però, el dodecatonisme va esdevenir en mans d'Homs una eina que podia ser usada opcionalment i amb diversos graus d'incidència en la composició de l'obra. Homs segueix creient en el poder d'una subestructura cromàtica que reguli el flux i l'organització del discurs musical, però no considera imprescindible l'aparició de tots els tons en cada exposició de la sèrie, ni estima com a problemàtiques les repeticions abans de completar tota la exposició serial. Els tons repetits acostumen a ser tractats com a notes de pas, de perfil melòdic, o formant part de cèl·lules reiteratives en moments en què l'estructura serial juga un paper poc rellevant.

En aquesta lògica, la sèrie no assumeix un paper temàtic i tampoc no juga un rol vertebrador, sinó que funciona com un dipòsit de possibilitats combinatòries que el compositor usa com a referència durant l'elaboració del discurs. Així, allunyant-se de qualsevol connotació sistèmica, el mètode perd la funció de vertebrar la composició a través d'una organització predeterminada de l'escala cromàtica. A risc de simplificar excessivament, es pot afirmar que els processos compositius emprats per Homs en aquests anys consisteixen en una versió més estructurada i sofisticada dels que va emprar a principi dels anys quaranta en

⁴⁴⁰ De fet segons l'article de Barce de l'any 1972 el període comprès entre 1964 i 1967 és aquell en què la tècnica serial apareix cada vegada més modificada personalment.

obres com la *Sonata per a violí* que, com sabem, el compositor considerava serial.

N'és un bon exemple d'aquest procediment el *Preludi per a clavecí* compost el 1976. Estrictament parlant, es tracta d'una obra dodecatònica, però no serial; ja que, malgrat contenir el total cromàtic de manera seqüencial, no s'aprecia en ella un ordre serial definit. Així, com es pot veure a la imatge núm. 212, el compositor usa quatre exposicions del total cromàtic, però tan sols tres d'elles (les encerclades a la imatge) mostren un cert ordre.



Imatge 212. *Preludi per a clavecí* (1976). Inici.

Com sabem per les seves declaracions, l'alternança contrastant era un element que Homs posava en un punt central de la seva concepció formal i aquest plantejament permet al compositor obtenir una gran riquesa d'elements a partir d'una sola sèrie. En aquesta obra el contrast inicial el trobem entre el dinamisme dels primers compassos i els moments d'estancament del discurs mostrats a les imatges núm. 213 i 214. La tensió creada entre aquestes dues forces –que oposen dinamisme i estatisme– es resol en dues reexposicions del tema inicial que converteixen aquest petit preludi en una forma de rondó lliure.

XIII. El llarg camí de retorn (1974-1988)



Imatge 213. *Preludi per a clavecí*. Compassos 11-17.



Imatge 214. *Preludi per a clavecí*. Compassos 19-22.

Aquest tractament del material, en el qual coexisteixen amb naturalitat la lògica dodecatònica i la llibertat temàtica, dóna lloc a temes i nuclis melòdics altament cromàtics, sense que això impliqui necessàriament l'exposició integral de la sèrie. Així, el compositor basa el desenvolupament de les *Tres seqüències per a flauta* (1987) en una sèrie de vuit tons que ve a comportar-se d'una manera similar a com ho feien aquells traços melòdics, que ell anomenava sèries, en la *Sonata per a violí* de 1941. A la *Seqüència per a violoncel* (1982), en canvi, usa

XIII. El llarg camí de retorn (1974-1988)

una metodologia serial modificada, en la qual s'alternen exposicions ordenades de la sèrie amb presentacions del total cromàtic, sense cap ordre aparent. Mentre que la part central de l'obra mostra un caràcter certament virtuosístic, tant la secció inicial com la final es mouen en l'atmosfera pausada i reflexiva que domina tota la sèrie de soliloquis, parentiu que queda reforçat per la utilització d'un motiu característic, com la cèl·lula de "la pena del meu cor" al final de l'obra (marcada a la imatge núm. 215).



Imatge 215. *Seqüència per a violoncel* (1982). Final.

També resulta habitual trobar en la música d'Homs d'aquest període, traços temàtics formats per quinze i setze notes, de les quals tan sols deu o onze són diferents. Aquest és el cas del *Triptic de Setmana Santa*, per a veu i conjunt instrumental, compost el 1975, on el compositor desestima seguir l'ortodòxia dodecatònica, malgrat usar elements bàsics de la tècnica serial. Així, en els principis respectius del primer i del segon moviments, trobem una sèrie de més de dotze notes, de la qual, tan sols la primera part és usada temàticament.

En essència, la coexistència –encara que millor seria parlar d'amalgama– de mètodes dins d'una sola obra no sembla respondre a un afany experimental. Més aviat hauríem de parlar d'una integració lògica d'elements ja coneguts en un llenguatge propi que, per cert, no produeix en cap moment la impressió de *collage*. Així, en el *Díptic per a clavecí* (1976), l'organització del material recau en la interacció dels petits clústers de tres notes que, dialogant entre ells, aporten un perfil vertebrador a la peça en substitució de l'ordre serial. Com podem veure, però, a la imatge núm. 216, les zones dominades pels clústers s'alternen amb moments en els quals Homs, com ja havia fet en el *Díptic per a orquestra* (1973), s'apropa a les harmonies alterades sense funció tonal característiques de la música impressionista.

XIII. El llarg camí de retorn (1974-1988)

Imatge 216. *Díptic per a clavecí* (1976). Compassos 12-23.

Aquesta evolució d'Homs en l'ús del dodecatonisme respon a una lògica que s'estava gestant des de feia dues dècades. Com hem vist, les repeticions i permutacions de notes, així com altres llibertats, que acostaven sovint la seva música a les tensions i sonoritats del sistema tonal, havien estat una constant des de les seves primeres obres dodecatòniques⁴⁴¹. De fet, la concepció del mètode com un procés en evolució més que com un dogma inamovible, va ser corroborada per l'ús que els compositors del segle XX en van fer, així com per la quantitat de ramificacions i posicionaments teòrics i estètics als quals va donar lloc. Com remarca Whittall, molts pocs estarien avui d'acord en el fet que els aparents alineaments de materials tonals i textures tradicionals en un context dodecatònic usats per algú com Berg signifiquessin una traïció als principis del mètode⁴⁴². Més aviat, existeix un acord en el sentit contrari: que Berg va usar el

⁴⁴¹ Això no constituïa cap excepcionalitat ja que, segons explica Gerhard, el propi Schönberg li havia confiat l'any 1924 les raons per les quals no es podien barrejar en aquell moment acords tradicionals amb els nous mètodes, tot i que deixava oberta aquesta possibilitat per al futur: "Our new musical language is in its early phase of development: promiscuity with elements of the older system at this stage could, therefore, only obstruct and delay its natural growth. But when it consolidates itself the time will come, no doubt, for the reintegration of many elements from the older system which for the present we must firmly discard." Gerhard, R., "Tonality in twelve-tone music", a Bowen, M. (Ed.), *Gerhard on music. Selected writings*, Aldershot: Ashgate, 2000, p. 119.

⁴⁴² Vegeu Whittall, A., "Alban Berg. Reverence and distance", *The Cambridge introduction to Serialism*, New York, Cambridge University Press, 2008, pp. 65-84.

XIII. El llarg camí de retorn (1974-1988)

mètode en totes les seves possibilitats amb l'objectiu de mantenir una tensió expressiva que, per a ell, era irrenunciable.

A risc de caure en l'obvietat, hem de remarcar que el concepte d'*atonalitat* (i retornem a l'ús erroni, però convencional, amb el qual estem usant el terme al llarg del nostre treball) no implica necessàriament un alt grau de dissonància ("agressivitat" en deia Casanovas) en la música. Ben al contrari, el que va fer Homs va ser adaptar un mètode (el dodecatonisme) a les lleis d'un sistema per crear un llenguatge propi que no contemplava l'agressivitat, ni la subversió de valors com a característica⁴⁴³.

A tall d'exemple, en les dues úniques obres que Homs va compondre durant l'any 1977, *Auguris* per a quatre clarinets i el *Soliloqui III per a guitarra*, es comprova que l'ús mixt de dodecatonisme i escriptura lliure portava associada una tendència a la integració de la dissonància en el discurs. Com podem observar a les imatges núm. 217a i 217b, el compositor preveu en els primers hexacords d'ambdues sèries una successió d'interval·ls consonants, mentre que els segons hexacords contenen acords tríades perfectes, circumstància que li proporciona la llibertat d'alternar diversos nivells de tensió harmònica al llarg de l'obra.



Imatge 217a. Sèrie d'*Auguris* per a quatre clarinets (1977).



Imatge 217b. Sèrie del *Soliloqui III per a guitarra* (1977).

De fet, a partir dels anys setanta s'aprecia en la seva música una suavització progressiva de la intervàlica, que passa de pivotar principalment en els tensos interval·ls derivats de les segones majors i menors, per organitzar-se a partir dels interval·ls de quarta, una tendència que es fa especialment visible en la música per a guitarra a causa de l'afinació de l'instrument.

⁴⁴³ Com remarca Soler l'aportació de Schönberg no és en cap cas rupturista, per molta polèmica que hagi generat el seu llegat: "Schönberg no es un revolucionario ni menos un vanguardista, es un producto de la evolución y un resultado lógico de esta." Vegeu Casares, E., *14 Compositores españoles de hoy*, Publicaciones de la Universidad de Oviedo, 1982, p. 460, citat a Charles, A., *Dodecafonismo y serialismo en España*, Valencia: Rivera, 2005, p. 252.

XIII. El llarg camí de retorn (1974-1988)

Aquesta reconfiguració de la tensió intervàlica, que posteriorment va derivar cap a les terceres i les sisenes, no deixa de ser la recuperació d'una característica de la música popular que havia tingut ja molt de pes en obres dels anys quaranta, com la *Suite d'Homenatges* (1941-43), la suite *Entre dues línies* (1948) o les *Variacions sobre una melodia popular catalana* (1943).

Així, la sonoritat característica d'aquests intervals, que ja s'apreciava en alguns dels soliloquis compostos entre 1972 i 1974, va anar guanyant terreny en la seva producció a partir de la segona meitat de la dècada, donant lloc a obres com el *Diàleg per a guitarra* (1981) o el *Soliloqui III per a guitarra* on els intervals de setena i els seus derivats cedeixen el lloc a les quartes i les seves respectives inversions (vegeu imatges núm. 218 i 219 respectivament).



Imatge 218. *Diàleg per a guitarra* (1981). Inici.



Imatge 219. *Soliloqui III*. Compassos 1-5.

Similarment, la fesomia melòdica del *Trio per a violí, clarinet i piano*, compost l'any 1974 en un sol moviment, està dominada pels intervals de quarta per comptes de les setenes, novenes i clústers que havien dominat les obres del canvi de dècada⁴⁴⁴. Aquest fet, afavorit pel protagonisme dels intervals

⁴⁴⁴ En una conferència celebrada a l'Escola Superior de Música de Catalunya el dia 20 de desembre de 2010, el guitarrista Jordi Codina explicava que el compositor li havia confiat en certa ocasió la seva debilitat per l'interval de quarta. Aquesta conversa entre compositor i guitarrista s'explica a causa que l'afinació de la guitarra va ser molt tinguda en compte per Homs en les seves composicions per a l'instrument.

XIII. El llarg camí de retorn (1974-1988)

consonants en la distribució intervàlica de la sèrie generadora mostrada a la imatge núm. 220, li atorga un color melòdic més relaxat que les obres del període anterior.

Imatge 220. Sèrie del *Trio per a violí clarinet i piano* (1974).



A nivell tècnic, el compositor recupera aquí el pensament dodecatònic més ortodox i mostra una certa distància estètica respecte de les obres precedents malgrat que, com podem veure a la imatge núm. 221, no hi falten els motius de “la pena del meu cor” o les “campanes”.



Imatge 221. *Trio per a violí, clarinet i piano* (1974). Final.

Un altre exemple d'aquesta característica eufonia a partir de processos dodecatònics, el trobem en els *Tres cants sense paraules*, originalment per a veu sola, dels quals existeixen diverses adaptacions. Compostos el 1973, entre la

El fet de tractar independentment segments melòdics de la sèrie en la resta de l'obra, permet a Homs integrar de manera lògica diverses sonoritats en un sol discurs. Així, malgrat existir una sèrie, l'ordre dels sons és alterat de manera tan sistemàtica que no es podria parlar d'ordre dodecatònic, sinó d'una matriu serial amb alguns trets melòdics privilegiats. Tot i que no sembla, ni tan sols probable, que Homs hagués pensat mai en una integració entre tonalitat i dodecatonisme, el cert és que, en el seu estil tardà, les relacions entre seccions tendeixen a reposar en vincles de tensió entre els mateixos motius exposats a diverses alçades.

Com remarquen Lerdahl i Jaskendoff, les relacions de tensió entre diversos tons de l'escala no impliquen l'establiment d'una jerarquia a gran escala, impracticable segons ells en un sistema dodecatònic basat en les operacions bàsiques a les quals es pot sotmetre la sèrie (retrogradació, inversió o transport). En opinió d'aquests autors, aquestes operacions no garanteixen una eficiència estructural comparable a la que aporta el sistema tonal: "[...] estas operaciones [la retrogradació, inversió o transport] tienen un papel más parecido al de las 'transformaciones' motivicas que al de las reducciones a la hora de organizar una pieza. De este modo, nuestro oyente hipotético que utiliza los principios seriales para organizar su oído tiene poco equivalente en las estructuras de elaboración de la música tonal, tanto en los niveles más locales como en los más globales."⁴⁴⁵

En relació a la música d'Homs, hem de remarcar que l'argumentació de Lerdahl i Jaskendoff és operativa depenent tan sols de fins on la vulguem portar. Si bé és cert que les distàncies intervàliques entre motius en un context purament dodecatònic queden dissoltes en el total cromàtic, no és menys cert que el fet que no puguin ser enteses dins d'un context tonal, no implica la pèrdua immediata de la tensió derivada de l'interval que separa les dues exposicions d'un motiu. En altres paraules: no és el mateix mostrar tres exposicions d'un motiu separades per una distància de quarta que per una distància de tercera o de setena. Això és així, tota manera que l'oïda tendeix a reconèixer, en cada cas, un grau de tensió implícit entre cada exposició del motiu en funció de la distància

⁴⁴⁵ Lerdahl, F., i Jaskendoff, R., *Teoría generativa de la música tonal*, Madrid: Akal, 2003, p. 331.

que el separa de l'exposició anterior (per no parlar de la tensió inherent que percep un oient amb oïda absoluta en cada nota de l'escala, a la qual atribueix una personalitat individual i diferenciada). Conseqüentment, el fet que l'assignació de tensions no estigui jerarquitzada al voltant d'un centre gravitacional (una tònica), no implica la dissolució del principi bàsic que regeix la música tonal: la tensió intervàlica. És precisament l'omissió d'aquesta evidència el que va donar lloc al terme *atonal*, amb el qual Schönberg no podia, com sabem, estar d'acord en cap cas⁴⁴⁶.

Podem veure un exemple d'aquesta problemàtica a *Gèminis II*, una obra composta l'any 1981 que, malgrat mostrar el total cromàtic en els sis primers compassos, torna a estar basada en les relacions motiviques. A la imatge núm. 224, estan marcades les mutacions per addició que pateix la cèl·lula inicial abans de començar un desenvolupament melòdic en el sisè compàs⁴⁴⁷.



Imatge 224. *Gèminis II*. Compassos 1-6.

Auditivament, resulta molt complicat identificar en aquest passatge alguna proximitat amb el mètode dodecatònic a causa del fort caràcter temàtic de l'inici de la peça. L'anàlisi revela, tanmateix, que el fragment està construït sobre la inversió de la sèrie generadora que no apareix desplegada fins al compàs vint-i-dos. Com podem veure a la imatge núm. 225, a partir del compàs 13 Homs

⁴⁴⁶ "Quizá [...] la tonalidad no resulte perceptible o demostrable, y estas relaciones se vuelvan oscuras y difíciles de captar, o incluso incomprensibles. Pero lo que no se podrá es llamar 'atonal' a una relación de sonidos, cualquiera que sea, lo mismo que un relación de colores no puede ser designada como 'inespectral' o 'incomplementaria.'" Schönberg, A., *Tratado de armonía*, Madrid: Real Musical, 1979, p. 484.

⁴⁴⁷ Segons Casanovas, el fet que *Gèminis II*, sigui la tercera obra del compositor amb nom d'un signe zodiacal, no és conseqüència de cap referència ni intencionalitat astrològica, sinó que és purament simbòlic de la parella d'executants. Vegeu Casanovas, J., i Llanas, A., *Joaquim Homs...*, p. 45.

XIII. El llarg camí de retorn (1974-1988)

inclou una secció temàtica extremadament cromàtica que, contrastant amb el tema inicial, de manera similar a com contrasten els dos temes en l'exposició d'una forma sonata clàssica, donarà lloc a l'exposició de la sèrie.

Imatge 225. *Gèminis II*. Compassos 13-22.

Les inversions i transports usats a l'obra estan basats en segments de la sèrie i actuen com a suport a un desenvolupament temàtic on trobem diversos motius característics, com “la pena del meu cor” (vegeu imatge A11 de l'Apèndix I), o *glissandi* en harmònics *ad libitum*, a partir del compàs 51 (vegeu imatge A54). I com en d'altres obres del període, manllevant uns arguments propis de les estructures tonals, Homs utilitza la reexposició transportada del tema inicial com a factor de tensió estructural per garantir la comprensibilitat de la forma (vegeu imatge núm. 226).

Imatge 226. *Gèminis II*. Compassos 63-66. Reexposició.

Apareixen així els primers indicis del canvi de pensament que s'estava operant en la concepció formal/estructural del compositor respecte dels anys seixanta, quan aquest insistia a evitar repeticions textuales. En aquells anys va ser quan, seguint l'estela de Gerhard, més a la vora es va situar Homs de la concepció

XIII. El llarg camí de retorn (1974-1988)

estructural de l'objecte musical que va donar lloc a uns tímids experiments amb la serialització temporal. Passada, però, la primera època dels *Soliloquis* i en un marc de retorn cap a la simplicitat expressiva, Homs va superar la preocupació teòrica sobre la necessitat d'evitar les reexposicions i, després de dècades evitant-les, trobarem a partir d'ara una reutilització progressiva d'aquest recurs en les seves obres.

Violin
Clarinet (in D)
Piano

Joaquín Homs (1906 - 2001)

103 a tempo

103a tempo

The image shows a musical score for Violin, Clarinet (in D), and Piano. It is divided into two sections. The first section, labeled 'Imatge 227a. Compassos 1-4', shows the beginning of the piece with measures 1-4. The second section, labeled 'Imatge 227b. Compassos 103-107', shows measures 103-107. An arrow points from the circled material in the first section to the circled material in the second section, indicating a re-exposition of the theme.

Imatge 227a. Compassos 1-4.

Imatge 227b. Compassos 103-107.

Violin
Clarinet
Piano

19 Più mosso ♩ = 70

115 Più calmo ♩ = 50

115 Più calmo ♩ = 50

The image shows a musical score for Violin, Clarinet, and Piano. It is divided into two sections. The first section, labeled 'Imatge 227c. Compassos 16- 23', shows measures 16-23. The second section, labeled 'Imatge 227d. Compassos 115- 122', shows measures 115-122. An arrow points from the circled material in the first section to the circled material in the second section, indicating a re-exposition of the theme.

Imatge 227c. Compassos 16- 23.

Imatge 227d. Compassos 115- 122.

Imatge 227. *Trio per a violí, clarinet i piano* (1976).

Així, tornant al *Trio per a violí, clarinet i piano*, del qual parlàvem pàgines enrere, Homs no es conforma amb reutilitzar el material temàtic de l'inici de l'obra al compàs 103 (imatges núm. 227a i 227b), sinó que reexposa i transporta una segona melodia apareguda al compàs 19, com si d'una forma sonata bitemàtica es tractés (vegeu imatges núm. 227c i 227d).

Similarment, en el *Trio per a oboè, clarinet i fagot* (també conegut com a *Trio de canyes*) compost l'any 1981, on Homs fa un ús mixt de dodecatonisme expandit i referències a sonoritats tonals en un sol moviment polimòrfic extremadament cromàtic, apareix una reexposició parcial del motiu o tema inicial. La reexposició

XIII. El llarg camí de retorn (1974-1988)

apareix cap al final de l'obra després d'haver desenvolupat, fora de cap metodologia dodecatònica, el discurs basat en les derivacions i la transformació motívica del material inicial. I, a *Quadrige*, composta el 1975 per a quatre guitarres, la melodia inicial és reexposada literalment abans de la coda (vegeu imatges núm. 228a i 228b).

The image displays two pages of a musical score for four guitars. The left page, labeled 'Imatge 228a', shows measures 1-10. The right page, labeled 'Imatge 228b', shows measures 138-151. Both pages have a boxed section in the first staff, and an arrow points from the box in 228a to the box in 228b, highlighting the re-exposure of the initial melody.

Imatge 228a. *Quadrige* (1975).
Compassos 1-10.

Imatge 228b. *Quadrige*.
Compassos 138-151.

Resulta evident que aquesta recuperació de les reexposicions implica necessàriament una reorientació formal basada en un restabliment del tematisme; un retorn que no es va donar de forma sobtada, sinó que apareix com la conseqüència lògica del progressiu creixement dels petits motius generadors presents en les obres dels anys seixanta. Aquest creixement, així com una major definició dels perfils melòdics, van acabar donant lloc a zones obertament temàtiques, sovint inserides en contextos altament especulatius.

Aquest és un patró que Homs va incorporar en aquests anys i que, sorprenentment, no havia tingut una presència significativa en la seva música amb anterioritat. Ben al contrari, hem vist que en la dècada anterior, el compositor tractava de mantenir una fluència discursiva en la qual els esdeveniments es succeïssin per causalitat o bé per contrast donant lloc a una forma orgànica que, més que vertebrar-lo, interactuava amb el discurs.

XIII. El llarg camí de retorn (1974-1988)

D'altra banda, si l'element antagonista al perfil temàtic durant la segona meitat dels seixanta quedava materialitzat principalment en el clústers, una dècada més tard, aquesta funció serà assumida pels efectes de sonoritat indeterminada. Així, podem observar a *Quadriga* la coexistència de passatges temàtics –de clares ressonàncies modals– amb llargs segments episòdics, de caràcter especulatiu, realitzats, en aquest cas, fregant un got de vidre contra les cordes (vegeu imatge 228b).

Una lògica similar mostra el *Nocturn per a dues guitarres i percussió*, compost l'any 1990 (vegeu imatge A57) i el *Quartet de corda núm. 8* (1974-75) on, fins i tot, apareix un clúster inicial que fa pensar en obres com l'*Impromptu per a deu o Presències*. Tanmateix, com podem veure a la imatge núm. 229, l'aglomeració cromàtica no és tractada aquí com a nucli generador, sinó que apareix com a resultat de les dissonàncies produïdes per la confluència d'uns gestos formats per *glissandi*.

Imatge 229. *Quartet de corda núm. 8* (1974-75). Inici.

Malgrat l'aparença especulativa de l'inici, el nucli de la composició està constituït per un tema de caràcter popular que Homs havia usat en les *Sis peces per a dos violins* compostes el 1950 i que retrobarem l'any 1976 a *In memoriam Pau Casals*. Així, l'obra es desenvolupa a partir d'uns traços indeterminats, representats pels *glissandi*, i per fragments inconnexos dels motius que acabaran configurant el tema. A mesura que aquests traços es van aglutinant, donen forma a la melodia del tema popular (que fa la seva aparició al compàs 204, marcat a la imatge núm. 230) per acabar desfent-se cap al final de l'obra.

XIII. El llarg camí de retorn (1974-1988)

Imatge 230. *Quartet de corda núm. 8*. Compassos 200-205. Tema d'arrel popular.

Imatge 231a. Inici.

Imatge 231b. Compassos 25-28.

Imatge 231c. Compassos 69-72.

Imatge 231. *Duet per a flauta i guitarra* (1981).

Un altre exemple especialment il·lustratiu de la nova concepció formal, el trobem al *Duet per a flauta i guitarra* de 1981, on Homs usa pràcticament un sol traç temàtic, desplegat dins d'una estructura de rondó en el qual, com podem

comprovar a la imatge núm. 231, les tornades sempre signifiquen un retorn a un grau referencial de l'escala, provocant una inevitable sensació de tensió tonal.

Podem veure, en definitiva, que, a partir dels anys setanta, la problemàtica estructural va deixar de ser un pol d'interès per al compositor qui, en aquests anys, es va inclinar per l'acomodació a uns estereotips que apareixen repetits en moltes obres. Així, a partir d'aquesta dècada, les sèries ja no estan planificades com als anys cinquanta, pensant a exprimir totes les possibilitats constructives dels mínims intervals. Contràriament, ara és habitual l'exposició d'una sèrie en els primers compassos, per passar immediatament a contínues permutacions i alteracions, abans de tornar a exposicions totals o parcials més o menys literals de la forma inicial. Això fa que, en moltes obres d'aquest període, la sèrie aparegui com una conseqüència final de la saturació cromàtica produïda durant el desenvolupament d'un discurs en el qual es van repetint uns llocs comuns. Uns llocs comuns que retornen, a cada obra, com paraules ja conegudes i amigues.

13.2. La segona simplicitat

Durant la segona meitat dels setanta, el compositor gaudia ja del respecte del món musical català, encara li quedaven moltes coses per dir i les forces necessàries per fer-ho. Així com la dècada dels quaranta va estar dominada per les composicions corals i les obres pianístiques, mentre que la dels seixanta ho va estar per la música destinada a conjunt instrumental, a partir d'ara el ventall de possibilitats augmenta amb múltiples obres per a instruments solistes, formacions cambrístiques i contínues reinstrumentacions d'obres antigues.

En aquests anys, Homs componia sovint per encàrrec o per a intèrprets i formacions amb els quals sentia afinitat, circumstància que va donar lloc a un seguit d'obres que no mostren una evolució lineal, ni unidireccional. La reutilització i transformació de sonoritats ja conegudes defineix l'actitud d'Homs en aquesta època de la seva vida, en la qual tots els elements usats amb anterioritat podien ser utilitzats en qualsevol ordre i amb diferents nivells d'influència. Similarment a com havia passat durant la segona meitat dels quaranta, l'autor pot donar per esgotada una línia creativa en qualsevol moment per cercar noves formes expressives a partir d'elements ja coneguts. De fet,

XIII. El llarg camí de retorn (1974-1988)

trobarem en aquest període obres que entronquen clarament amb moments anteriors de la seva trajectòria, circumstància que fa impossible parlar de ruptura estilística ni de canvi d'estil, sinó més aviat d'una síntesi d'elements integrats en una subtil reorientació d'interessos. Així, al costat d'obres que proposen solucions innovadores, en trobem d'altres que suposen una mirada enrere, com els *Dos estudis per a guitarra* (1978), una melodia acompanyada amb acords formats per intervals de quarta que suposa un salt endarrere de quaranta anys en evocar l'esperit de la *Suite d'homenatges*, composta entre 1941 i 1943 (imatge núm. 232)⁴⁴⁸.



Imatge 232. *Dos estudis per a guitarra* (1978). Compassos 6-10.

Tot sembla indicar que, en qualsevol dels camps en què ens moguem, l'escriptura d'Homs tendia en aquesta època a un retorn a la simplicitat. La recerca de l'expressivitat, lliure de qualsevol prejudici o condicionant de caire intel·lectual, significava l'inici d'un llarg camí de retorn cap a la senzillesa de les seves obres dels anys vint.

Hem vist ja que el discurs està sovint articulat a partir de traços motívics que s'agrupen en unitats més grans, donant lloc a segments melòdics que, per comptes de ser manipulats com a totalitats temàtiques, són tractats des dels seus elements constructius (cèl·lules o petits motius). Així, sota una mirada analítica, la majoria d'obres d'aquest període mostren un aire de parentiu amb els processos clàssics de desenvolupament temàtic en els quals el discurs és desplegat a partir de fragments derivats dels temes exposats a la primera secció. La diferència, però, amb els processos clàssics és que aquí no existeixen uns blocs temàtics referencials. Conseqüentment, els contrastos que en anys

⁴⁴⁸ Tot i que la raó més versemblant per a un canvi tan radical de trajectòria l'hem de cercar en el caràcter pedagògic de l'obra –que probablement va impel·lir el compositor a fixar-se de nou en l'instrument per al qual componia per comptes de fer-ho en el missatge artístic– resulta evident que si Homs va recuperar el seu llenguatge dels anys quaranta era perquè la coherència estilística no significava per a ell una preocupació en aquests anys.

XIII. El llarg camí de retorn (1974-1988)

anterior es donaven entre les seccions d'una obra passen ara al teixit melòdic, donant lloc a una escriptura melòdica més rica i imprevisible.

Troblem un exemple d'aquest tractament al *Soliloqui IV per a guitarra* (1980), íntegrament desenvolupat a partir dels dos primers motius de la peça, identificats amb un rectangle i un oval a les imatges núm. 233a i 233b. Tot el teixit melòdic es deriva bàsicament d'aquests dos elements, autèntiques cèl·lules generadores, donant lloc a un discurs on la sèrie es comporta tan sols com un marc de referència.



Imatge 233a. *Soliloqui IV per a guitarra* (1980). Inici.



Imatge 233b. *Soliloqui IV per a guitarra*. Compassos 63- 72.

Existeixen alguns altres elements que contribueixen a cohesionar la textura melòdica, com el motiu de corxeres del tercer compàs (marcat amb un requadre discontinu a la imatge núm. 233a), que serà desenvolupat al final de la primera secció (al compàs 45), o les seqüències de quartes en els baixos, fins que a la *coda* apareix un resum de tots el gestos constructius de l'obra amb diferents formes i transposicions de la sèrie principal.

Aquest tractament discursiu respon a una manera determinada d'amalgamar la lògica serial i l'escriptura lliure que també trobem al primer dels *Dos Monòlegs per a trompa* (1979) on, com podem observar a la imatge núm. 234, l'ordre serial és sobrepasat contínuament; la sèrie actua aquí com un dipòsit motívic referencial i, si algun interval pren algun protagonisme especial, ho fa per raons expressives o discursives, com és el cas de l'interval de segona (major o menor)

XIII. El llarg camí de retorn (1974-1988)

ascendent a partir de la primera nota, convertit aquí en un nucli de desenvolupament temàtic (marcat a la imatge)⁴⁴⁹.



Imatge 234. *Monòleg I per a trompa* (1979).

Similarment, el *Monòleg per a clarinet* (1988), representa una mostra paradigmàtica de l'estil tardà d'Homs pel tractament imaginatiu dels traços melòdics, la precisió en les anotacions dinàmiques i agògiques, i les referències, més o menys evidents, a músiques anteriors (com el principi de l'obra, vagament inspirat en la primera cançó d'*Ocells perduts*).

En aquests anys els silencis van passar definitivament a formar part del discurs i algunes obres van esdevenir tan esquemàtiques que, en alguns casos, s'acostaven a un esbós sonor, com és el cas de *Sagitari*; aquesta obra, composta el 1976 en homenatge a Gerhard, va ser la primera de les tres peces amb què Homs va donar continuïtat a les obres que el seu mestre havia compost amb títols astrològics, *Libra*, *Leo* i *Gèmini*. Escrita per a violoncel, violí, guitarra i flauta, l'obra està organitzada en base al desenvolupament melòdic, i segueix un tractament serial més ortodox que el d'altres obres del període; en ella hi trobem una bona part dels llocs comuns de la música d'Homs, com els efectes de sonoritat indeterminada, la recapitulació, o l'aparició d'una melodia de caràcter popular derivada de la sèrie inicial degudament modificada (a partir del compàs 44). Homs esprem així una mica més a la lògica dodecatònica, situant la sèrie

⁴⁴⁹ El compositor va fer nombroses adaptacions d'aquests monòlegs. Tècnicament el primer monòleg està concebut de forma lliure i es basa en un desenvolupament motívic com el que hem vist en el *Soliloqui per a flauta* de 1972. El segon monòleg, en canvi, mostra una continuïtat amb l'escriptura dodecatònica expandida que estem veient en les darreres obres. El primer d'aquest monòlegs va ser reutilitzat per ser el primer dels *Dos Monòlegs per a viola* (1979).

XIII. El llarg camí de retorn (1974-1988)

en el nus narratiu de l'obra i tractant-la com a punt d'arribada aglutinador de totes les realitats parcials exposades amb anterioritat.



Imatge 235. *Sagitari* (1976). Inici.

Comparant la imatge núm. 235 amb la núm. 236, corresponent a *Auguris* per a quatre clarinets (1977), podem observar les evidents similituds en la distribució de les notes en els traços curts. També són igualment manifestes les semblances entre els gestos ascendents o descendents de quatre i cinc semicorxeres –característics de l'estil melòdic del compositor en aquesta època de la seva vida–, marcats a ambdues imatges. Notem que aquest és un tret melòdic característic que ja hem tractat en diverses ocasions al llarg d'aquesta tesi, tot i que no l'hàgim comptat com un dels motius referencials pel fet que es presenti sovint format per relacions intervàliques diferents.

A musical score for the piece 'Auguris' (1977). It features four staves. The score includes dynamics such as *mf*, *f*, *p*, and *mp*. The tempo is marked 'loco'. The instruction 'P assiuando' is present. Two motifs are circled in black: one in the second staff and another in the fourth staff.

Imatge 236. *Auguris* (1977). Compassos 23-26.

Troblem la mateixa concisió d'escriptura en el *Duet de Villac* (1978) per a flauta i piano, basat també en el desenvolupament motívic, que inclou alguns elements coneguts com les característiques cèl·lules de terceres dissoltes. El silenci, usat de manera explícita com a element vertebrador, arriba a esdevenir en aquesta

XIII. El llarg camí de retorn (1974-1988)

obra un element central. Així, podem comprovar a la imatge núm. 237, que el compositor arriba aquí per primera vegada a l'extrem de deixar tres compassos de pausa, després de la darrera nota, abans de donar la peça per acabada.

Imatge 237. *Duet de Villac* (1978). Final.

Una altra obra que podem considerar com a característica del període per la seva atmosfera calmada, els contrastos de caràcters i el mètode compositiu (de nou un dodecatonisme basat en la sèrie com a plexe referencial de relacions intervàliques), és l'*Impromptu per a violí, violoncel i piano*, compost l'any 1986 recuperant l'estil imitatiu dels anys trenta i quaranta. Com podem observar a la imatge núm. 238, el compositor reintegra aquí el concepte d'escala a l'escriptura dodecatònica disposant les notes de cada hexacord en les seves posicions més properes⁴⁵⁰.

Imatge 238. *Impromptu violí, violoncel i piano* (1986). Compassos 22-24.

⁴⁵⁰ En la seva biografia de Gerhard, Homs explica algunes de les característiques de l'estil del mestre de Valls, entre les quals remarca precisament aquest concepte de recuperació de l'escala dins un context dodecatònic. Vegeu Homs, J., *Robert Gerhard...*, p. 76.

XIII. El llarg camí de retorn (1974-1988)

Tots els elements que hem vist en aquest apartat van convergir en un llenguatge extremadament sintètic, expressat en uns paràmetres rítmics tradicionals. Tant és així, que resulta pràcticament impossible localitzar en l'obra d'Homs una polirítmia o una divisió mètrica més complexa que un cinquet. Tanmateix, com podem comprovar a la imatge núm. 239 –corresponent a un fragment de *Gèminis I* per a dues guitarres (1979)–, aquesta proposta porta associada l'exigència d'una precisió en la notació que es tradueix en signes d'articulació i accentuació pràcticament per a cada nota.



Imatge 239. *Gèminis I* (1979). Compassos 16-28.

De tot l'exposat en els darrers apartats es desprèn que, a partir de la segona meitat dels anys setanta, el compositor va emprendre el camí de retorn cap als mètodes usats a l'inici de la seva carrera, inserint-los en un concepte que considera, en el nivell tècnic, l'estructura musical com un camp de forces sonor en evolució⁴⁵¹. Homs Integra així, d'una manera personal, tota una sèrie d'elements que havia anat desenvolupant des dels seus inicis com a compositor; els intervals de quarta troben el seu lloc en un entorn dodecatònic, on intervals més tensos també assumeixen el seu grau de protagonisme; les referències tonals s'integren en un context atonal i assumeixen diversos papers; els desenvolupaments motívic i temàtic es complementen de manera flexible dins un concepte formal que el compositor havia desenvolupat durant els anys seixanta. I tot això està, a més, farcit de referències emocionalment significatives,

⁴⁵¹ Aquesta és una expressió del propi compositor. Vegeu, "Encuesta Anton Webern", a *Ritmo* núm. 545, juliol-agost de 1984, pp. 13-14.

expressades a través dels motius referencials que hem estudiat en l'apartat dedicat al simbolisme.

13.3. La música vocal del període

Es diria que, una vegada escrita la primera sèrie de soliloquis, el compositor va arribar a un pacte amb el seu sentiment de pèrdua i de soledat. Així, aquestes idees fixes, instal·lades en el seu interior des de la mort de la seva esposa i la dels seus amics propers, es van anar transformant i, a partir dels anys vuitanta, van donar lloc a una reflexió sobre el pas del temps i la persistència de la memòria. Aquesta actitud es reflecteix en els textos triats per a les seves cançons, gairebé tots relacionats amb la transitorietat. Un primer exemple el trobem a *Proverbi*, una curtíssima cançó de tan sols vint-i-quatre compassos composta el 1974 sobre un poema de Salvat-Papasseit⁴⁵², o en els *Dos poemes d'Emily Dickinson –Aquesta pols tranquil·la...⁴⁵³ i Oh Mort, obre les tanques⁴⁵⁴–* compostos l'any 1980 sobre una traducció, probablement pròpia, de la versió anglesa. Aquesta reflexió sobre el pas del temps i la mort, anava associada a un

⁴⁵² Així la rosa enduta pel torrent
Així l'espurna de mimosa al vent
La teva vida sota el firmament.

Salvat-Papasseit, J., *Proverbi, a Obra completa. Poesia i prosa*. Barcelona: Cercle de lectors/Galàxia Gutenberg, 2006, p. 291.

⁴⁵³ Aquesta va ser senyors i dames/ i noies i donzells;/ va ser riures sospirs i mans traçudes/ i rulls i bruses lleus./ Aquest lloc aturat va ser la renouera de l'estiu;/ les abelles i les flors/ fou ací on feien el seu tomb oriental,/ i un dia també es van esvaïr.

Original: *This quiet Dust was Gentlemen and Ladies,/ And Lads and Girls;/ Was laughter and ability and sighing, /And frocks and curls./ This passive place a Summer's nimble mansion,/ Where Bloom and Bees/ Fulfilled their Oriental Circuit,/ Then ceased like these.*

Dickinson, E., *This quiet Dust...*, *The Complete Poems of Emily Dickinson with an introduction by her niece, Martha Dickinson Bianchi*, Boston: Little, Brown, and Company, 1924. Versió en línia publicada el juny de 2000, i consultada el 26 de febrer de 2015 a <http://www.bartleby.com/113/5074.html>

⁴⁵⁴ Oh Mort, obre les tanques!/ van a entrar els remats fatigats/ que ja no poden belar/ els que ja acabaren llur camí./ Oh Mort, obre les tanques!/ és la teva nit més encalmada,/ no hi ha cap clos més segur./ Massa prop et tenim per a corcar-te/ i ets massa tendre per parlar de tu.

Original: *Let down the bars, O Death!/ The tired flocks come in/ Whose bleating ceases to repeat,/ Whose wandering is done./ Thine is the stillest night,/ Thine the securest fold;/ Too near thou art for seeking thee,/ Too tender to be told.*

Dickinson, E., *Let down the bars, O Death. Ibid.*, <http://www.bartleby.com/113/4041.html>

esguard transcendent sobre la creació, que el compositor canalitzava recuperant l'interès per les literatures orientals que havia mostrat en els seus primers anys com a compositor.

Tanmateix, si al principi de la seva carrera Homs havia usat textos de Tagore per construir el seu cicle de cançons més estimat, en aquesta època de la seva vida es va fixar en la literatura xinesa clàssica. Així, sota el títol genèric de *Sis antics poemes xinesos*, trobem editada una petita col·lecció de cançons per a veu i flauta compostes entre 1980 i 1986. Els poemes usats són les traduccions lliures de Carner sobre antics textos de Li-Po, Tu-Fu, Tai-Txu-Lun (segle IX) i Ye-Xi (1150-1223): *Una flauta*, *Capvespre a l'aigua*, *El peregrí*, *L'estiu a la muntanya*, *Companys* i *El jardí tancat*⁴⁵⁵. En aquestes cançons, on el dramatisme està totalment absent, Homs exalta la part lluminosa de l'existència a través d'uns poemes que llencen una mirada serena i transcendent sobre la vida i el pas del temps, similarmet a com ho feien el textos triats a *Ocells perduts*, dels quals manlleua alguns traços melòdics que usa a *El peregrí* i *L'estiu a la muntanya*.

En una mateixa línia, amb el títol *Lluna i llanterna*, Homs va posar música l'any 1982 a *Flors vora el riu* i *Clareja l'alba*, dos antics poemes xinesos –basats en una traducció lliure de Carner a partir de poemes de lang-ti i de Li-Po– que signifiquen una reflexió sobre la creació i el pas del temps, a través de la imatge del riu i la transitorietat de la nostra mirada⁴⁵⁶.

Precisament, la imatge del riu com a metàfora de la transitorietat està en l'origen d'una obra dedicada a Jorge Luis Borges. El compositor explicava que, després de quaranta-tres anys d'espera, l'estrena de la seva *Missa*, l'any 1985, va coincidir amb la lectura de *El otro*, un relat de l'escriptor argentí. Homs quedà vivament impressionat per aquesta història que succeeix a la vora d'un riu, en la qual Borges es troba amb una altra persona a qui acaba identificant com a ell mateix en un altre moment de la seva existència. Entusiasmada per la mestria amb què l'escriptor havia tractat una de les seves obsessions, el pas del temps, Homs va compondre aquell mateix any *l'Homenatge a Borges*. Aquest tribut està

⁴⁵⁵ Carner, J., *Lluna i llanterna*, Sabadell: Proa, La Mirada (1935).

⁴⁵⁶ *Ibid.*

XIII. El llarg camí de retorn (1974-1988)

constituït per dues cançons –*Reliquias*⁴⁵⁷ i *Son los ríos*⁴⁵⁸– en les quals, amb la intenció d'aproximar-se a l'accent de Borges, la metàfora del riu i el pas del temps es fan presents a través d'una evocació impregnada del regust del tango argentí. Com podem comprovar a la imatge núm. 240, aquesta evocació popular converteix l'obra en una raresa del catàleg d'Homs qui s'havia mantingut allunyat durant tota la seva vida de qualsevol pintoresquisme.



Imatge 240. Homenatge a Borges (1985). "Reliquias". Inici.

Observat les cançons d'aquests anys com un corpus, veiem que, similarment a com passa en la seva producció general, algunes cançons responen a un dodecatonisme relativament estricte, d'altres estan compostes segons un atonalisme lliure i algunes altres mostren sonoritats de caire modal en un context

⁴⁵⁷ *El hemisferio austral. Bajo su álgebra/ de estrellas ignoradas por Ulises,/ Un hombre busca y seguirá buscando/ las reliquias de aquella epifanía/ que le fue dada, hace ya tantos años,/ del otro lado de una numerada/ puerta de hotel, junto al perpetuo Támesis,/ que fluye como fluyese otro río,/ el tenue tiempo elemental. La carne/ olvida sus pesares y sus dichas./ El hombre espera y sueña. Vagamente/ rescata unas triviales circunstancias./ Un nombre de mujer, una blancura,/ un cuerpo ya sin cara, la penumbra/ de una tarde sin fecha, la llovizna,/ unas flores de cera sobre un mármol/ y las paredes color rosa pálido.*

Borges, J. L., *Reliquias, Poesía completa*, Barcelona: Penguin Random House, 2011, p. 591.

⁴⁵⁸ *Somos el tiempo. Somos la famosa / parábola de Heráclito el Oscuro./ Somos el agua, no el diamante duro,/ la que se pierde, no la que reposa./ Somos el río y somos aquel griego/ que se mira en el río/ Su reflejo/ cambia en el agua del cambiante espejo, en el cristal que cambia como el fuego./ Somos el vano río prefijado,/ rumbo a su mar. La sombra lo ha cercado,/ Todo nos dijo adiós, todo se aleja./ La memoria no acuña su moneda./ Y sin embargo que queda/ y sin embargo hay algo que se queja.*

Borges, J. L., *Son los ríos, Ibíd.*, p. 592.

no tonal. Un cas d'aquesta amalgama el trobem en els *Dos poemes d'Emily Dickinson* (1980). Així, mentre el primer poema, *Aquesta pols tranquil·la...*, està construït en base a un dodecatonisme ampliat, en la segona cançó, *Oh Mort, obre les tanques*, Homs retorna a l'escriptura tonal que havia usat en cançons dels anys trenta (vegeu imatge núm. 241).

Imatge 241. *Dos poemes d'Emily Dickinson* (1980). *Oh Mort, obre les tanques*. Iníci.

Un cas similar el trobem en els *Sis poemes xinesos* (1980-1986) on coexisteixen cançons escrites en el característic dodecatonisme adaptat d'Homs –com és el cas d'*Una flauta*– amb d'altres, en les qual el compositor es mou en un estadi intermedi entre la modalitat i la tonalitat, com és el cas de *Companys* o *El pelegrí*. Tan sols hi ha una cançó a dues veus, *L'estiu a la muntanya*, en la qual la veu de *mezzo* està doblada a l'uníson durant tota l'obra amb una flauta en *sol*, cercant el so vellutat del registre mig en contraposició a la veu de soprano, que realitza un contracant.

En absència d'una coherència metodològica, la unitat d'aquest cicle de sis cançons es fonamenta en una atmosfera sonora i una unitat de sentit. Els textos assumeixen el protagonisme i la part musical tan sols en subratlla el significat. Tant és així que, al final del primer poema del cicle, *Una flauta* (mostrat a la imatge núm. 242), Homs avisa els intèrprets que el *tempo* i les dinàmiques han d'estar supeditats al text per fer-lo més comprensible.

XIII. El llarg camí de retorn (1974-1988)

lauta

veu

Un di - a, en-tre un es-clat de fu

llam i de flor, el vent por - ta - va d'u - na flau - ta llu

Imatge 242 . *Sis poemes xinesos* (1980-1986). *Una flauta*. Inici.

Veu

Pna

V

P

Flor, fulla, flor, fulla. Fulla blanca, branca verda, gerda puja. Gropa arbre, soca, tanca sap -

Imatge 243. *Flor, Fulla* (1990).

Un cas diferent d'adaptació al text el trobem en la cançó *Flor, fulla*, composta l'any 1990 sobre un poema d'Anton Sala-Cornadó; com podem comprovar a la imatge núm. 243, el ritme curt del text, format per mots monosil·làbics i bisil·làbics⁴⁵⁹, va impel·lir el compositor a escriure una melodia que interactués de manera contrapuntística amb l'acompanyament de piano.

⁴⁵⁹ *Flor, fulla, flor, fulla. Fulla blanca, branca verda, gerda puja. Gropa arbre, soca, tanca sap, cap al cel, fulla boja, cap al cel, rel, mal home dóna, feina, eina, dol fort mut just, flor goig, alt dalt, fulla, pluja, flor, fulla, pluja, plor, fulla, flor, fulla pluja, gel fulla flor fulla flor gel, flor, gel.* Fragment final del poema, *Tocata i fuga en si bemoll menor en la mort d'un jove* (a Salvador Puig Antich). Sala-Cornadó, A., *I finalment el silenci* (1950-1986), Barcelona: Edicions 62, 1988, pp. 18-20.

XIII. El llarg camí de retorn (1974-1988)

No falten tampoc cançons que, similarment a com hem vist en la música instrumental, es basen en el desenvolupament motívic dins d'un marc referencial dodecatònic. Així, com podem comprovar a la imatge núm. 245, en *Olor de tu, olor de mi, olor de tot*, composta l'any 1988 sobre un sobre un text també de Sala-Cornadó, existeix una sèrie inicial (mostrada a la imatge núm. 244), que serveix únicament com a introducció i com a coda, ja que no la retrobarem fins al final de l'obra.

Imatge 244. Sèrie d'*Olor de tu, olor de mi, olor de tot* (1988).



A page of a musical score for the piece 'OLOR DE TU - OLOR DE MI - OLOR DE TOT'. The score is written for voice (V) and piano (P). The title is at the top, followed by 'Poema de A. Sala' and 'Música de J. Home'. The score consists of several systems of music. The first system has a circled section in the piano part. The lyrics are: 'Olor de càdol mullat i d'arange- la ga flo-ri da. Olor de roure dur rat i de prima-vera amiga- Olor de terra llançada, de lli-ber-tat en ce-tarda, de for- mi-ga que ca-mi-na amb el ca-mi-nar dels se-ngles i el som-ri-s de les es- fe-res. (Olor de tot.)'. The score includes various musical markings such as 'p', 'mf', 'pp', 'sostenuto', and 'rit...'. The piano part features complex rhythmic patterns and arpeggiated figures.

Imatge 245. *Olor de tu, olor de mi, olor de tot* (1988).

XIII. El llarg camí de retorn (1974-1988)

Si ens fixem en la música coral, trobem que l'escriptura d'Homs tendeix a ser en general més conservadora. Així els *Dos antics poemes xinesos –Flors vora el riu* i *Clareja l'alba*– compostos l'any 1982, estan basats en un sistema modal extremadament cromatitzat que, malgrat no posseir els característics colors de la música modal, en conserva les característiques estructurals. La primera cançó, *Flors vora el riu*, produeix la impressió de moure's en l'òrbita tonal de *si* major, com a quart grau de *fa#* major, per concloure la peça sobre el que seria el cinquè grau (*do#* major) produint, malgrat l'extremat cromatisme constatable a la imatge núm. 246, l'efecte d'una lògica modal. Les dues peces deriven del mateix material temàtic i estan concebudes com una unitat, com ho demostra el fet que Homs reexposi l'inici de la primera cançó en la coda de la segona.

The image shows a musical score for the beginning of the piece 'Flors vora el riu'. It features four vocal parts: Soprano (S), Alto (C), Tenor (T), and Bass (B), along with a piano accompaniment. The tempo is marked as *poco rit.* and *a tempo*. The lyrics are in Catalan and Spanish. The score includes various musical notations such as clefs, time signatures, and dynamic markings like *pp* and *p*.

Imatge 246. *Dos antics poemes xinesos* (1982). *Flors vora el riu*. Inici.

No totes les obres corals del període exploraven les possibilitats del cromatisme sinó que també trobem també algunes peces corals plenament tonal/modals, probablement a conseqüència de la funcionalitat litúrgica, com el *Salve regina* per a veus femenines i orgue (1981).

XIII. El llarg camí de retorn (1974-1988)

L'altra obra coral en llenguatge tonal del període, *Bidasoa* per a cor mixt –composta el 1978 sobre un poema basc de José A. Irigaray⁴⁶⁰ per al concurs de composició per a masses corals de Tolosa–, no mostra continuïtat amb la resta d'obres del període. I com tantes altres obres finalitza amb la cèl·lula de “la pena del meu cor” (vegeu imatge A12).

L'obra coral, però, més ambiciosa d'aquest període són els *Cànctics a la Creació*, fruit d'un encàrrec de l'Abadia de Montserrat. Es tracta d'una cantata sobre textos bíblics per a cor mixt amb solistes i orgue, estrenada al *Liverpool Festival of Sacred Music* l'any 1978. L'obra, d'uns cinquanta minuts (extensió extraordinària si la comparem amb la resta de la música d'Homs), està estructurada en dues parts i va ser composta en poques setmanes ja que l'hi van encarregar a mitjan de la tardor de 1977 i la va acabar el deu de gener de 1978. La primera part de la cantata fa referència a la creació del món i la segona a l'adveniment de Jesús; com explica el compositor en uns comentaris autocrítics, no publicats, dipositats a l'arxiu familiar, durant l'execució estava prevista la celebració d'una homilia, raó per la qual se'l va instar a evitar excessives dificultats d'entonació i d'execució, molt especialment en les intervencions previstes per als assistents a l'acte.



Imatge 247. *Cànctics a la Creació* (1978). Compassos 319-324.

⁴⁶⁰ Vegeu, DD. AA, 1976–1977–1978 *urteetan Tolosan ospaturiko Abesbatzen sariketaren barnean konposizio lehiaketara aurkeztutako lanak*, Tolosa: Centro de iniciativas turísticas, 1987, p. 3.

XIII. El llarg camí de retorn (1974-1988)

Tècnicament, els *Càntics a la Creació* alternen l'escriptura dodecatònica amb la modal, que queda reservada sobretot per als recitatius. Al llarg de l'obra trobem diverses cites del cicle *Ocells Perduts*, resultant especialment destacable l'harmonització coral de la melodia íntegra de *La pena del meu cor ha esdevingut pau*, la qual, a part de ser usada en el fragment corresponent a la creació del món, és reexposada en un coral en *fugato* a partir del compàs 319 (marcat a la imatge núm. 247).

Pel que fa a la música coral, el compositor encara va revisar els anys 1983 i 1989 tres estances de Carles Riba⁴⁶¹, compostes l'any 1957 en plena època weberniana. La versió revisada queda integrada metodològicament amb la resta d'obres corals que estem examinant en aquest apartat. De fet, l'*Estança 8* no és dodecatònica i les altres dues estances usen la sèrie tan sols com una referència.

The image shows the beginning of Stanza 8, consisting of four systems of musical notation. Each system has a vocal line (T for Tenor, B for Bass) and a piano accompaniment. The lyrics are in Catalan. The first system starts with a tempo marking of *mp* and a dynamic marking of *p* (piano). The lyrics are: "Que jo no si-gui més com un o-cel·l tot sol, a-les es-". The second system continues: "te-ses so-bre un gran riu per on da-va llen len-tes bar-ques de gent que riu com un o-cel·l tot sol, a-les es-te-ses". The third system continues: "a l'om-bra bai-xa del ten-de-rol, i el rai que el mun-ta so-bre un gran riu per on da-va llen len-tes". The fourth system continues: "nyenc mig nu, e-nyo-ra-dís, me-na amb fa-ti-ga cap a ciu-tats que es bar-ques de gent que ri-u a l'om-bra".

Imatge 248. *Estança 8. Que jo no sigui més, com un ocell tot sol. Inici.*

⁴⁶¹ La núm. 8 (*Que jo no sigui més, com un ocell tot sol*), la núm. 27 (*Vora el torrent que fuig, hi fruiten llimoners*) i la núm. 36 (*El món és més jove que jo*).

XIII. El llarg camí de retorn (1974-1988)

Veiem, per tant, que la seva producció vocal a partir dels anys setanta, segueix una doble línia de coherència amb la seva producció general. Si atenem als anys en què es van compondre totes aquestes cançons i obres corals, veiem que, tot i presentar algunes desviacions, els recursos compositius emprats pel compositor es corresponen de manera genèrica amb els que usava en la seva música instrumental. Si ho observem, però, des d'una perspectiva diacrònica, comprovem que aquestes desviacions metodològiques entre ambdós gèneres són conseqüència dels mateixos mecanismes lleugerament diferenciats que des dels anys vint el compositor va usar en la seva música vocal.

D'altra banda, es pot afirmar amb una certa rotunditat que la tria i tractament dels textos per a la música vocal no és en cap cas una qüestió de gustos o d'interessos momentanis sinó que, com podrem veure en els darrers capítols, al llarg de la seva vida, el compositor va reflectir en aquest camp aspectes del seu univers intel·lectual i emocional que ajuden a interpretar *a posteriori* la seva producció de manera global.